

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

HOLLY HALO

SUIVI DE

LE PINACLE DE BOVARYSME

Un rêve signé Hollywood

(Quand la façade tient bien, mais que le studio prend l'eau.)

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

MAUDE FAVREAU

AOÛT 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À Jean-François Chassay, dont la bienveillance a permis à ce projet d'exister. Ces écrits reposeraient au cimetière des entreprises abandonnées s'il n'avait pas été mon directeur. C'est aussi simple que ça.

Merci à tous les professeurs et chargés/es de cours qui ont jalonné mon parcours universitaire, ces vingt ans (!) passés sur les bancs de l'UQAM sont certainement fondateurs de ma personnalité, avec un salut tout spécial à: René Lapierre, Denise Brassard, Paul Bélanger, Lucie Robert, Véronique Cnockaert, Stéphane Leclerc, Alice Van der Klei, Lori Saint-Martin et Michel Nareau.

Merci à tantine pour le soutien moral indéfectible tout au long de ces années.

Merci à mon père de m'avoir incitée à m'inscrire à l'université et m'avoir offert en cadeau un monde de possibilités.

Merci à monsieur Joly de m'avoir endurée pour le meilleur et pour le pire.

Et merci à mes collègues étudiantes et étudiants, dont les réflexions ont nourri la mienne tout au long de cette aventure qui tire à sa fin.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
HOLLY HALO	1
LE PINACLE DE BOVARYSME	
Un rêve signé Hollywood.....	92
Préface : ce qui ne peut être joué	93
1.0 En guise de bande-annonce	95
2.0 Procédés aux antipodes	97
3.0 L'étoile au coeur du système.....	99
3.1 L'étoile subordonnée au mythe de la beauté	103
3.2 La beauté subordonnée à la voix	107
3.3 La persona: un masque qui peut se souder au visage	109
3.4 Une unité trompeuse	112
4.0 Origines d'un phénomène	116
4.1 Malgré la distance	119
4.2 Mécanique générale	122
5.0 Disney et MGM : une même refonte au creuset de la positivité	128
6.0 Une étoile à l'extérieur du système	131
7.0 Au diapason de l'histoire des studios : vie et mort de deux phénomènes	134
8.0 L'effet du bonheur forcé sur les spectateurs –dont je suis	136
BIBLIOGRAPHIE	138

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise est composé de deux parties.

La première, *Holly halo*, est un faux recueil de témoignages qui tente, à travers la parole de la multitude, de raconter la vie de Judy Garland, actrice et chanteuse américaine née en 1922 et décédée en 1969. Ces récits fictifs émanant de personnages inventés et de personnalités ayant réellement existé façonnent un personnage qui ne donne ni la véritable Frances Gumm (le nom de naissance de l'actrice), ni sa persona (son alter ego inventé par la MGM). Ils se veulent davantage une réminiscence de l'auteure sous forme de microtémoignages explorant son désir de sonder l'image comme mode d'appréhension de la subjectivité.

Outre le fait que le récit soit narré par des dizaines de personnages, sa seconde particularité demeure d'être raconté de façon antichronologique, pour tenter une fin heureuse (*happy end*), à l'image des films dans lesquels jouait Judy Garland, et qui étaient si peu représentatifs de son existence. Aussi, puisqu'il s'agit d'une expérience menée par l'auteure, une question se pose à la fin du projet : le personnage qui se dresse, porté par la voix d'un groupe, semble-t-il doté de vie, ou, à l'image de sa persona, ne se trouve-t-il composé que de mots volatiles dont la substance s'évanouit au contact de la lecture ?

Vient ensuite *Le pinacle de bovarysme*, un essai qui se veut, à travers la vie de Judy Garland, une réflexion sur la place de la star dans le système hollywoodien des années trente et quarante. Il s'agit ici de définir la star de l'époque, ainsi que l'environnement dans lequel elle évoluait, en essayant de comprendre comment ce système fonctionnait, à qui il bénéficiait et surtout, l'effet qu'il pouvait avoir sur les individus qui subissaient ses contraintes particulières. Plus globalement, une amorce de réflexion sur la création de la fiction, ses difficultés et ce qui a mené au constat final sous-tend la réalisation de l'essai. Celui-ci se retrouve hanté par l'idée de l'échec d'autant plus qu'il est mis en relation avec l'idée du succès à tout prix, que ce soit à travers le *happy ending* cinématographique ou avec l'idée qu'une expérience comme cette maîtrise doive absolument culminer par une éclatante réussite.

MOTS-CLÉS: ACTEURS; CHOSIFICATION; ÉCHEC; HOLLYWOOD; JUDY GARLAND; *MUSICALS*; PERSONA; POSITIVITÉ; RECONSTITUTION; STAR; *STUDIO SYSTEM*; SUCCÈS; TÉMOIGNAGE.

HOLLY HALO

Elle n'aurait jamais dû naître. C'est ce que la légende rapporte : une fillette de trop dans cette famille qui n'en demandait pas tant. Elle apparut tout de même, petit paquet de chair hurlant expulsé dans les bras d'un médecin qui lui sauva la vie en ayant refusé de la lui enlever quelques mois plus tôt.

Son cri de victoire sur ceux qui ne voulaient pas d'elle déterminerait-il la couleur de sa voix future? Une chose demeure certaine : en l'obligeant à défoncer le mur du son, le destin aura fait d'elle l'exceptionnelle révélation d'un siècle obnubilé par les étoiles. Sa voix entraîna dans son sillage des milliers de spectateurs qui s'y lovèrent en croyant la connaître, parce qu'elle ne croulait pas sous les diamants et ne jouait pas les icônes inatteignables. Elle était pourtant une star, une vraie, possiblement la plus grande de l'histoire, du temps où Hollywood sécrétait encore de fabuleuses perles scintillant dans leur écrin de noir et de blanc.

Il était une fois...

(Mais Bon Dieu, qu'était-il vraiment, cette fois-là.....?)

Liza Minnelli, la fille aînée (2012)

Avez-vous déjà traversé un cimetière de fond en comble avec cette impression de marcher sur les corps, comme si les os craquaient sous nos pieds? Ça m'a toujours donné envie de courir. Oui: l'urne qui contenait la stature d'oisillon de Mama lui convenait bien mieux qu'un cercueil dans lequel sa carcasse aurait été piétinée chaque jour par les désespérés venus se recueillir sur sa tombe...tout de même...de l'imaginer à l'intérieur d'une si petite boîte! Ho, mais, si on l'avait enterrée, avec les visiteurs éplorés qui se recueillent chaque jour sur ses restes, des plans pour qu'elle leur crie, six pieds sous terre, de cesser leurs pleurnichages. Et puis incinérée ou pas, Mama dégagait tellement d'incandescence que ses cendres pourraient se rallumer à la moindre occasion.

Stella

Pour ma part, je préfère la tombe au columbarium. Quand j'ai aperçu la plaque en marbre, je l'ai trouvée dénuée de personnalité. Et puis la foule se compactait tellement pour pouvoir y poser un doigt, impossible pour les spectres de venir faire la ronde autour de moi. Ma déception ne m'a pas empêchée de l'apercevoir, elle, ma Judy, après plusieurs heures de concentration, à travers la pierre froide et malgré le va-et-vient des touristes en extase. Deux petites secondes syncopées et je suis retournée à l'hôtel pour consigner mes impressions avant de risquer une dernière visite quelques minutes avant la fermeture. Oh! Surprise et joie! Ils étaient tous là, les fantômes luminescents des alentours, à fêter dans le soir naissant. Quand la foule ne s'y presse pas, une joie se dégage de cette maison des morts que je perçois par toutes les fibres de mon corps, et, pour une rare fois, j'ai eu le cœur léger en contemplant une célébration qui ne m'incluait pas.

Lorna Luft, la seconde fille (novembre 2012)

Quand j'ai voulu suivre ses traces, les gens m'ont bien avertie. Aller se frayer un chemin dans une industrie pareille...Mama savait que c'est ce que je désirais depuis toujours et elle ne me décourageait pas. Par contre, je n'oublierai jamais le moment où elle a planté son regard énigmatique dans mes yeux: « Lorna, regarde-moi bien comme il faut. *That's what show-business does to you.* » Mais je savais, moi, que je ne finirais pas comme elle. J'étais Lorna Luft, et je deviendrais une superstar.

Stella

Souvent, je me projette des scènes où je triomphe pour un public en délire tout en demeurant du côté respirable de la vie, sans que rien de cela se produise. Ce désir de perfection, d'amour inconditionnel n'existe que pour m'éloigner de la mort, voilà ce que je crois. Envahie par la dilatation de mes scénarios, il me reste une certitude : je ne finirai pas comme Judy, à qui Dieu n'a jamais trouvé de bon scénariste. Je suis la superstar de mon salon. La superstar par extension que devient mon idole dans tous ses films. Je l'étudie à m'en rendre malade afin de comprendre comment on ensorcelle ainsi les gens. Et je continue à rêver de gloire et de reconnaissance, parce que je crois sincèrement que je suis née pour devenir célèbre.

Joey Luft, le fils (2012)

Mama?

Stella

Personne n'a idée de cette époque complètement folle où les patrons des studios tenaient en laisse leurs protégés comme des chihuahuas à qui on interdisait de japper. Les vieux s'en souviennent, et les plus jeunes me regardent avec une interrogation vissée dans les pupilles quand je leur parle de mon idole:

-Judy qui???

-Dorothée, dans « *Le Magicien d'Oz* »!

-Duh?

-Sors ton téléphone. Tiens, la voilà!

-Ha, ouais, ça me dit quelque chose...

Judy Garland m'obsède. Après une lune de miel avec sa persona cinématographique, j'ai pris connaissance de l'histoire de sa vie. Quelle déconfiture! Je voulais de tout cœur croire à une existence aussi parfaite qu'un musical, portée par ces pas aériens et cette voix si extraordinaire. Mais Judy a mal tourné. Et ça m'a brisé le cœur en mille miettes de biscuit.

Lorna Luft (2012)

Ils disent qu'elle s'est gâché la vie à force de vouloir se surpasser sans arrêt. Mama ne pouvait pas prendre de pause. On le lui avait inculqué bien assez jeune : *The show must go on!* Mais ce *show*, personne n'avait spécifié comment il devait finir. Mama fonçait dans les heures de la journée pour les anéantir. À la tombée de la nuit, sa satisfaction lui venait de contempler un écran où les épreuves de la journée tournaient en boucle. Alors seulement, elle pouvait se reposer quelques instants, avant de se précipiter au studio d'enregistrement pour mettre en boîte les chansons qui allaient servir au prochain *playback*.

Stella

Après des années de travail ininterrompu où il lui était interdit de se détendre sauf si on le lui ordonnait, comment vouliez-vous qu'elle réussisse à fermer les paupières sans un petit peu d'aide? Je la comprends de s'être bourrée de calmants pour faire tomber les cure-dents qui lui poussaient dans les yeux aussitôt qu'elle posait la tête sur l'oreiller.

Lorna Luft (1987)

Le coroner Thurston a été formel: Mama est décédée accidentellement durant une inconscience causée par un empoisonnement aux barbituriques. Essayez donc d'expliquer cela à la très grande majorité des gens qui croient toujours qu'elle voulait réellement en finir...Est-ce que quelqu'un qui a tourné quarante films, soixante émissions de télévision, enregistré plus de dix albums et donné un nombre incalculable de spectacles durant ses quarante-sept années sur Terre peut vraiment être qualifié de suicidaire? Mama filait dans la vie comme un train. Et Dieu sait que les obstacles tombaient comme des billots sur son chemin. Aussi, notre père a bien fait de la rappeler à lui. Je ne sais pas ce qu'elle serait devenue si elle avait passé quelques années de plus avec nous...une momie ou une corneille anéantie? À l'allure où se précipitaient les choses, je n'aurais pas été étonnée de la voir un jour croasser dans les rues pour une poignée de sous noirs.

Cindy Lauper, chanteuse (1983)

Ok, le clip ira comme suit: d'abord, des violons qui sérénadent un air lancinant. Je serai dans la roulotte avec David, un chien de faïence entre les mains, et sur l'écran de ma vieille télé apparaîtra une figure spectrale. Pendant que mon amoureux roupille à mes côtés, je pleurerai en mimant l'adieu de Charles Boyer à Marlene Dietrich: « And now...now we have to say goodbye. » Je les aime, ces vieilles vedettes figées dans la colle avec leurs airs dramatiques! Ça me vient de maman, cet amour. Petite, quand le beau-père travaillait et qu'elle pouvait nous consacrer quelques heures, on s'entassait sur le canapé pour écouter des vieux films. Je n'ai jamais préféré Judy Garland à une autre, mais elle avait quand même quelque chose de chic: cette allure de voisine de palier qui aurait pu être ma meilleure amie...Je n'ai jamais préféré Judy à une autre, jusqu'à ce que David me dégote un drôle de long jeu qui me hante depuis ce temps: « Judy. London. 1969. », son dernier enregistrement. On l'entend au fond d'un bar miteux tenter de suivre le piano en trébuchant sur « When Sunny gets blue »

avec la voix d'une mamie de cent dix ans. Moi, je perçois la mort qui s'écoule goutte par goutte dans cette voix et j'imagine Judy effondrée sur le piano, incapable de se tenir debout. Dieu du ciel, quelle loque! Le pianiste lui souffle les paroles qu'elle répète comme on s'accroche à une bouée. Il y a du roc dans sa voix, des tonnes de cailloux enterrés par un public distrait. Je ne veux jamais finir de cette façon. Le besoin d'amour n'aura pas raison de moi. Voilà pourquoi je pleurerai en faisant mes bagages, le chien de faïence embrassera David et je quitterai la roulotte d'argent.

*If you fall
I will catch you
I'll be waiting*

Vincente Minnelli, le deuxième mari (1974)

Contrairement à celui d'un homme, qui s'élimait, l'amour de son public était élastique et infini. Judy lui appartenait tout entière. Son chant produisait un effet impossible à décrire. On peut essayer d'analyser son phrasé, son sens du tempo, ou l'émotion distincte avec laquelle elle vous enlevait, mais on ne capturerait pas son essence. Elle vivait chaque mot de ses chansons, et cette sincérité a fait de nous des croyants. Elle pouvait prendre la structure rigide d'une chanson et improviser à l'intérieur de celle-ci une mélodie qui n'appartenait qu'à elle...pas nécessairement triste, mais toujours vulnérable.

Liza Minnelli (1973)

Quand on a annoncé ma victoire aux Oscars pour *Cabaret*, il m'a semblé qu'on l'imaginait à ma place, et soudain, une colère immense s'est insinuée le long de ma colonne vertébrale. J'avais travaillé si fort pour ce film, ces honneurs me revenaient de droit! Pendant un instant, j'ai maudit Mama d'oser venir hanter l'assemblée, avant de courir ramasser mon trophée comme s'il allait tomber en poussière. Au contact du métal froid, l'extase m'a envahie et j'ai cru mourir de plaisir. Puis, en l'espace de

quelques secondes, une étrange léthargie s'est emparée de moi. J'aurais tellement aimé qu'elle soit là.

Lorna Luft (1970)

Après avoir passé tant de temps à m'occuper d'une grande malade, je peux enfin goûter aux joies de faire ce qui me plaît, et je m'amuse terriblement. Moi et Joey, nous habitons maintenant avec Papa Sid et sa copine, et nous formons une famille unie. Ne lui dites pas que Liza me sort au Studio 54 où nous nous éclatons en nous faisant payer des tas de gâteries. Il n'y a que Joey qui m'inquiète, ma petite fleur sans eau...J'ai l'impression de le voir s'éteindre sans notre mère pour l'irriguer de son amour...mais Papa Sid s'en occupe maintenant et m'intime l'ordre de jouer à l'enfant. Je n'ai plus de raisons de m'en faire. Pour personne. Sauf pour moi, bien entendu! Bombes glacées, minijupe, verre de gin et chapeau pointu.

Liza Minelli (1969)

Mama riait tout le temps. Elle était incroyablement énergique et savait nous sortir de toutes les situations (même si la plupart du temps, elle les créait elle-même). Ce qui nous sauvait? Nous étions toujours ensemble. *Broke, sometimes lost*, mais toujours munies d'un plan pour nous sortir de là. Deux mots qui ne font pas partie de mon vocabulaire? Apitoiement et dépression. Il n'y a pas de place pour eux dans mon agenda.

Joey Luft (1970)

Mama me tenait si serré que j'avais toujours l'empreinte de ses doigts fichée dans les bras. J'adorais qu'elle me tienne de cette manière. Ça m'empêchait de m'envoler par la fenêtre. Mais elle n'est pas tout à fait partie. Je la sens souvent, pas très loin, sous la couverture où elle s'enfouissait dans notre maison de la rue Mapleton. « Viens, Joey, viens masser le dos de Mama! » Et alors, je me précipite pour la pétrir. Ses

soupirs de plaisir me réconfortent et jamais je ne me fatigue de malaxer son corps transparent.

Jinny Butterball, barmaid au Stonewall Inn, New York (samedi 28 juin 1969 au petit matin)

Le vendredi qui suivait ses funérailles, les esprits se sont échauffés. Un murmure étiré en plainte a enflé jusqu'à atteindre le cœur de toutes les poules. Ava aux ongles de rubis a serré les fesses sous son tablier vichy qui laissait dépasser quelques poils. Ses larmes ont défait le maquillage et quand la poudre de riz ruisselante a entraîné le khôl, son visage mal rasé s'est transformé en arc-en-ciel. Judy Garland était morte, et les talons compensés en bouquet d'échasses martelaient le plancher. La rumeur enflait. Les cigognes grotesques avec leurs ailes et leurs faux seins, et leurs sexes bandés sous d'habiles caches, tout ça a été le théâtre d'une tristesse sans nom. Un androgyne aux traits si délicats que ses larmes creusaient des ornières sur sa peau diaphane a interrompu la musique. Plusieurs d'entre ceux qui passaient leurs soirées ici ont souhaité la rejoindre dans son ciel, loin de ce monde qui ne les comprendrait jamais.

Les cris des hommes se sont intensifiés : elle nous avait quittés, nous abandonnant à notre sort, en rejoignant la communauté des étoiles sans éclairer les murs de nos cellules. La plainte commune s'enflait comme une couleuvre qui se mouvait à travers les gorges et s'élevait au-dessus des *drags*, avant de se faufiler parmi les hommes assis. Des mains se tordaient de désespoir. Quand le *disc-jockey* fit monter la voix chaude de notre chère disparue, les lamentations émanant des poitrines de pleureuses illuminèrent l'endroit d'un halo qui semblait nous protéger, une bulle autour de la fragile communauté. Alors, les sanglots dispersés se sont rejoints pour former un chœur, une vibration pleine de trémolos, et au-dessus de ces voix, soudainement, une sirène d'urgence s'est élevée. Les deux plaintes se sont rejointes, s'intensifiant l'une

l'autre. J'ai écarté les corps sur la piste de danse, en exécutant une chorégraphie tirée du premier film où je l'avais vue, elle, ma Judy, mon idole, et j'ai dansé sur les deux plaintes réunies, jusqu'à ce que la porte extérieure s'ouvre sans que le videur n'y soit pour rien. La sirène qui nous appelait vers l'autre rive s'est amplifiée. Les policiers ont pénétré le lieu comme un amant vulgaire. Zing! ont fait les cordes de nos cœurs tandis que les matraques, comme des chiens enragés, cherchaient les os qui osaient leur résister.

John Smith, *fan*

Maison funéraire Frank E. Campbell, East Side Manhattan

(jeudi 26 juin 1969)

Je ne leur ai pas dit où je m'en allais, cet après-midi-là. Les gars du bureau n'auraient pas compris qu'on puisse se déplacer d'aussi loin pour aller rendre hommage, comme une fillette de douze ans, à une star disparue tragiquement. La mort de Judy Garland m'a rendu triste. Ridicule, non? Elle faisait, quoi, quarante-sept ans? Vous parlez d'un âge pour partir! Une file gigantesque serpentait autour de la maison funéraire. Je me tassais dans la foule, terrorisé à l'idée que quelqu'un me reconnaisse. Les gens dans ces circonstances agissent bien étrangement. Certains exposaient des poupées, des vêtements, des cahiers contenant des tas de photos de leur idole, à chaque étape de sa vie. Pour vous dire, c'était un peu effrayant. Et puis le temps se figeait dans une chaleur irrespirable, mais je devais constater de mes yeux la fin de cette chatte à neuf vies. Six heures plus tard, j'apercevais finalement le cercueil. Et alors, une immense vague de mélancolie m'a envahi. Les vannes se sont ouvertes et je me suis effondré devant la dépouille. Une vraie lavette! Les policiers en devoir m'ont offert une épaule compatissante avant de m'évacuer par la sortie de secours. Dans la ruelle derrière la maison funéraire, j'ai pleuré jusqu'à me tarir complètement, assis dans la crasse et le cambouis. Encore aujourd'hui, je ne comprends pas ce qui m'a pris. Quelle honte...Mais à vrai dire, je pense qu'avec Judy disparaissait le grand rêve qui avait

animé mes années de jeunesse. J'avais grandi avec elle! Comme un rideau qui tombait sur cette période de ma vie, la folie d'un avenir aux possibilités infinies se dissipait et me laissait quelque peu étourdi au cœur d'un grand nuage dont les contours prenaient la forme de mon bureau et des longs retours en train dans ma banlieue où les enfants et le chien m'attendraient pour ce qui me semblait maintenant une éternité.

Journal montréalais (23 juin 1969)

« BONNE NUIT, JUDY GARLAND! »

Joey Luft (22 juin 1969)

Mama?

Lorna Luft (1969)

Mickey, son dernier mari, visait une carrière artistique, mais quel navet! Le soir du départ de Mama, il s'envoyait en l'air avec des amis à lui parce qu'elle ne pouvait plus le suivre. Quand ils sortaient en ville tous les deux, elle devait rentrer tôt, ce qui lui gâchait ses fins de soirée. Enfin, ce soir-là, Mickey m'a raconté être rentré aux petites heures (probablement complètement défoncé), en s'effondrant sur le lit sans remarquer que Mama ne s'y trouvait pas. Après un certain temps, réveillé par une intenable envie d'uriner, il a hurlé en cognant à la porte de la salle de bain avant de se soulager dans l'évier de la cuisine. C'est une fois l'esprit désemprouillé qu'il a réalisé que Mama ne se trouvait nulle part. Passant par le toit pour briser la fenêtre des toilettes à poings nus, il l'a découverte inconsciente, mais voilà, elle ne vivait plus depuis longtemps. Quand il nous a annoncé sa mort par téléphone, la colère lui déformait la voix. Sa carrière venait de prendre le chemin du dépotoir. Et je suis prête à jurer qu'un de ses petits amis lui tenait la main en pleurnichant comme un gamin.

Jordan West, journaliste (30 juin 1969)

Judy, Judy, Judy...Je suis convaincu que le moment exact où ton âme s'est détachée de ton corps a été merveilleux, à ton image, toi qui insistait tant pour démentir toutes les rumeurs, ta vie fantastique, remplie de bonheur, marquée d'une perfection qui ne s'était acquise qu'au prix d'essais et d'erreurs. Et tu claironnais encore quelques mois avant ta mort la fierté que tu t'inspirais! Si tout était à refaire, tu serais repassée par les mêmes sentiers, parce que chaque souffrance, chaque déception, avait sculpté la femme que tu étais, un monument de talent, et de drôlerie. Personne d'autre que toi ne savait faire crouler une salle en parlant de ses défauts, qu'on aurait dit présents pour construire précisément ton personnage. Ton mal, on le savait bien réel, mais tu continuais vaillamment de clamer dans nos pages la suprématie de ton bien-être, comme un soldat, la Jeanne d'Arc du bonheur, celle dont rien ne pouvait venir à bout, et puis crack! Ce matin-là, nous avons appris ton départ pour le pays de l'arc-en-ciel. On dit que tu aurais subi une surdose, une surdose d'amour de ton public, oui! C'était peut-être ça, sûrement, en fait. Parce qu'autrement, tu n'avais aucune raison de mourir, Judy, Judy, Judy.

DISSOLUTION 1969

Sur le chemin de briques jaunes où ils se tiennent tous, famille, amis et compagnons de route, la grande petite fille rajeunit à mesure qu'elle avance. Au sortir de cette noirceur qui l'enveloppait dans le monde trouble à peine quitté, la lumière émerge et caresse sa peau fripée, et la voilà qui mue, d'une peau tachée de sécrétions et de sang vers le tablier carreauté bleu et blanc. Là, son corps meurtri retrouve, comme par miracle, l'élégance des routines de sa jeunesse.

Une mélodie d'abord timide s'échappe de sa poitrine. Son entrain lui revient quand elle oublie le passé et pénètre dans le paysage, se dilate pour finalement se fondre en lui. Sa voix immense, délestée des tremblements de la vieillesse précoce, enveloppe le paysage de carton-pâte.

Au bout de la route, les briques dorées se désagrègent lentement. La peur, d'abord poignante, l'abandonne, avalée par le vide, et elle continue d'avancer, tant que sa voix la porte, se teintant d'une couleur enfantine. Et pour une fois, la vacuité n'est plus une menace, mais une immense toile où elle rebondit pour célébrer sa vie.

Libre, elle crie, et c'est la bouche pleine, les cheveux défaits, qu'elle effectue ses derniers pas, à des lustres des chorégraphies qu'on lui a inculquées, et plus personne ne peut lui interdire quoi que ce soit, et aucun contrat ne la relie au tyran, et plus rien ne l'effraie quand elle se dissout dans l'air tiède, ne laissant flotter au-dessus d'Oz qu'un sourire gourmand.

Dieu sait où se précipite sa nouvelle étoile, quittant le trottoir du Hollywood Walk of Fame pour s'enfoncer dans la nuit noire où enfin personne ne l'obligera à se surpasser. Ses fans pourront désormais errer dans leurs souvenirs et entrer en collision les uns avec les autres puisque leur guide céleste aura cessé de briller.

Mickey Deans, le cinquième mari, Londres (22 juin 1969 au matin)

J'ai dû défoncer les carreaux de la fenêtre extérieure parce qu'elle s'était barricadée dans la salle de bain. Et malgré tout, je ne pouvais croire à ce que je voyais. Elle reposait, molle comme une poupée de chiffon, assise sur le couvercle de la toilette, la tête pendante, les mains désarticulées sous l'éclairage grésillant qui m'empêchait de bien voir la couleur de son visage. Je croyais qu'elle jouait encore la comédie, parce qu'elle en avait, du métier, ma femme à l'épreuve de tout, mon tank, mon infirmerie, ma petite armoire à pharmacie! Allez! Cesse de jouer, tu ne me tromperas pas! Dans la lumière grise teintée par les globes toujours allumés, un cafard s'est faufilé. Le néon grésillait avant de s'éteindre complètement. Une goutte a trouvé son sillon vers le drain. Dans l'armoire, une dizaine de pots vides gisaient, renversés. Je l'ai secouée, et alors un raclement a émergé de sa bouche entrouverte. La voilà qui me revenait, comme on s'éveille d'un cauchemar. Je l'ai serrée très fort dans mes bras en lui jurant de ne plus jamais l'abandonner. Chante, mon amour, allez! Fais-moi entendre encore une fois la mélodie de ta désespérante vitalité. Ma chatte à mille vies, sors tes griffes et crie-moi que je n'avais aucun droit de t'abandonner! Mais un léger courant d'air a emporté la chanson que j'espérais entendre. L'orchestre, retenu depuis si longtemps, n'a pas entonné d'hymne. Le globe a grésillé. Des bruits vulgaires se sont échappés de cette gorge qu'elle avait tant malmenée. Sa coque de noix. Sa chrysalide laide.

Puis le corps a mué.

Je l'étreignais pour évincer toute particule d'âme, pour la jeter hors de cette enveloppe qu'elle détestait tant. Je ne pouvais rien faire de plus. Dites-moi qu'on n'assassine pas quelqu'un en le délaissant pendant une soirée? La moue figée déjà prenait le chemin des épaves, rythmé par la cloche du trolley. Souriait-elle au moment de défoncer le mur de narcotics pour trouver la lumière, mon pantin frêle, ma poupée-marionnette qui traînait ses fils coupés?

Barney Stone, voisin (21 juin 1969)

Quelques jours avant sa mort, j'ai vu madame Garland sortir dans sa minuscule cour arrière et faire un feu dans une chaudière en métal. Elle y déposait ce qui me semblait être des documents et des carnets qu'elle regardait brûler avec un petit sourire. Je le sais parce que chaque fois que je passais devant ma fenêtre (celle où j'avais disposé mon télescope) et que je voyais madame Garland ou son jeunot de mari, je n'en croyais pas mes yeux. Elle, ici! Une star internationale à portée du regard! Cet après-midi-là, le soleil tombait et le feu faisait des ombres étranges sur son visage. Je me demandais vraiment ce qui pouvait brûler dans son petit seau. Non! Jamais je ne suis allé l'espionner durant la nuit pour essayer de savoir de quoi il s'agissait. Enfin, peut-être que si, finalement. Une trainée de cendres conduisait de la maison au seau (où plus rien ne subsistait, mis à part les spirales métalliques de cinq ou six cahiers). Je n'ai pas osé les ramasser, ça ne me regardait pas. Les braises rougeoyaient dans la nuit comme des galets menant à la Lune. Quelle soirée magnifique pour observer les étoiles...

Liza Minnelli, New York (1969)

J'étais triste à fracasser les miroirs de voir à quel point je ne pouvais pas l'atteindre, encore moins l'attraper dans sa chute. Le temps avançait beaucoup trop vite dans son visage qui se décomposait à la vitesse du son. À vingt-cinq ans, j'étais en pleine ascension. La vie explosait de partout tandis que la mort assurait ses arrières de l'autre côté de l'océan où elle avait choisi de vivre avec son dernier mari.

Tucker Fleming, ami, Los Angeles (mai 1969)

Mickey et Judy étaient en visite à New York quand elle nous a appelés, moi et Charles, pour nous implorer de la prendre avec nous. Mickey la désertait souvent pour aller rejoindre d'obscures connaissances, et elle se rendait malade dans les chambres d'hôtel à l'attendre, elle qui ne pouvait pas demeurer seule plus que

quelques minutes tellement la solitude la terrorisait. Puisque Lorna et Joe avaient choisi de vivre avec leur père depuis plusieurs mois, elle se cherchait une perpétuelle famille qui pourrait l'accueillir en lui concoctant de bons petits plats. Mais son besoin était sans fond. J'en avais l'intime conviction : peu importe ce que nous lui aurions offert, cela n'aurait pas été suffisant. Elle cherchait la communion pure et simple avec un être, quel qu'il soit. À la fin de sa vie, elle serait retournée dans le ventre de sa mère (une mère à des kilomètres d'Ethel Gumm, la femme dure et sans instinct maternel qu'elle avait connue). Seulement voilà, personne ne pouvait lui donner ce qu'elle désirait. Surtout pas Mickey, et encore moins Charles et moi, qui vivions déjà une vie hors du commun pour l'époque. Judy me faisait penser à une petite fille aux besoins particuliers. Et nous n'avions jamais désiré d'enfant.

Matthew West, agent de relations publiques, Londres (15 mars 1969)

Cette journée a été d'un pathétique! J'avais prédit que ce serait une catastrophe, eh bien voilà! Ça l'a été! Brian tentait de me convaincre qu'on aurait du plaisir à cette fête en l'honneur de « Gladys et George » (voilà comment Judy et Mickey se surnomment mutuellement), eh bien ils riaient beaucoup moins quand ils ont vu que la salle réservée pour célébrer leur mariage au Quaglino's non seulement ne se remplissait pas, mais demeurait obstinément vide. « Gladys » n'a même pas daigné lancer une petite note de peur d'entendre son écho se réverbérer sur les murs de cette salle titanesque. Non, je te le dis, Brian, tu as toujours voulu qu'on travaille pour elle, mais elle ne s'aide pas vraiment et puis lui as-tu vu la stature de petit poulet, et ses cheveux qui tombent comme des feuilles à l'automne, rien pour nous rassurer quant à son avenir et au nôtre, par ricochet. Pauvre Judy! Elle-même le dit : à quarante-sept ans, elle en fait quatre cent douze. Chéri, je ne veux plus jamais qu'une telle histoire se reproduise. Dorénavant, Judy-Gladys devra passer par moi pour prendre des décisions de ce type, histoire que je puisse la raisonner pour éviter toute gaffe médiatique. Tu imagines les journaux demain matin? « Un mariage raté pour

l'ancienne star de la MGM » « Où était l'arc-en-ciel au mariage de Judy Garland? »
« Plus rien à fêter » etc., etc.

**Ginger Rogers, danseuse, comédienne et chanteuse, Talk of the Town, Londres
(30 décembre 1968)**

Le rideau vient de se refermer en avalant Judy. Cette diablesse me mystifie! Comment une petite bonne femme comme elle peut-elle continuer à fonctionner avec le corps d'un garçonnet tuberculeux? Elle a même réussi à danser, raide comme un piquet de clôture, mais oh! à quel étrange spectacle venons-nous d'assister, et pourtant, j'ai adoré ma soirée! L'amour dans l'air m'a même rendue jalouse, mais *darling*, il ne faut pas l'écrire, n'est-ce pas? Moi, envieuse d'un piquet sans voix? On l'a mise sous contrat pour cinq semaines, apparemment, mais je doute qu'elle puisse continuer longtemps à se produire ainsi. Quoiqu'avec elle...On n'a jamais vu autant de *comebacks* de mémoire de femme. Oh! Je vais l'inviter à déjeuner, tiens, pour tenter d'en apprendre un peu plus sur son état d'esprit. Mais je dois vous laisser. *Judy, darling!* Quelle merveilleuse performance, ma chérie! Tu as l'air en pleine forme!

Allan Davis, chef d'orchestre londonien, Talk of the Town (décembre 1968)

Je voulais aller lui rendre visite dans sa loge avant le spectacle, histoire de constater par moi-même son état. Tandis que je m'approchais, j'étais surpris du peu d'entourage présent, même si plusieurs personnes se tenaient dans l'étroit couloir sombre qui menait à elle (des jeunes hommes pour la plupart, vêtus de façon frivole, la chemise déboutonnée jusqu'au nombril, et pour tout dire, leurs manières m'importunaient *a little bit, you know?* Judy Garland mérite ce qu'il y a de mieux, et ces gens ne lui rendaient pas justice.) Enfin...en arrivant devant la loge que personne ne surveillait, j'ai entrouvert la porte doucement. Elle était plongée dans le noir, tellement que j'ai eu de la difficulté à bien voir ce qui s'y passait. Judy, vêtue d'une

longue robe rouge, éclairée par les ampoules de son miroir dont la moitié avait grillé, se regardait dans le miroir en répétant lentement « You're a star! You're a star! » d'une voix embrumée par la cigarette qui se consumait dans le cendrier à côté d'elle. J'en avais la chair de poule. Je revoyais avec horreur la dernière scène de *Sunset Boulevard*, quand Norma Desmond, âgée et emportée par la folie, se pense de retour sur les plateaux qui ont porté sa jeunesse : « All right mister DeMille, I'm ready for my close-up! ». *Indeed*, il y avait des similarités entre les deux situations.

Lorna Luft (1968)

Mama vient d'accepter une série de concerts à Londres. Bonne nouvelle. Moi, je n'en peux plus. Je suis épuisée. Vidée. Brûlée par ses nuits d'insomnie, son trou noir d'attention. Qu'elle s'éloigne un temps me fera le plus grand bien. Son besoin de moi pour la moindre action, répondre au téléphone, nous trouver quelque chose à nous mettre sous la dent, l'habiller pour sortir, et surtout, surtout, l'écouter pendant des nuits interminables me tue. Ses récriminations, son poison sué par tous les pores de sa peau... Je hais ces nuits où sa chambre devient un bunker enfoui à des kilomètres de la réalité. La rassurer. Constamment lui dire qu'elle existe bien, se trouve là, devant moi. Non, le lit ne l'engloutira pas si je la laisse dormir quelques heures. Mais elle ne peut pas s'assoupir, malgré le tas de cachets qu'elle s'envoie. Ces nuits-là, je cauchemarde en direct sans qu'elle s'en aperçoive. Quand je tente de fermer les yeux ou de quitter le bunker, une Mama suppliante, retournée en enfance, pleure sèchement des fausses larmes d'actrice en me retenant par la manche, et alors soit j'ai peur et je reste, soit mon cœur prend pitié et je reste. Et si je la quitte pour de bon, alors elle se rabat sur Joey et le réveille en pleine crise pour l'amener se pelotonner dans sa douillette, mon petit frère avalé par la nuit. Je suis contente qu'un océan nous sépare pour quelque temps même si je crains parfois qu'elle traverse l'Atlantique à la nage pour venir me réclamer à corps et à cris.

Margaret May, *fan* (1967)

Il faut la comprendre. Elle a un air un peu sévère et une mine plombée, mais je la trouve plutôt photogénique, sur le journal. Et puis elle le martelait hier aux gens du *fan-club* : tellement d'idioties ont été écrites à son sujet...Et des choses inventées, pas seulement rapportées! Voici ce qu'elle a dit cet après-midi en conférence de presse : « J'AIME MON TRAVAIL, JE SUIS UNE FEMME TRÈS HEUREUSE ET MA VIE EST MAGNIFIQUE. » Pourquoi ne met-on pas davantage de ces citations dans les magazines? Parce que ça ne fait pas vendre de la copie. Pour attirer l'attention, il faut toujours faire quelque chose de terrible. *Well, I don't believe that you do.* Je savais qu'il ne fallait pas croire toutes ces feuilles de chou!

Stella

Au mois d'août 1967, Judy joue quatre semaines consécutives à guichets fermés au Palace de New York. Elle retourne donc à ses anciennes amours, la scène et le vaudeville, et la voilà qui repart sur les chapeaux de roue, se donnant toute entière à son public.

Jack Haley, comédien (1967)

Seul un acteur de vaudeville peut vous décrire l'anxiété, les joies, l'anticipation et l'exultation d'une semaine d'engagement au Palace de New York. Passer la grille sur la 47^e rue pour entrer dans la cour intérieure qui mène à la porte d'entrée sur la scène représente le *cum laude* des diplômés du *show-business*. Vous devenez extatique rien qu'à vous y trouver. Parmi des milliers d'acteurs, vous avez été choisi. Vous y êtes arrivé.

Agent O'Connor, Palace (1967)

Enfin, j'étais responsable de la sécurité et chaque soir, je dis bien chaque soir, après que son petit squelette se soit vivifié pour faire gronder le théâtre, miss Garland

choisissait de sortir par devant, directement sur Broadway! Alors elle disparaissait au milieu de la foule, comme un glaçon dans un verre, tandis que je regardais la scène, impuissant et fasciné. Un soir, au début de la série de spectacles, j'ai voulu l'en empêcher : « Vous ne pouvez pas faire ça, Miss Garland! » Elle m'a serré le bras si fort que des bleus sont apparus le lendemain : « Monsieur, si vous vous interposez une seule fois entre mon public et moi, je vous fais congédier sur le champ, compris? » Je n'ai jamais oublié son regard mauvais et la transformation instantanée qui s'y est opérée quand elle s'est retournée vers ses fans éperdus d'amour.

Carole Hunter, placière au Palace Theatre (août 1967)

Pour dépanner une amie, j'ai travaillé quelques jours au Palace l'été de mes 17 ans. À l'époque, Judy Garland, c'était pas de ma génération. Ma mère l'adorait, et mon père aussi. Ce que j'en savais, moi, de cette femme-là, à part qu'elle foutait le trouble partout où elle passait! Je confesse que mon opinion d'elle ne volait pas haut : une vieille loque qui chantait pour les papis...Je n'écoutais même pas le tour de chant, trop occupée à fumer des cigarettes avec Mac, un des portiers, sous la marquise illuminée. J'adorais cet endroit qui nous éclairait comme un ciel électrique en pleine nuit. Puis, le récital terminé, un tremblement de terre a fait lever la bâtisse. Je suis entrée en panique, quelle ovation! On aurait dit la fin d'un concert des Beatles! L'hystérie gagnait tous les rangs, quelque chose que je n'ai jamais revu depuis. Environ une heure après la fin des applaudissements, la voilà qui est apparue sous la marquise. Petite. Le regard sévère, le front lourd, les cheveux à la garçonne, des boas plein le cou. Judy frêle et mélancolique...Maigre. Si maigre...Et le public l'a tout simplement aimée. D'un amour que j'aurais pu trancher au couteau. Je ne pensais pas qu'un groupe d'humains pouvait roucouler à ce point. Ça dépassait la simple nostalgie d'une époque révolue. Comme un critique l'a si bien noté le lendemain, les gens n'appréciaient pas seulement la fillette qu'ils avaient connue au sortir de

l'adolescence, mais aussi la Judy Garland contemporaine, celle qui venait de leur faire une magnifique fleur en se donnant entièrement sur la scène.

Jerry Tallmer, critique au New York Post (août 1967)

« Judy, pour la mille et unième fois, est revenue » (des enfers comme un chat).

Jeanine DiGiorgio, aide-régisseuse, Palace (juillet 1967)

Elle allait monter sur les planches dans quelques heures. J'étais craintive, mais très fière d'elle, je voulais la protéger pour que de son cocon jaillisse la tigresse qu'elle devenait toujours sur scène. Puis elle a décidé que Liza devait lui montrer un nouveau pas de danse pour « Chicago ». Au départ, tout se passait plutôt bien, mais après la première partie de la chorégraphie, Judy semblait de plus en plus nerveuse. Soudainement, elle s'est affolée parce qu'elle ne se trouvait pas assez juste.

L'énervement et la colère montaient sans que personne y puisse rien. Elle a finalement explosé, après avoir refait la routine (impeccable) une dernière fois :

« JE SUIS POURRIE! APPRENDRE UN PAS AUSSI STUPIDE! UN NOUVEAU-NÉ Y ARRIVERAIT! QUELLE IMBÉCILE JE FAIS! JE ME HAIS! »

Joey s'est jeté à ses pieds en lui disant tout ce qu'elle voulait entendre. Je pensais que la crise passerait, mais non. Elle a profité d'un silence dramatique pour nous balancer que nous devions tous la détester aussi, tellement elle ne valait rien.

Son fils pleurait si fort qu'il couvrait les bruits en provenance de la salle.

Judy s'est éloignée rageusement pour reprendre sa routine. Et je vous jure qu'en quelques minutes, sa carapace s'est entrouverte pour laisser l'enfant émerger de sa peau d'adulte misérabiliste, comme si c'était la chose la plus naturelle du monde.

Puis, elle s'est essuyé les yeux dans son nouveau chandail avant de se diriger vers sa loge où la maquilleuse l'a rendue présentable. Quand l'orchestre a entonné le pot-pourri d'introduction du concert, à part un sillon sur la joue, toute trace de crise avait disparu. Elle a attaqué la scène avec l'énergie du désespoir, et les applaudissements m'ont donné le goût de vomir.

Louise R. Wood, présidente du fan-club, section Iowa (mai 1967)

C'est confirmé, Judy se porte à merveille. Elle apprend de ses erreurs, mais jamais elle ne lâchera le morceau. Les lettres qu'elle nous envoie le prouvent bien : elle s'apprête à monter pour la troisième fois sur les planches du Palace à New York, dont elle va réveiller encore une fois les squelettes comme en 1951, quand elle y avait tenu un record de dix-neuf semaines d'affilée!

Depuis, elle a connu des moments difficiles, notamment parce qu'elle manquait d'argent. C'est incroyable, une aussi grande star! Nous voulions nous cotiser, ici au club d'Iowa, pour lui envoyer de quoi subvenir à ses besoins, mais son agent publicitaire nous a plutôt dit de lui faire bon accueil si elle venait un jour nous voir, alors nous avons fabriqué un autel en son honneur dans mon sous-sol, qui est pratiquement toujours accessible, si vous voulez venir le visiter. Mais vous manquez peut-être de temps? Le principal c'est que Judy va VRAIMENT BIEN! Si vous voulez en discuter, nous tenons une réunion du club ce soir et vous êtes les bienvenus! Ne soyez pas gênés, il ne s'agit pas d'une compétition entre ceux qui en savent le plus et ceux qui possèdent le plus d'objets de collection, non. Nous sommes d'abord des gens qui voulons être heureux. Et Judy nous en donne souvent l'occasion. Venez! Je vous lirai la dernière lettre de notre chère amie afin de vous rassurer sur son état.

Sid Luft, le troisième mari (mai 1967)

J'ai vendu la maison de la rue Mapleton à L.A. pour 130 000 balles. Judy en a récupéré environ 15 000 là-dessus, et tout le reste est allé aux impôts. Quelle mauvaise gestionnaire! Ne sait pas faire la différence entre une pièce de dix sous et un billet de cent. Elle dépense comme une petite mule sans cervelle et ensuite elle pleure de se retrouver les fesses dans l'eau. Elle ne pouvait pas s'occuper de la maison, mais n'arrivait pas à s'en défaire. Les dépenses pour l'entretenir devenaient beaucoup trop lourdes pour quelqu'un qui n'y passait que très peu de temps. Quand je l'ai appelée pour l'informer de la vente, j'ai senti qu'elle s'effondrait. En bégayant, comme une fillette démunie, elle m'a supplié de venir la chercher là où elle se trouverait plus tard, dans un bar où elle devait chanter pour un ami. Sur place, un homme enregistré sa version de *My Man's Gone Now* qu'elle rendait de façon tellement nostalgique qu'elle semblait s'adresser à la maison bien davantage qu'à notre amour perdu. Il faut dire que Mapleton, je le crois bien, a représenté de la façon la plus tangible son idée fixe d'une famille unie envers et contre tout. C'est sans doute pour cette raison qu'elle a fait traîner la vente aussi longtemps...

Donald Dixon, concierge à l'hôtel Saint-Regis, New York (6 mars 1967)

Nous connaissions tous la réputation de madame Garland, mais madame Walters tenait à l'interviewer justement parce qu'elle avait quelque chose de croustillant sous la dent, une personne aussi controversée! Madame Garland vivait dans les hôtels à cette époque. Elle était complètement à sec : financièrement, je veux dire, parce que côté alcool, on la disait plutôt imbibée. Enfin. Responsable de la suite où avait lieu l'entrevue, on m'avait bien averti que tout devait respirer la confiance, la chaleur, l'humanité. J'avais préparé un immense buffet de gâteries, petits fours, café bien fort, lait au chocolat pour les enfants parce que madame Garland ne se déplaçait jamais sans eux. Joey avait quoi? 10 ans? Non, douze, mais il était si chétif! Lorna paraissait en meilleure santé. Elle dépassait sa maman d'une bonne tête quand les trois se sont

présenté avec quatre heures de retard, vous vous imaginez! Personne n'était surpris, remarquez bien. Le buffet commençait à se défraîchir affreusement (je ne peux supporter de voir les victuailles se faner), alors je papillonnais sans cesse entre le réfrigérateur et la table, jetant le café pour en refaire aussitôt. Madame Walters en robe de chambre comme si elle avait prévu le coup, travaillait dans le boudoir de la suite. Plus le temps passait et plus ses joues rosissaient. Un étrange sourire se dessinait sur son visage. L'équipe s'énervait tout en tentant de le dissimuler. Une atmosphère lourde pesait sur la suite et le personnel. L'humidité et la chaleur s'intensifiaient, malgré le système de ventilation nouvellement installé. On avait interdit aux techniciens de prendre des pauses, les cameramen, perchiste et assistants devaient se tenir au garde-à-vous pour tourner dès que madame Garland mettrait le pied dans la pièce. Ils grommelaient, mais madame Walters ne supportait pas ce type de comportement. Elle était d'une autorité naturelle si imposante que personne n'osait faire de chichi devant elle.

Pour ma part, frappé du fait que toutes les demandes particulières provenaient de madame Walters, je me demandais comment une aussi grande vedette que Judy Garland pouvait ne pas avoir d'attaché de presse, de *manager*, d'entourage? Moi-même je n'étais au courant de rien. Personne n'appelait pour tenter de maquiller le retard...Quand finalement on a cogné à la porte. Lorna, gênée, m'a pris la main et m'a chuchoté à l'oreille : « Mama arrivera d'une minute à l'autre. Joey souffrait d'une petite fièvre, mais il va bien maintenant. Tiens, justement, les voilà! Vous avez quelque chose à manger? Joey n'a rien avalé depuis ce matin. Ho! Du lait au chocolat. Je peux? » Elle semblait gênée, mais devant le buffet, son embarras a disparu. Judy a fait son entrée, *scotchée* à son fils. Nerveuse et insouciante à la fois, elle s'est excusée en serrant le petit maladivement contre elle. Personne ne semblait dupe. Madame Walters s'amusait beaucoup de la situation, comme une chatte lorgne une souris. Elle la cuisinait de ses questions à double sens, tout en l'embrassant

chaleureusement du regard. Mais Judy, cette vieille routière, lui tenait tête de sa stature miniature. Ses vêtements lui donnaient l'air d'une petite fille âgée, comme s'ils avaient appartenu à Lorna autrefois. Aussi, elle ne lâchait pas son garçon un instant. J'avais hâte que l'entrevue se termine. Le malaise environnant m'indisposait profondément.

Les enfants créaient une barrière de protection entre elle et Barbara, qui se tenait altière sur sa chaise. Trois névrosés cimentés par leurs mains, trois sourires flottants, trois visages à moitié vides. Mais fidèle à sa réputation, Judy a su être pugnace aux moments de trop grande tension en donnant du fil à retordre à madame Walters.

Quand elle a quitté la suite, je n'aurais su dire qui avait remporté le match. Mais les enfants, eux, semblaient à la fois repus et épuisés.

Lorna Luft (février 1967)

Hahahaha! Laissez-moi vous raconter un épisode que nous avons reproduit quelques fois...Depuis plusieurs mois déjà, nous habitons dans toutes sortes d'hôtels relativement luxueux, et si, au départ, je trouvais ces lieux amusants, c'était parce que moi et Joey devenions les petits chéris de la place, avec visites aux cuisines (où nous pouvions nous servir d'énormes parts de dessert), à la piscine et à la salle de projection. Nous étions toujours en vacances, d'autant plus que nous ne fréquentions pas vraiment l'école, que nous détestions tous les deux. Mais une fois, on a cogné à la porte pour réclamer les arriérés impayés de la chambre, et Mama, de bonne humeur, nous a regardés dans les yeux en nous disant que nous allions jouer à un petit jeu. Il s'agissait d'enfiler tous nos vêtements sans exception, ce qui nous faisait ressembler à des grosses poupées russes, et dès le soir, nous quitterions l'endroit par la porte secondaire afin qu'on ne nous remarque pas. Je me sentais un peu inquiète, mais Mama était hilare, fébrile et heureuse de jouer un mauvais tour à ce gérant qui osait

exiger de l'argent à la grande madame Garland. Au moment de partir, ultra-silencieux, nerveux et craintifs, nous descendions le grand escalier, sous les regards obliques que les personnes présentes nous lançaient. Sans crier gare, j'ai attrapé un fou rire impossible à retenir. Mama elle aussi s'étranglait pour demeurer calme. Plus nous approchions de la porte, et plus la victoire semblait acquise. Nous avons accéléré le pas, quand la réceptionniste nous a interpellés. Alors nous nous sommes mis à courir vers la porte en hurlant de rire et nous ne nous sommes arrêtés que trois pâtés de maisons plus loin, rouges et sifflants sous nos couches de vêtements.

C'est alors que j'ai réalisé que nous n'avions nulle part où aller. Et aucun argent pour nous y rendre, de toute façon. Joey tremblait, mon petit frère qu'un changement de routine rendait craintif. Moi, j'envisageais de nous construire une hutte dans une ruelle, au point où on en était, mais Mama, comme toujours, nous a épatés par sa débrouillardise. Se débarrassant de la plupart de ses vêtements, elle s'est concocté un habit décent pour se présenter à la réception d'un nouvel hôtel où on l'a immédiatement accommodée. En douce, nous sommes entrés par la porte de derrière afin de ne pas alerter les bonnes gens, et voilà comment nous avons gagné une autre semaine d'hébergement, gracieuseté de Judy Garland!

Mais aussitôt installés dans nos nouveaux quartiers, Mama entrait dans une colère monstre parce qu'elle avait échappé ses pilules durant la course folle, et elle nous obligeait à retourner sur nos pas pour les trouver. Quand nous sommes revenus bredouilles, elle s'est couvert les yeux de ses petites mains agitées avant d'éclater en sanglots. La pluie a duré toute la nuit. Nous n'avons pas dormi.

Liza Minnelli (1966)

Elle ne se sentait chez elle nulle part.

Et puis elle avait peur. De tout.

C'était assez particulier. Pourtant, jusqu'en 1966, elle avait résidé en plusieurs endroits, tous plus somptueux les uns que les autres, mais aucun qui ne l'ait sécurisée, rien qui ne soit devenu son *home, sweet home*, malgré la présence des enfants. Et puis même quand elle avait une maison, comme celle de la rue Mapleton à L.A., y revenir après les courses ou le boulot produisait chez elle une sorte de terreur que personne ne s'expliquait. Elle craignait le quotidien. Elle avait l'habitude de vivre dans le chaos, le changement constant, la vitesse. Sa vie ne comportait aucune forme de régularité. Ses journées s'étaient si longtemps déroulées selon de horaires en couches temporelles superposées, que quand elle se retrouvait dans le calme et la solitude, la panique l'envahissait. Alors il fallait la surveiller constamment pour lui éviter de succomber à ses démons. La grande reine de l'*entertainment* devait être divertie à tout prix. Lorna et Joey se donnaient beaucoup de mal pour la cajoler, la serrer contre eux, et surtout lui donner leur attention complète et inconditionnelle. Ma soeur avait même imaginé suspendre aux fenêtres de sa chambre de grands rideaux en velours rouge qui lui rappelaient les scènes de son enfance, et plus particulièrement celle de Grand Rapids. Ça semblait la calmer, mais parfois, perdue dans ses brumes, elle s'y enroulait comme dans une crêpe et refusait qu'on la dépêtre de là. Dès qu'elle se calmait enfin, Lorna allait chercher de l'aide pour la mettre au lit et fermait les rideaux pour empêcher la lumière de se rendre à ses paupières. Pauvre Mâma, incapable de supporter d'autre clarté que celle des projecteurs...

Stella (23 avril 1961)

Lors du fameux concert enregistré à Carnegie Hall, sa voix a déjà évolué, comme du vieux vin : remplie de fumée, elle séjourne en barriques, emprisonnée dans sa cage d'os, et s'écoule de son corps en trahissant un âge beaucoup plus avancé. Comme

libéré d'une prison, son organe s'évade devant la salle pleine à craquer et le feu d'artifice éclate en pures réjouissances devant la chatte à mille vies qui s'élançe de son petit corps raide. Son énergie irradie dans la salle et ceux qui croyaient voir une baleine s'échouer sur la grève en prennent pour leur rhume.

Tout d'abord, il y a cette intro musicale majestueuse, qui nous emporte comme la tornade d'Oz dans un univers fabuleux. Les thèmes des grands succès de Judy sont tous amalgamés en une seule pièce qui nous donne l'impression que nous allons assister à un moment plus grand que le ciel, et voilà qu'elle arrive, la salle exulte et je m'imagine dans les premiers rangs, pleurant à chaudes larmes devant un ancien amour qui reviendrait à la vie, et alors elle ouvre la bouche et le mirage s'effondre devant la voix de grand-maman Judy. Si autrefois enfant, elle chantait avec une voix de femme mature, il est donc parfaitement logique qu'elle travaille maintenant avec un organe du troisième âge. Mais au moment où on voudrait l'abandonner à sa vie de résidence pour personnes âgées, on sent une chaleur se profiler dans sa voix, et alors, la revoilà en contrôle de ce chant si dépendant de sa fragilité. Une onde réchauffe la voix qui se soulève et nous emporte tous. Alors l'âge n'a plus aucune importance. Enfant, elle chantait comme une femme, femme, elle nous ramène à l'enfance en empruntant la voix de la sagesse, Judy la chamane qui puise son énergie directement à la source du temps.

Irma Jackson (23 avril 1961)

Je ne peux pas dire que j'ai aimé ce concert. On aurait dit que le public pleurait, comme si madame Garland était un *preacher* qui évangélisait une bande de convertis drogués à la nostalgie. C'était vraiment détestable. Si on ne m'avait pas offert ce billet en cadeau, j'aurais été en colère d'avoir payé pour une telle manifestation dégoulinante de bons sentiments. Oui, j'ai apprécié certains des films de Judy Garland, il y a quinze ans de cela parce que j'étais une gamine romantique et un peu

moche et que je pouvais m'identifier à elle, d'une certaine façon. Mais j'ai évolué, seigneur, et alors que je pensais la voir dans un spectacle inédit, elle qui peut tout faire, j'ai constaté que la moitié de ses numéros sont constitués de chansons appartenant à ses longs-métrages. Elle se sert de ces ritournelles en vraie opportuniste pour nous faire rêver au bon vieux temps, exactement comme ses films le prênaient...Vous allez me demander à quoi je m'attendais? Je m'attendais à ce qu'elle se soit transformée, voilà! Hé bien pas du tout! C'est ma conclusion. À ce compte-là, Garland pourrait aussi vendre des petits pâtés que la foule avalerait sans se poser de questions. En effet, elle nous enfonçait dans la gorge un passé merveilleux qui n'a jamais existé : le sien. On le sait tous, maintenant, à quel point sa vie n'est pas une sinécure. Or, elle exploitait encore cette partie de sa personnalité rattachée aux films qui ont fait sa renommée, et le public la suivait bêtement à travers ses pérégrinations. Mais je refuse ce à quoi j'ai eu droit ce soir. Je ne suis pas un mouton.

Rufus Wainwright, chanteur et *fan*

Après septembre 2001, j'étais profondément déprimé et je cherchais de la musique pour me remonter le moral. En cours d'exploration, je suis tombé sur « Judy à Carnegie Hall, 1961 », et soudainement, j'ai repris foi. Je l'écoutais en boucle à l'ombre des tours disparues en chantant les paroles à tue-tête. Vous dire le bien que cet album m'a fait! J'avais l'impression de me plonger dans le spectacle, le vrai, la substance du monde, ce qui fait qu'on se réunit, la raison d'être de jouer de la musique. J'écoutais l'album d'un concert ayant eu lieu douze ans avant ma naissance comme si j'y assistais. J'étais aux premiers rangs et Judy me chuchotait à l'oreille qu'elle m'aimait autant que je l'aimais, qu'elle avait connu toutes ces difficultés pour me prouver qu'on se relevait de tout, qu'aucun obstacle n'était assez grand pour nous empêcher de le surmonter, et c'est alors que j'ai eu l'idée de mon spectacle « Rufus, Rufus, Rufus ». J'allais remonter intégralement ce chef d'œuvre du *live* pour me

prouver que bien que ce temps soit révolu, l'esprit des chansons flottait toujours sur la ville, nous intimant l'ordre de rentrer à la maison.

Sid Luft, troisième mari de Judy (novembre 1959)

Elle pesait 180 livres et son foie faisait quatre fois sa taille normale. Je l'ai fait hospitaliser à New York où les médecins lui ont formellement annoncé qu'elle était, à 37 ans, une semi-invalides et qu'elle ne pourrait plus jamais se produire en spectacle. Nous travaillions si fort, toute la petite famille, pour la tenir éloignée de ses calmants! Sa médication habituelle, soit, elle se devait de la prendre, même si les doses se trouvaient tellement élevées qu'elle avait pris soixante livres en quelques mois, et que les enfants ne la reconnaissaient même plus...ha, mais pour les calmants, c'était une autre histoire. Les médecins lui disaient de les prendre « au besoin », et « au besoin » pour elle voulait dire « presque tout le temps ». Aussitôt qu'elle avait le moindre malaise apparaissait la boîte de cachets magiques et la voilà qui s'envolait vers des cieux où nous étions interdits de séjour. Si elle se coupait en tranchant du pain : un calmant; si le téléphone sonnait trop fort à ses oreilles : un calmant; si Joey ou Lorna se blessaient en jouant dehors : un autre calmant, bref, tout était prétexte à en prendre. Ce cocktail quasi fatal l'a donc conduite au repos complet durant un mois et demi où on l'a sevrée de la totalité de ce qu'elle prenait. Quant aux avertissements des médecins concernant sa carrière, rien ne s'est avéré plus faux, car au sortir de l'hôpital, elle a entamé un des segments les plus populaires de sa vie!

Roger Wright, fan, orchestra Hall, Chicago (5 septembre 1958)

Dans le journal du matin, on parle d'une assistance de 17 500 personnes pour le spectacle de Judy d'hier soir. Et dire que je n'ai jamais pu entrer! 6000 personnes, dont moi-même, ont été refoulées à la porte, faute de places disponibles. Je me suis déchiré la chemise pour qu'on me permette d'assister au récital. Même de loin, en haut des gradins, même dans les w.c.! Je me serais fait souris pour l'entendre. Mais le

portier me regardait avec ses yeux d'imbécile insensible, et j'ai dû rebrousser chemin au milieu d'une foule tellement déçue qu'elle n'avait même pas l'énergie de se révolter. Injustice! Injustice! J'ai avalé deux cachets pour noyer ma douleur avec une bonne rasade de scotch, et j'ai fait le tour du pâté de maisons en automobile toute la nuit, jusqu'à ce que les journaux du matin paraissent. Je souhaitais presque que ma Judy ait été incapable de se produire pour venger mon absence. Au matin, j'ai hurlé devant ma copie. Les salauds, tous ces salauds qui m'avaient volé ma place...et je me suis endormi, complètement ivre de tristesse en ne rêvant que d'elle.

Kathleen Gallagher, une employée de la maison de la rue Mapleton (1956)

Je la surprénais souvent certains jours : elle soulevait le couvercle d'une tabatière et y cueillait des cachets qu'elle avalait comme des sucreries. Ensuite, elle allait se coucher pendant quelques heures et ressortait de sa chambre fraîche et blessante comme une rose...quel humour noir elle possédait! Avec presque jamais une bonne parole pour elle-même. Madame semblait prendre plaisir à s'érafler personnellement, comme si cela faisait partie de son personnage. Mais la maison représentait un havre, son havre à l'époque. Avec les petits (Lorna et Joe, et Liza qui nous rendait souvent visite), leur trampoline, les voisins, et monsieur Sid, cette stabilité créait des remparts contre les marées qui assaillaient Madame. Elle vivait presque une vie normale, chose qu'elle n'avait jamais vraiment connue. Elle aimait jouer à la maîtresse de maison, mais en réalité, elle était bien incapable de nous donner le moindre ordre. Pas plus que de ne se faire cuire un œuf, d'ailleurs.

Nous étions plusieurs employés, une dizaine en tout, avec les nounous, le jardinier, le cuisinier, tous engagés par monsieur Sid. Madame nous traitait en amis, comme si nous faisons partie de la famille. Tellement que j'avais parfois l'impression qu'elle prendrait un balai ou un torchon pour frotter à mes côtés, quand elle ne me lançait pas un "Katie, sois bonne et prépare-nous deux bons scotchs et

sodas, veux-tu? Allez! Viens t'asseoir ici!” Madame ne pouvait pas demeurer seule, tout simplement. À moins d’avoir avalé deux ou trois cachets, et encore... Alors, elle prenait la petite Lorna pour l’emmener faire une sieste avec elle dans le but d’éviter le plus possible de demeurer consciente et seule dans une pièce. Je n’ai jamais compris ce trait de sa personnalité. L’univers foisonnait de gens qui cherchaient sa compagnie –pour les bonnes et les moins bonnes raisons. Aussitôt que Madame mettait le pied dehors, on venait la voir, on lui parlait, on voulait la toucher, la photographier... À sa place, j’aurais cherché les coins d’ombre que le manoir sur Mapleton offrait pour adorer mes précieuses périodes de solitude.

Cette maison était immense, paisible, joyeuse... Dans la cour, il existait un petit cabanon recouvert de branches pour les enfants, construit par le jardinier. Puisqu’ils n’y allaient presque jamais, j’aimais particulièrement y prendre une pause. Assise à l’intérieur, la porte ouverte, j’observais mon petit univers en prenant le thé. Un jour où nous avons eu la bouteille légère, j’y emmenai madame. Une seule personne pouvait y prendre place, alors elle s’était assise dans la cabane en rigolant très fort et puis ses yeux se sont voilés. Même si son corps se trouvait bien là devant moi, il en devenait lumineux, impalpable, projeté sur l’écran de ses souvenirs. « Mon papa en fabriquait de semblables à Grand Rapids quand j’étais petite. Il y passait beaucoup de temps. Pas toujours seul. Mais il ne m’y emmenait jamais. Et puis il est mort. » Et la créature de lumière s’est éteinte subitement. « Katie, veux-tu aller me chercher ma tabatière, s’il te plait? » Je détestais cette petite boîte bourrée de gélules empoisonnées. Mais j’obéissais à Madame parce que le lui refuser signifiait me retrouver face à une enfant complètement imprévisible. Et la tristesse que je venais d’apercevoir me fendait le cœur. Aussitôt de retour avec la petite boîte, j’ai dû m’asseoir face à Madame, ne surtout pas être hors de portée de son regard fascinant, tandis qu’elle s’animait à nouveau, assise entre les trois murs de rondins, dans le

grand jardin, jusqu'à ce que monsieur Sid rentre à la maison, et vienne la chercher pour la déposer au creux de leur grand lit.

Madame m'a toujours bien avertie de les laisser tranquilles, elle et ses cachets, alors je ne me mêlais pas de ses affaires. Je sais seulement que quand le désespoir fondait sur la maison, j'avais avantage à savoir où ils se trouvaient.

Stella

*Depuis que la MGM a remercié Judy, plus personne ne veut la faire tourner. Elle manque une telle quantité de jours de tournage, avale tellement de comprimés et se retrouve dans tant d'états incroyables qu'elle est devenue impossible à assurer. Cependant, en 1953, faisant fi des déboires de la star, la Warner décide de remettre sur les rails *A Star is Born*, un remake de 1937. Ici, Judy joue Esther Plodgett, une actrice de vaudeville qui aspire à faire du cinéma, et y réussit grâce à l'étoile pâlissante de Norman Maine, un acteur alcoolique sur le déclin. C'est le seul film réellement tragique dans lequel joue Judy, puisque Norman Maine se suicide à la fin, incapable de surmonter ses démons et de reprendre le chemin des studios, tandis que Esther, rebaptisée Vicky Lester, devient une vraie grande star.*

A star is born (1954)

*Somewhere, there's a someone
who's a someone for me [...]
With my someone,
I'll be someone
At last.*

Bonnie Taylor, fan (1954)

Pourquoi devenir « quelqu'un » seulement en rencontrant l'âme sœur? Je ne comprends pas cette chanson. Mais on m'a toujours dit que je me posais trop de questions.

Mary Jane (Suzie) Gumm, la sœur benjamine (1953)

To be someone at last. Quand on est aussi populaire que ma sœur, la question ne se pose plus! Hé, hé! Bien que nous ne nous voyions plus très souvent, je connais ses points faibles. Frances –ho! ne me parlez pas de l'appeler Judy comme tout le monde. Ma sœur se nomme Frances, c'est ainsi qu'on l'a baptisée, alors cessez de m'embêter avec vos caprices. Ma mère nous a toutes laissé un cadeau à sa manière, et dans le cas de Frances, il s'agit d'une frayeur généralisée d'être seule et abandonnée. Paradoxal, non? Mais quand on ne voulait pas de quelqu'un, quand on lui dit et lui répète qu'elle ne sera jamais à la hauteur, quand on est si gentille et puis qu'au milieu d'un éclat de rire on glisse à l'oreille de sa fille de douze ans qu'elle a un défaut au cerveau, que voulez-vous, ces paroles laissent des traces. Frances a toujours eu peur d'Ethel. Avec raison. Et je me suis souvent demandé pourquoi notre mère choisissait la cruauté plutôt que la gentillesse pour nous encourager, mais je me l'expliquais par le fait qu'avec cette méthode, elle obtenait des résultats extraordinaires. Avec Frances, du moins.

Clarence Richardson, machiniste (12 octobre 1953)

Premier jour de tournage d'*A Star is Born* avec la Garland et James Mason. Tout le monde est aux aguets, on s'attend au pire, bah, moi, je ne m'en fais pas trop. Si ça se trouve, j'aurai encore plus de périodes d'attente pour fumer des cigarettes et jouer au poker avec les autres machinos! Non, mais quoi, vous pensez que je vais rester là, à attendre bêtement en avalant des mouches que la grande star daigne se pointer sur le plateau? J'ai autre chose à faire. Ouais, donnez-m'en, de la vedette, ça passe le temps à la moulinette! Et puis Judy Garland n'est pas mon type, si vous comprenez ce que je veux dire. Sans blague, quand ma soeur a appris que je travaillais sur un film la mettant en scène, elle s'est presque évanouie. « Tu es sûr, Clancy chéri, que je ne peux pas aller visiter le plateau? » Hé! La soeur! C'est sérieux, mon boulot! Pas question de laisser passer qui que ce soit, c'est mon patron qui ne serait pas content.

Et puis il en a, du caractère. On n'a pas envie de se retrouver dans l'eau chaude même si c'est pour faire plaisir à la famille. Mais voilà la grande star internationale! Je dois reprendre mon poste, *damn*, ça a pris beaucoup moins de temps que je le prévoyais. Tiens, je mettrais bien mes lunettes fumées tout d'un coup. Quelque chose m'aveugle quand je la regarde. Mais non, les gars, cessez de rire de moi, je suis seulement légèrement importuné par la puissance des éclairages. (Merde! De quoi j'ai l'air...)

Mary Jane (Suzie) Gumm (janvier 1953)

Notre mère est décédée en janvier 1953. Personnellement, je n'en pouvais plus de supporter sa hargne envers notre supposée ingratitude. En connaissez-vous beaucoup, des femmes qui élèvent leurs enfants pour la servir jusqu'à la fin des temps? Je me suis toujours sentie comme celle qui doit une reconnaissance éternelle à sa génitrice. Des trois, j'étais la plus insignifiante, celle avec le moins de talent, et pourtant, Ethel me harassait de ses demandes. Quelle plaie! Pour Frances, sa mort a été tout un choc, par contre. Même si elle ne lui parlait plus depuis des années. Ethel se plaignait régulièrement de son sort dans les journaux –on laissait dans la misère et l'indigence celle qui avait lancé notre carrière (celle de Frances, en fait, j'ai mis un terme à la mienne à la fin des années 20). Je hais le show-business. Je haïssais ma mère et pour tout dire, je me hais aussi profondément. J'aimerais bien que vous me laissiez seule, mais avant de partir, pourriez-vous s'il vous plait me payer un verre de brandy? Un tout petit rien que pour me calmer.

En quoi la mort d'Ethel a-t-elle affecté Frances? Cette femme nous avait droguées dès l'enfance et ne nous donnait aucune affection ni réconfort. Nous savions toutes qu'elle avait voulu se débarrasser de Frances, avant que le docteur Rabwin ne l'en dissuade. Elle avait aussi obligé Frances à avorter lors de sa première grossesse, oui, quand elle était encore mariée à David Rose, en 1942. Et surtout parce qu'elle était une terrible *stage mom* qui se tenait dans les coulisses de tous nos spectacles, en nous

soufflant qu'elle allait nous briser les os si on souffrait d'un mal au ventre un soir de performance. Je pense que Frances attendait depuis la nuit des temps qu'Ethel lui donne son approbation, et un peu d'amour. Avec sa mort, bien sûr, son souhait s'évanouissait en fumée. Désormais, sans studio et sans *manager* (Ethel demeurait toujours sa gérante fantôme tant qu'elle vivait, suspendue au-dessus de sa tête comme une épée au fil tranchant), Judy devenait seul maître à bord, et elle ne se sentait pas préparée à jouer ce rôle.

Angelo, déménageur (printemps 1953)

On a toujours fait confiance à notre compagnie depuis les années 1920 pour transbahuter les vedettes. Moi, par exemple, j'ai déménagé des dizaines de personnes plus connues que la Vierge Marie. Si ça m'excite? Haaaa, mais on s'habitue, on s'habitue. On devient comme des agents secrets, voilà ce qui est exaltant, *mamma mia*. Savoir qu'on tient dans nos mains la vie de ces gens si reconnus, et j'adore manipuler leurs objets, me demander où je les verrais dans ma maison, même si bien souvent, rien ne pourrait rentrer chez moi, que ce soit les lustres, les commodes en bois précieux, les divans de velours si volumineux, et puis toutes ces boîtes mystérieuses...Curieusement, celles de madame Garland et de monsieur Luft sont souvent mal fermées et on peut voir à l'intérieur en se forçant un peu, des tas de cahiers, beaucoup de livres, et d'innombrables jolies boîtes en porcelaine, plus que je n'en ai jamais vu qui tintent comme si elles étaient remplies de petites pierres colorées. Mariana adorerait une de ces boîtes, elle serait ravie de savoir qu'elle tient entre ses mains un souvenir de son idole de jeunesse, *ma, che sei grullo?* Je suis professionnel, moi! J'ai toujours été d'une discrétion à toute épreuve. Je ne parle pas de mes clients. Allez! Je dois continuer à travailler, sans quoi le *capo* va me chauffer les oreilles. Et soyez discrets à mon propos, d'accord? *Va bene!*

Lorna Luft (1952)

Même avant leur déménagement sur la rue Mapleton à Beverly Hills où ils sont restés jusqu'en 1960, mes parents recevaient déjà des tas de gens célèbres à la maison. Ils étaient amoureux, passionnés, divins, faits l'un pour l'autre. Mama avait dégoté Papa Sid dans un *lounge* de New York en l'hameçonnant comme une prise de luxe. Quand Mama voulait quelque chose, elle s'arrangeait toujours pour arriver à ses fins, ça oui! Et pourtant, sous cette façade si convaincue, se cachait un petit oiseau fragile et apeuré qui exigeait d'être cajolé, adoré, divinisé, et Papa Sid semblait né pour répondre à ses incroyables demandes. Oh, bien sûr, Mama faisait des scènes, mais Papa savait presque toujours comment l'apaiser. Mes parents adoraient faire la fête, et la nouvelle maison était tout indiquée. L'argent coulait à flots, parce que Mama gagnait très bien sa vie tandis que Papa la dépensait. Cette dynamique créait souvent des frictions entre eux, mais ils étaient taillés dans la même étoffe. Même s'ils se chicaniaient souvent en public, cela faisait partie de leur numéro, comme s'ils étaient un duo comique rejouant leurs meilleures scènes devant une assistance légèrement inconfortable. Leurs prises de bec semblaient les allumer autant qu'elles mettaient les gens dans l'embarras, mais tout finissait généralement par un baiser chaleureux réunissant les tourtereaux. Puis, un bon jour de 1952, Mama est tombée enceinte. Et devinez qui se cachait dans son ventre? C'était moi! Mon père en tremblait de joie. L'événement les a véritablement soudés. Quand je suis née, Papa Sid m'a prise tout contre lui en m'appelant sa princesse, et ma mère, épuisée par la césarienne, s'est reposée une bonne semaine. Pour souligner l'événement, papa a fait éclater des feux d'artifice, vous imaginez? Quand on m'a ramenée à la maison, sous les regards attendris du personnel, on m'admirait sans réserves (je n'avais pas la tête en pomme cuite des bébés nés de façon naturelle, vous comprenez bien!). Comment? Oui, Mama a continué à prendre des cachets, mais ses difficultés n'étaient rien en comparaison de la joie qu'elle éprouvait à s'occuper de ma petite personne.

Kay Thompson, arrangeur, *coach* vocal et amie (septembre 1952)

Je vais vous confier quelque chose de terrible, mais je ne peux m'empêcher d'y penser, même en tant que grande amie et confidente de Judy. J'ai l'impression que Judy, comme plusieurs vedettes de sa stature, a mis au monde ses enfants pour s'en faire des amis, mais surtout pour qu'ils l'empêchent de sombrer dans la folie. Les relations, à son niveau de célébrité, sont toutes teintées d'une foule de sentiments, de détails et de préjugés, d'appréhensions, de demandes. On devient l'ami de Judy Garland et alors notre perspective change sur le monde. Il est très difficile de comprendre cet état de fait sans l'avoir vécu. Personnellement, je connais Judy depuis tant d'années, je l'ai vue monter au firmament, et redescendre à toute vitesse dans une noirceur difficilement compréhensible pour qui se retrouve à l'extérieur de cette situation. Mais je pense que les enfants étaient une façon de se protéger de l'irréalité de son quotidien. Liza, maintenant que ses parents sont séparés, et que Vincente peut mener sa vie comme il l'entend, quoi, vous n'avez rien entendu des rumeurs? Non, je vous laisse faire vos propres recherches. Enfin! Judy recherchait cela précisément, un entourage qui la porterait, sans lui demander rien en retour, et qui l'aimerait simplement pour elle, sans qu'elle ait besoin de chanter ou de jouer la comédie, et c'est ce que Liza lui apportait. Un amour inconditionnel, et qui riait quand elle riait, et qui s'inquiétait d'elle quand son humeur était à la dérive, et qui la prenait dans ses bras à tout moment, qu'elle soit en tenue de nuit ou de soirée, ces petits bras chauds et câlins qui ne lui demandaient qu'à être étreints en retour. Voilà pourquoi, aussitôt qu'elle a rencontré Sid, elle a décidé d'avoir un autre enfant. Elle n'aimait pas être enceinte, ceci dit, elle était beaucoup trop nerveuse et mal en point physiquement, ça ne faisait qu'ajouter à ses tracas. Elle attendait avec anxiété le jour de la délivrance : « Ma chère, j'étais déjà une baleine, me voilà rendue avec une bosse! » Elle riait constamment de ses craintes, et les gens...les gens la disaient drôle, si drôle, oui, c'était bien vrai, mais son humour avait des accents extrêmement cyniques, et c'était un moyen d'évacuer la pression, cette façon qu'elle avait de se détester. D'ailleurs, je

trouvais cet état de fait assez particulier : elle me semblait pleine de confiance en elle, mais cette confiance était trouée, amincie, constamment laminée au rouleau compresseur par une haine profonde qu'elle dirigeait d'abord contre elle, mais qu'elle pouvait aussi envoyer comme des balles de fusil dans le cœur de ses proches ou de ses collègues. Et puis d'un autre côté, il y avait cet amour, cet amour quasi étouffant qu'elle ressentait pour ses enfants et ses *fans*, les *fans* comme des enfants qui l'accompagnaient partout où qu'elle aille. Quand elle revêtait sa peau de Judy Garland, elle devenait un personnage, et ce personnage instable carburait à l'amour du public, c'est ce qui lui permettait de passer à travers le temps. Je me suis déjà demandé de quoi mon amie Judy pouvait bien avoir l'air le matin, quand elle se réveillait, seule, hors de sa peau de vedette. Je pense que je ne connais que très peu cette personne qui est la propriété de ses enfants. Avec eux, elle redevenait Frances Gumm. Lorna a vu le jour le 21 novembre, par césarienne. Judy voulait mourir, Sid ne l'avait jamais vue ainsi. Il savait pourtant à qui il avait affaire, mais Lorna a survécu à sa propre naissance, un gros bébé bien joufflu, malgré la prise de médicaments pendant la grossesse. Elle ne savait pas encore à quel point elle aurait besoin de cette force colossale pour soutenir sa petite maman dans un avenir pas trop lointain.

Liza Minnelli (23 mars 1951)

Le divorce de mes parents en mars 1951 m'a affectée plus que je ne l'aurais cru, comme si je perdais mon papa après avoir perdu Mama aux mains de ce mal qu'elle traînait avec elle comme un roquet pelé. Disons qu'avec le début des années cinquante, l'échec du *Pirate*, son renvoi de la MGM, et pour couronner le tout, le divorce d'avec mon père, on ne savait pas ce qu'il allait advenir de Mama. J'étais si petite, mais je savais que quelque chose clochait. Avant que les papiers ne soient officiellement signés, Papa invitait beaucoup de gens à la maison pour cacher son malaise. Il semblait s'être désengagé de la vie de Mama, qui faisait des crises pour

des riens, comme une enfant. Âgée de cinq ans, j'avais l'impression d'avoir une petite sœur, et je me souviens très bien, c'est clair comme du cristal : Mama qui vient jouer avec moi dans ma chambre, charmante et enjouée, mais un peu trop excitée, comme mes petites amies au parc, après avoir suçoté des glaces ou croqué des biscuits au chocolat, excitée ma petite Mama, et on s'amuse comme des folles, on se déguise en fantômes elle se cogne contre les meubles et laisse échapper un juron. Mama disait des gros mots quelquefois quand elle était avec moi et j'ai compris des années plus tard que sa Judy Garland, sa peau de personnage, n'avait tout simplement pas le droit de le faire, c'est fou! Et quand elle sortait de ma chambre parce que Papa voulait lui parler, bien souvent la fête tournait au vinaigre, et alors j'entendais les cris et le florilège de mots sales sortir de sa bouche, comme si elle était redevenue Frances Gumm et un silence pesant s'abattait sur la maison. Alors Papa téléphonait à Carlton [Aslop], le nouveau gérant et ami de Mama, qu'elle appelait elle-même Pa, et il déboulait à la maison pour chicaner Mama comme une enfant : « Judy, ÇA SUFFIT! Tu vas aller te coucher IMMÉDIATEMENT et cesser ces enfantillages. Tu es absolument hors de toi. Une bonne nuit de sommeil te fera le plus grand bien! » « Mais Pa, tu ne m'écoutes pas! Vincente est cruel avec moi, il me traite comme un meuble, comme une chose, il ne reste avec moi que parce que je peux lui apporter de la notoriété, il agit comme le studio! Wouuuuu..... » « PLUS UN MOT, J'AI DIT! Nous reparlerons de tout cela demain matin. Allons, sèche tes larmes et prépare-toi à te coucher. J'irai te voir dans ton lit.» Et alors que Papa venait m'endormir en me berçant, Carlton faisait de même avec Mama dans la pièce d'à côté. J'aimais ce moment où la paix descendait sur la maison, et j'espérais très fort qu'elle dure pour toujours.

Stella

Oh, elle ne frisait pas la perfection, mais ils étaient responsables d'elle et de sa vie massacrée. Quand on choisit de prendre le contrôle de quelqu'un, il faut en assumer les conséquences, non?

Azalée Primeau, fan (novembre 1950)

Son renvoi de la MGM m'a bouleversée. Je les ai tous trouvés sans cœur de l'empêcher de tourner des films. Depuis l'âge de treize ans qu'elle leur donnait sa vie! Moi, à 13 ans, je trayais des vaches et je rêvais de rentrer au couvent tellement j'étais fatiguée de tâter des pis. À ce moment-là, on a su qu'elle n'avait pas toujours eu une belle vie...pourtant... Ça m'a choquée quand ils l'ont congédiée, surtout parce que les revues, soudainement, ne la présentaient plus sous son meilleur jour. Divorce, crises de nerfs, discorde...Difficile de croire à tous ces revirements de situation. Même si le Bon Dieu ne nous a pas mis sur Terre pour vivre des malheurs, il me semble que la vie est assez difficile comme ça. Nos vedettes ont le droit d'avoir des vies enchantées. En tout cas, moi, de rêver en leur compagnie m'aide à passer les heures sombres.

Louis B. Mayer, président et cofondateur de la Metro-Goldwyn-Mayer (septembre 1950)

Mes chers amis, ce moment où nous avons choisi de laisser aller notre chère petite Judy (car ce sera toujours ainsi que je me souviendrai d'elle) est un jour sombre pour le cinéma américain. Mon cœur de père se brise, telle n'était pas la destinée de ma fille, car c'est ainsi que je la perçois, surtout depuis ce jour sinistre où son propre père est décédé, en 1935. Je me suis toujours senti une responsabilité envers Dieu de veiller à ce que ma petite Judy bénéficie des meilleures conditions de travail, et, quand elle a commencé à avoir des ennuis de santé, les meilleurs médecins, et les meilleurs traitements. Mais ce n'était pas suffisant. Les voies de Dieu sont

impénétrables et rien ne m'aurait permis de penser, quand j'ai écouté cette enfant chanter pour la première fois, quand mon cœur a été transpercé par la déité de cet organe vocal sensationnel, que Dieu s'adressait à moi, d'autant plus qu'elle m'avait préparé une chanson dans la langue de mes parents, quelle beauté, enfin...pardonnez mes égarements...On n'efface pas quinze années de bonheur du grand tableau noir de la destinée...c'est que...je suis réellement chagriné par la décision que nous avons dû prendre de la remercier...elle était tellement extraordinaire. Je...j'en suis désolé...Vous m'en voyez complètement ravagé...Ma secrétaire prendra en note vos questions...Je ne peux plus continuer.

MGM, studio 3 (septembre 1950)

Premier assistant : Et c'est COUPÉ!

Régisseur : COUPÉ!

(La cloche du studio annonçant la fin du bloc sonne.)

Stella

Le 29 septembre 1950, Judy demande à être libérée de son contrat avec la MGM. En fait, ses patrons se réunissaient régulièrement depuis le mois d'août pour réfléchir à la question. À l'époque, son fan mail quadruple. Ses admirateurs veulent qu'elle demeure au studio. Mais on acquiesce quand même à la demande. Pour la première fois de sa vie, Judy n'est plus sous contrat. Les fils se coupent, le pantin se meut par lui-même, il trébuche. Une liberté grisante et terriblement angoissante se présente à celle qui marche sur un sol mouvant. Le chez-soi n'a plus de signification, quand la chaise à son nom est jetée aux ordures et que ses costumes sont remisés dans d'immenses entrepôts. Quand la bête se débarrasse d'elle, que devient la belle?

Jim Carmicheal, cuisinier des Minnelli (19 juin 1950)

Je préparais toujours plusieurs bons petits plats pour Miss Judy, car elle partageait avec les oiseaux du jardin un appétit minuscule et personne ici ne voulait la voir tomber au combat. Elle se portait si mal en ces temps troubles. Son avenir semblait se perdre dans un brouillard de suppositions et de qu'en-dira-t-on. Ce jour-là, madame, comme chaque jour depuis un bon bout de temps, rentrait complètement exténuée. Elle avait d'abord passé un moment avec Rose au salon avant de s'enfermer dans sa chambre. Quand monsieur Minnelli est arrivé, madame s'est levée et je lui proposai un café, histoire de lui remonter le mécanisme. Elle accepta en me le demandant double et bien tassé. Je m'empressai de lui préparer, et j'ajoutai un assortiment de petites douceurs, au cas où elle voudrait bien manger quelque chose, mais elle avala le café d'un trait et se transforma en une dynamo sous mes yeux. Elle tournait sur elle-même, les bras en l'air, comme si elle exécutait une curieuse danse tribale, sans rien dire, d'abord, puis je vis apparaître des larmes au coin de ses paupières rougies, et elle disparut dans la salle de bain en claquant la porte, tourbillonnant toujours. Je sentais que quelque chose se préparait. « Laissez-moi seule! Ils verront bien comme je leur manquerai quand j'aurai disparu! » Monsieur Minnelli, pris de panique en entendant des bruits de verre brisé, défonça la porte pour trouver miss Judy un verre à dents fracassé à la main en train de se lacérer la gorge. Mais ce n'était pas sérieux. Le docteur qui la soigna immédiatement déclara la blessure aussi inoffensive qu'une coupure de rasoir...La scène qui se déroulait sous mes yeux me semblait tout droit sortie du studio. Je n'aurais pas été surpris de voir surgir de l'armoire à pharmacie une maquilleuse ou un perchiste.

Rose Caldwell, femme de chambre (19 juin 1950)

Tout le monde se doutait bien que madame avait un pied dans la porte. Quand elle est rentrée ce soir-là, elle souriait diaboliquement. Elle voulait un verre de gin, je lui ai servi avec l'envie de le remplir d'eau pour que le masque craque, même si ce qui se

cachait derrière semblait terrifiant. Mais je ne pouvais rien lui refuser. Elle m'a fait les louanges de monsieur Mayer et de monsieur Schary, et elle a répété à quel point la MGM serait une loque, un déchet sans leur poigne de fer. Je ne suivais pas très bien sa logique, mais je supposais que les choses se replaçaient au studio. Il fallait en être ravie, car cela prolongerait mes gages. Notre univers reposait sur des bases fragiles. J'avais toujours peur de perdre mon emploi. Ce soir-là, je respirais mieux. Ensuite, elle m'a parlé longuement de Gene Kelly, de sa force de caractère, de celle des hommes en général. Je savais qu'elle avait des plans de scénarios dans ses tiroirs. Mais elle n'osait pas. En fait, elle avait eu l'audace quelques fois de parler de ses projets en essayant selon ses dires de terribles rebuffades (pas si terribles, à mon avis, mais elle cherchait tellement l'approbation de ses patrons que, sauf pour ses performances où elle pouvait recevoir une certaine dose de critique, elle ne possédait aucune confiance en ses autres capacités, notamment l'écriture...) Elle m'avait fait lire un début de scénario plein de potentiel où enfin Judy ne se jouait plus elle-même : elle devenait une harpie *glamour* qui n'en faisait qu'à sa tête et chantait si mal qu'elle faisait fuir les pigeons, un vrai contre-emploi qui restait du domaine de la comédie, et où elle riait d'elle-même. Je sentais que ce rôle lui aurait enfin permis d'être imparfaite, mais Mayer lui avait ri au visage et ça l'a tuée. Pourquoi Gene pouvait-il tout se permettre : réalisation, chorégraphie, scénarisation, et pas elle, la plus grande star de la MGM? Sa harangue a duré une bonne heure, je la sentais prête à monter aux barricades, quitte à démissionner, mais en me disant cela, le masque a craqué, la noirceur a envahi son visage, une vraie tempête lui a grêlé les joues, les yeux, la bouche, le nez, tout, et j'ai compris qu'elle me jouait la comédie. Après avoir avalé le café que Jimmy lui avait préparé, elle s'est enfermée dans la salle de bain avec sa bouteille de gin. Un silence terriblement inquiétant a fondu sur la maisonnée. La tempête retombée aussi vite qu'elle s'était levée m'a fait peur. À l'instant, je comprenais qu'on l'avait cavalièrement renvoyée et j'en ai voulu à la Terre entière de l'injustice qui s'abattait sur nous.

Stella

Le 17 juin 1950, Judy est suspendue sans salaire par la MGM parce qu'elle n'est pas rentrée travailler sur Royal Wedding. Une fois écorchée comme un lapin frais abattu, pendue aux crochets d'une nouvelle réalité, comment et surtout pourquoi continuer à vivre?

Time Magazine (mars 1950)

« Grâce au chant, à la danse et au jeu de Judy Garland, le film [*Summer Stock*] paraît bien meilleur que ce qu'il est en réalité. »

Stella

Dans Summer Stock, on reprend le modèle du backyard musical, c'est-à-dire qu'un groupe de gens décide de monter un spectacle à grand déploiement dans un lieu incongru (ici, une ferme, celle dont Jane, le personnage de Judy Garland, a hérité de ses parents), pour prouver au reste du monde leur valeur. Judy a presque trente ans quand elle reprend un des rôles qu'elle a joués le plus souvent au début de sa carrière. Le prétexte du film : Jane (Judy) est une paysanne qui peine à faire fonctionner sa ferme et qui accueille une troupe de comédiens fauchés dans sa grange. Le film se termine par l'inévitable fuite des vedettes principales qui devront être remplacées par Jane et Joe, le metteur en scène (Gene Kelly). Le spectacle bigarré où toutes sortes de numéros se côtoient, du plus glamour au pire burlesque, a donc lieu. Mais le clou du spectacle s'avère être le numéro le plus étranger à celui-ci.

Summer Stock (1950)

Mister Wingait à Jane (Judy) : « Running a farm isn't women's work! »

Gene Kelly, danseur, comédien et chanteur (1950)

Judy avait convaincu Charles Walters et Joe Pasternak de la laisser jouer une scène complètement fantaisiste à la toute fin du film: *Get Happy*. Dans ce numéro qui s'est avéré fabuleux, on voit des hommes en smoking sauter dans les airs et retomber lestement aux pieds d'une Judy complètement transformée, comme on ne l'a jamais vue. Je ne croyais pas vraiment à son idée de départ, surtout parce que ça ne cadrerait pas avec le film, et je persiste après toutes ces années à trouver que j'avais raison. Mais je dois aussi dire que ce numéro survit pour lui-même, détaché du film, et nous donne un aperçu de toute l'étendue du talent de Judy...Elle y paraît aussi sexy que Marilyn, ma foi! Même si je l'ai toujours considérée comme une sœur, dans ce numéro, je dois bien avouer qu'elle m'a donné des palpitations! Tous ses défauts physiques se retrouvent camouflés par le smoking qu'elle porte sans pantalons, et ses jambes sont bien mises en valeur par les bas transparents. On ne sait pas trop si elle porte une culotte, ce qui nous trouble, sans compter son jeu de jambes fin et bien calculé.

Personne ne soupçonnait une telle énergie chez Judy qui, pour tout dire, n'en menait pas large depuis plusieurs années. Tout tenait à sa puissance rayonnante, personifiée par ces sept hommes en smoking qui dansaient comme des fous autour d'elle. Elle en rêvait depuis toujours, et le public a été subjugué! Ce fut son dernier film pour la MGM. On peut dire qu'elle les aura quittés sur un coup de chapeau magistral tout en préfigurant sans doute sa résurrection prochaine en grande star du récital. Même si je continue de croire que ce numéro n'avait pas sa place dans le film, si ça lui faisait plaisir, c'est tout ce qui comptait, non?

Carlton Alsop, gérant (juillet 1949)

Ha! La voilà qui fait du bénévolat dans les hôpitaux pour enfants de la région de Boston suite à sa propre hospitalisation au Peter Brent Brigham. Puisque ma vedette doit d'abord prendre soin d'elle, je l'accompagne dans les déplacements qui lui font du bien, et cet été, il semble que ce soit de rendre visite aux petits malades. Tous ces visages faméliques, ces prothèses et ces solutés, je jurerais que ça l'apaise de constater la souffrance des innocents, elle qui se sent tellement enfant. Mais je crois que ça lui redonne aussi du pouvoir, puisqu'elle peut sortir le jour et pas eux, et qu'ils sont à la merci de la maladie et de leurs parents, tandis qu'elle profite de cette convalescence loin du studio, cette autorité qui régit ses moindres faits et gestes. Mais puis-je vous faire une confidence? Judy est très malheureuse à la MGM et ne peut pas quitter la boîte. Ils la contrôlent totalement. J'ai essayé avec nos avocats de lui négocier une sortie honorable, un renouvellement de contrat moins rigide, et c'est impossible. Ces salauds la tiennent vraiment à la gorge, si je peux me permettre... Tout ça pour dire que les enfants, vulnérables et si heureux de la compter parmi eux, étendent un baume sur ses plaies.

Julia Daniels, jeune fan (juillet 1949)

Je me souviens encore de l'ange qui est entré dans la chambre où je me faisais soigner depuis plusieurs semaines, dans la terreur la plus totale. Quelle horreur que cet hôpital où ma mère me laissait moisir depuis le début de ma maladie. Les bonnes sœurs circulaient sur les étages comme de grands fantômes remplis de sollicitude, mais je souffrais et je ne comprenais pas ce que je faisais là, loin de ma famille. J'étais si chétive qu'on devait me nourrir à la cuiller et puis j'avais décidé de cesser de parler pour disparaître. Je me disais qu'alors, on m'oublierait peut-être et que je pourrais m'enfuir pour me réveiller à la maison, où mamie Barbel me gâterait de petits biscuits dont elle seule connaissait le secret. Bref, je m'emmurais dans mon silence quand elle est entrée dans la pièce, Dorothy Gale, je ne pouvais en croire mes

yeux fiévreux, et j'ai crié « Judy! » en oubliant toutes mes résolutions, et alors l'ange minuscule s'est approché de moi, elle a mis une main sur mon front, toutes les bonnes sœurs sont accourues en criant au miracle, et j'ai vécu l'après-midi le plus splendide de toute ma vie.

Conférence de presse (6 juin 1949)

(Tous en même temps) :

Un journaliste : « Madame Garland! Comment va monsieur Minnelli? »

Un journaliste : « Et Liza? Elle n'a que trois ans, n'est-ce pas? »

Un journaliste : « Madame Garland! Combien de pilules preniez-vous par jour avant votre hospitalisation? »

Un journaliste : « Judy! Judy! Ici! Vous êtes si petite, comment avez-vous réussi à rester en vie aussi longtemps avec de telles quantités de médicaments dans le corps? »

Un journaliste : « Pensez-vous demeurer sobre longtemps? »

Un journaliste : « Et comment la MGM prend-elle votre congé forcé? »

Une journaliste : « Oui, que dit monsieur Mayer de ces événements? »

Un journaliste : « Quel courage d'avouer votre dépendance à tous ces barbituriques! Pensez-vous pouvoir aider les gens à se défaire de leurs mauvaises habitudes en effectuant cette sortie publique? »

L'attaché de presse : « Madame Garland ne fera pas d'autres déclarations, nous vous remercions de votre compréhension. Bonne journée. »

Jackson Stewart, commis au courrier de la MGM (10 mai 1949)

On m'avait chargé d'aller délivrer la lettre de suspension à madame Garland sur le plateau d'*Annie Get your Gun*, et j'en tremblais de peur, quelle tâche ingrate pour un débutant qui ne rêvais que de devenir scénariste. Je me demandais pourquoi, de tous les commis du bureau, il avait fallu que ça tombe sur moi... Je m'approchais du *stage* 4, un des plus gros plateaux, le film avait commandé un budget énorme, et une

vedette aussi chère que volatile. Je m'approchais de la loge où elle se trouvait, après une journée qu'elle avait interrompue au moins trois fois. On sentait l'air chargé d'électricité, j'avais les mains moites, pour vous dire, j'étais terrorisé. Je suis resté plusieurs minutes sur le seuil de sa porte sans cogner avec les viscères noués, et des éclairs d'adrénaline me parcourant les membres à toute vitesse. Silence. On n'entendait absolument rien à l'intérieur. Ma sueur tachait l'enveloppe. Finalement, une horde de petits comédiens habillés en Indiens est apparue au bout du corridor, me sortant de ma torpeur. J'ai frappé trois petits coups, en espérant que personne ne vienne répondre. J'aurais tout fait pour simplement glisser l'enveloppe sous la porte avant de prendre mes jambes à mon cou. Mais j'ai entendu du bruit de l'autre côté. Quelqu'un s'approchait de la porte. Le bouton a tourné, et elle est apparue, madame Garland, vêtue en Indienne d'une tribu impossible à nommer, des traces rouges sur les pommettes et dans le front, des cernes importants sous les yeux, des plumes dans les cheveux. Quelle étrange vision! J'ai tendu la main avec l'enveloppe, et comme elle devait la signer pour que je la rapporte à mon patron, j'ai dû attendre qu'elle la lise devant moi. À haute voix. « Madame Garland, vos services ne sont plus requis. Vous êtes suspendue sans salaire pour trois mois. Veuillez quitter immédiatement le plateau. Nous vous enverrons vos effets personnels par courrier recommandé à l'adresse de votre choix. » Et elle a eu un grand éclat de rire. « Mais quoi? Je suis renvoyée ici, comme ça, bêtement, dans mes habits d'Indienne? Je ne sais même pas à quelle tribu j'appartiens et on dispose de moi comme une vulgaire chaussette, avec des plumes dans les cheveux, un maquillage ridicule, de la peau de phoque sur le dos? » Et elle continuait de hurler dans le corridor en s'adressant à moi, de façon si vigoureuse qu'un vent se leva qui faillit emporter mes cheveux. Elle me faisait un spectacle, un spectacle privé, quoique des gens commençaient à venir voir de quoi il en retournait. Je ne pouvais pas rire, la situation me semblait tellement absurde, mais j'avais l'impression qu'elle s'attendait à ce que je l'applaudisse. J'étais tétanisé. Je suis demeuré devant elle une bonne quinzaine de minutes, jusqu'à ce qu'elle daigne

signer le damné document qui la priverait de salaire et de travail, et j'ai couru vers mon département en évaluant la possibilité d'aller travailler pour un cabinet d'avocat.

Dottie Ponedel, maquilleuse attitrée (6 avril 1949)

Tout le monde redoutait la première journée de tournage sur *Annie Get your Gun*, avec raison. Quelle idée a eu Mayer d'engager encore une fois Busby Berkeley pour diriger Judy, quand il l'a fait tellement souffrir sur les tournages précédents? Voilà une décision complètement incompréhensible. J'ai l'impression que le studio veut la pousser dans ses derniers retranchements. Mauvais pressentiment. Berkeley a réalisé de grandes choses par le passé, pour en mettre plein la vue au public (ce que je trouvais imbuvable), mais il a fait son temps... Ceci dit, personnellement, je m'entends plutôt bien avec lui. Quand il se calme, ce peut être un homme charmant, et quand on sait exécuter ses demandes ou les retourner poliment sans qu'il ne s'en formalise, on arrive à travailler avec lui. Mais il ne faut surtout pas le prendre de front, car c'est un soldat redoutable entraîné à l'assaut. On dit qu'il a chorégraphié des parades militaires en Europe durant la Première Guerre mondiale, et je n'ai aucune misère à le croire. Bien que je ne comprenne toujours pas pourquoi on l'a attribué au tournage, j'explique à Judy qu'elle ne doit pas jouer à l'enfant en sa présence, mais bien lui parler calmement, avec une certaine autorité, mais il l'ulcère tellement qu'elle adopte une attitude pour le moins hautaine, ce qui le fait sortir de ses gonds. Ensuite, il semble prendre plaisir à lui hurler des ordres, tandis qu'elle s'épuise en tentant de résister à cette charge violente. Les journées se font de plus en plus difficiles.

Stella

Les 30 juin, 7, 11, 12 et 16 juillet 1947 : Judy est malade et ne peut travailler sur The Pirate.

**Roger Edens, arrangeur, accompagnateur, ami, sur le tournage de *The Pirate*
(15 juillet 1947)**

Écrasée sous son chapeau cloche, elle est incapable de se tenir debout malgré la flamme vive et hargneuse qui s'entête à brûler au fond de ses pupilles. Aussitôt la scène terminée, Judy retrouve sa loge et se déclare malade pour plusieurs jours. Mayer fulmine.

Louella Parsons, chroniqueuse hollywoodienne (12 juillet 1948)

« Judy Garland est une jeune fille vraiment très malade et souffre d'un épuisement nerveux sévère. »

Kay Thompson, sur le tournage du *Pirate* (juillet 1947)

The Pirate! Liza ne comprend rien à ce cirque, et retrouve sa mama dans la nuit. Judy qui parfois échappe à la surveillance de Vincente va s'étendre après sa journée de travail avec la petite parce que de dormir avec elle la ramène en enfance. Elle s'apaise ainsi tandis que les pilules commencent à faire effet. Liza dans sa chambre blanche mène une vie somme toute bien paramétrée, calme, à la fois hors du show business et baignant dans celui-ci, c'est-à-dire qu'elle est en contact avec les studios, les vedettes, les parties qui se donnent à la maison, mais jamais en tant que performeuse. Elle n'a pas à se donner en spectacle, mais reçoit simplement l'attention de personnes extraordinaires. Et Judy m'assure que sa fille ne fera pas de show-business, elle deviendra une grande docteur, ou une avocate des droits des enfants, ou une fleuriste, si ça lui chante. Mais jamais au grand jamais elle ne jettera sa fille sur les planches comme Ethel l'a fait avec elle-même. Souvent, je regarde Liza en l'imaginant sur scène, à l'âge qu'avait sa mère lors de sa première prestation, en 1924! Comment un événement aussi charmant a-t-il pu se transformer, vingt ans plus tard, en ce borbier de *Pirate* où pratiquement tout le monde est malheureux?

Judy s'appuie sur Vincente de façon ininterrompue. Il lui sert de confident et de garde-fou sur le plateau. Mais ces fonctions s'ajoutent à celle de réalisateur, grands dieux, combien la charge doit être lourde pour lui! Quelle persuasion, quelle douceur il doit déployer pour que les prises aient simplement lieu, lui qui ne lui veut que du bien! Mais elle est trop mal en point pour s'en rendre compte. Judy se sent persécutée. Je comprends que le moindre commentaire mélioratif la fait trembler comme une feuille, et qu'il faut que Vincente use de toute sa diplomatie pour arriver à en tirer quelque chose, enfin! Elle à qui on pouvait donner une, deux, trois, dix notes en même temps, même si elle se faisait maquiller, habiller, et qui arrivait sur le plateau pour sa prise avec chaque correction apportée, chaque note respectée à la lettre. Cette grande force qu'elle avait, cette mémoire impossible à égaler, voilà qu'elles sont sur le point de disparaître, avalées par l'épuisement et ce mal de vivre de plus en plus palpable. Et tout l'argent qui se perd dans ce processus quasi suicidaire, malgré Gene Kelly et tant de gens aimants pour la soutenir, les lettres de son fan-club, le public derrière elle. Mais des échos filtrent des journées manquées, qui se rendent dans les colonnes des magazines, malgré le service de presse bétonné de la MGM et les menaces de Mayer et d'Howard Dietz de ne plus jamais donner d'entrevues à ces mêmes publications qui persistent pourtant...La pression monte. Et puis quelque chose est en train de changer dans ce grand système parfaitement huilé depuis une trentaine d'années. Les choses ne sont plus ce qu'elles étaient.

Vincente Minnelli, à propos de Liza, née le 12 mars (1946)

Cette enfant nous remplissait de félicité. Je crois que Judy se sentait enfin responsable, indispensable et en contrôle de la situation, chose qu'elle ne vivait pas au studio, où malgré son statut de star qui lui conférait une puissance indéniable, elle demeurait toujours à la merci des choix de nos patrons. À l'époque, Judy présentait une assurance hors du commun en ce qui concernait ses talents de chanteuse et

d'actrice, mais l'état de servitude dans lequel la maintenait le studio lui enlevait une grande part de sa confiance envers toute autre capacité qu'elle possédait. À ce sujet, j'ai toujours été étonné par le fait que l'assurance qu'elle pouvait manifester dans certaines situations puisse ne pas se refléter dans tous les domaines de sa vie. C'est probablement ce manque de confiance qui a provoqué la suite des choses. Le contrat de Judy avec la MGM venait à échéance en août 1947. Elle m'assurait qu'elle souhaitait désormais se trouver libre de tout engagement à long terme. Mais négocier était au-dessus de ses forces. Ils ont réussi à la conserver dans leur écurie pour un autre sept ans en lui promettant qu'elle ne tournerait pas plus de deux films par année, dont l'un ne consisterait qu'en une apparition surprise. Je crois qu'elle a eu peur, peur de quitter cette boîte *ronnante* qui la faisait vivre depuis dix ans. On l'avait prise en charge à un âge si tendre que cet enveloppement, comme un cocon maléfique, la retenait prisonnière. Hors de ses murs, le monde lui paraissait un endroit vide et menaçant. Mais selon moi, la menace venait de l'intérieur, et le vide, déjà bien présent, lui grugeait les tripes à coups de calmants.

Hazel Brooks, comédienne (1944)

La guerre, c'était un temps fabuleux! Nous avons appris comment devenir des "pros" de la scène, entre autres parce que nous avons la chance de sortir des studios pour aller rencontrer ces militaires merveilleux qui allaient se battre pour nous. Ils appréciaient tellement nos visites! Ce fut une période d'apprentissage vraiment fantastique! Et puis Judy était la préférée de bien des GI. Même si les gars ne la voyaient pas comme une *pin-up* à proprement parler (pas comme moi, du moins), je pense qu'elle représentait la sœur, l'amie, ou la douce fiancée souriante qui les attendrait au retour du front avec une tarte aux pommes fraîchement sortie du four et des bras potelés enveloppants pour panser leurs blessures. Ça les rassurait diablement, parce que malgré leurs airs de courageux garçons, plusieurs d'entre eux appelaient leur mère quand le signal du départ avait été donné. Et bien que j'aie

souvent essayé d'en consoler quelques-uns plus impressionnables que les autres, il n'y avait rien de tel que la voix chaude et caressante de Judy pour leur donner une poussée de courage et leur permettre de rejoindre leur régiment en toute dignité.

Stella

J'écoute « Meet me In Saint Louis » et je m'achète des souliers de claquette pour apprendre une technique que j'abandonne après quelques séances : quelle bêtise de ma part! Croire qu'on peut reproduire du jour au lendemain une telle dose de joie simplement en regardant « the Cakewalk », ou ce fabuleux travelling qui valse dans la maison du début du 20e siècle, quand enfants, parents, servantes et grands-parents, tous à leurs occupations, entonnent l'hymne chouchou du film : « We will dance the Hoochee Koochee, I will be your tootsie oopsie »? Je veux être aussi une tootsie oopsie! Et qu'on m'applaudisse à la fin du Hoochee Koochee! Alors je reprends quelques pas dans ma cuisine et je fracasse la céramique avec mes fers, et les seuls applaudissements que je reçois sont des coups de balai de la voisine d'en bas.

Ida Koverman, secrétaire particulière de Louis B. Mayer (1944)

Monsieur Mayer se penche sur son bureau, dérouté. Une fourmi court entre les dossiers que j'ai empilés impeccablement par ordre de priorité. Son pouce boudiné cherche à écraser l'insecte affolé qui lui échappe. Entre les piles nettes, comme au travers d'un labyrinthe, elle fuit. Regrettant d'avoir été attirée par le reste du gâteau qu'il avale à chaque pause café, elle tente de trouver refuge sous la paperasse. Pendant un temps, L.B. essaie de régir la course de la bestiole en lui circonscrivant l'itinéraire à l'aide de crayons et de livres. Mais elle s'obstine à sortir du couloir qu'il lui fabrique. Ce qui l'amuse commence à l'embêter sérieusement. Le pouce s'écrase, marteau piqueur, rate sa cible. Monsieur Mayer s'empourpre. Il la perd de vue un instant et alors, chatouillé par un début de rage, il déplace frénétiquement tous

ses dossiers qui se retrouvent sens dessus dessous. Il ouvre ses tiroirs pour y fourrer tout ce qui l'empêche d'apercevoir la fourmi. La voilà qui surgit pour détalier et la colère lui brouille la vue, ça y est, son pouce devient le pilon qui mettra fin aux jours de l'impertinente. S'ensuit une battue frénétique au terme de laquelle l'insecte se réfugie sous le dictaphone et le pouce s'écrase par mégarde sur le bouton d'appel de sa secrétaire.

-Monsieur Mayer?

Essoufflé, il contemple le fouillis sur son bureau.

-Monsieur Mayer, vous désirez?

Rapidement, il replace tous ses papiers, refait les piles, rapproche le bibelot contre la photo de sa mère dans son liséré d'or, puis, il se rassoit, l'air grave.

-Margaret, vous êtes bien trop nerveuse, mon enfant. Je voulais simplement m'assurer de votre présence. Prenez une pause, vous reviendrez pour la réunion de cet après-midi.

Son énervement se dissipe comme un orage dans un ciel d'été. Il redresse la photo de sa maman tandis que la fourmi en profite pour s'échapper en empruntant à la verticale le pan avant du bureau. L'événement laisse une mince trace d'insatisfaction dans l'impeccable mécanique de cette journée. Je connais bien mon patron.

-Monsieur Mayer, peut-on continuer?

Il me regarde un brin confus, avant de reprendre ses esprits, et le voilà prêt à mener la bataille et à gagner la guerre, n'importe laquelle, pourvu qu'il y en ait une.

Dottie Ponedel, maquilleuse attitrée (1944)

Quand elle entre sur le plateau, les objets s'enchantent d'eux-mêmes. Mon pinceau devient un micro et je n'ai qu'une envie : fredonner en la maquillant. Ce qu'on peut rire quand je me cogne les dents sur l'ivoire de la brosse à cheveux en fermant les yeux! Je chante comme une poulie qui grince et ça la fait mourir de rire. Alors son engouement devient une tornade et elle se lève toute pleine d'énergie pour aller compléter sa prise.

Stella

Il y a des moments décisifs : vous savez comme on peut se sentir pourrir de l'intérieur, se dégrader en commençant à sentir la charogne comme si de l'ail fermenté nous décomposait l'estomac? Je crois que 1944 a ensemencé la pourriture au cœur de Judy. Auparavant, le pudding avait été bien préparé par Ethel, L.B. Mayer et tous ces médecins, mais il restait encore une possibilité, celle que la recette ne prenne pas et qu'une saine adulte émerge de sa chrysalide d'enfant. Le destin en aura voulu autrement.

Joseph L. Mankiewicz, producteur, réalisateur et amant (1943)

Elle criait, Mayer criait en disant que les stars de la MGM étaient toutes des hystériques incorrigibles, la mère criait. Le médecin a demandé une année de traitement pour rétablir la situation. Ils ont refusé. Ethel l'a enfermée dans un placard pour qu'elle se calme : selon elle, Judy manquait de discipline. Elle n'avait pas besoin de discipline! Il ne fallait à cette fille qu'une chose : l'amour de sa mère.

Bob Driver, soldat (1943)

Je n'ai jamais pratiqué de sports d'équipe ou appartenu à une quelconque fraternité. Alors de faire soudainement partie de l'armée, avec ces gars qui vivaient sous pression, isolés, loin de leurs familles en pratiquant un style de vie très spartiate, ça a changé mon existence. J'appréciais la hiérarchie, l'ordre, et de savoir où se trouvait ma place exacte quand j'entrais dans une pièce. J'aimais aussi être confronté à ma propre mortalité. Mais je me suis brisé le sternum lors d'un exercice de routine, et tous mes rêves se sont envolés. Je n'avais plus aucune chance d'être envoyé dans les vieux pays. Soudainement, je me retrouvais dans le monde civil, où les gens font des choses stupides comme porter des chapeaux à l'intérieur et laisser leurs chemises pendouiller hors de leurs pantalons en s'écrasant sur leur chaise comme des mauviettes sans volonté. J'ai beaucoup de difficulté à me recalibrer, quand tout ce qui avait du sens pour moi il y a quelques mois me semble maintenant hors de portée. L'armée, c'était mon pays d'Oz.

Sur le terrain, avant mon accident, deux choses m'apparaissaient très claires: quand je serais démobilisé, je deviendrais acteur et je fumerais des cigarettes.

Je veux jouer pour tourner avec Judy Garland, que j'ai envie d'embrasser depuis la première fois où je l'ai vue. Cette fille me rend dingue. Ses courbes à peine révélées par des costumes qui refusent de dévoiler le moindre centimètre de chair me donnent le goût de sauter dans l'écran et de l'enlever pour l'emmenner dans ce monde civil où je suis complètement perdu. Ses yeux comme des balles de MI30 donnent un sens à ma vie. Ils me rappellent à l'ordre et m'empêchent de devenir fou.

Ann Miller, comédienne et danseuse (1943)

Les journées de tournage nous exténuaient. On arrivait à cinq heures du matin sur les lieux. Il fallait se laver les cheveux, mettre les rouleaux, se faire maquiller le visage et le corps, enfiler les costumes. Vous vous imaginez bien que quand on arrivait sur le

plateau, on était déjà complètement épuisées! Mais Judy avait toujours un surplus d'énergie, une gaité rafraîchissante au sortir de la nuit. Elle semblait vraiment contente de retrouver ses collègues. Je pense qu'elle n'aimait pas particulièrement passer du temps chez elle, avec sa maman qui la surveillait tout le temps.

Mickey Rooney, comédien (1943)

J'ai commencé à jouer la comédie à l'âge de 17 mois, et Judy à deux ans. On peut dire que *Babes in Arms*, *Babes on Broadway* et *Strike Up the Band* sont en partie autobiographiques, puisque nous interprétions ces deux jeunes qui montent des *musicals* dans leur cour, et que ça nous représentait plutôt bien. Si, si, je vous le jure, enfants du vaudeville, nous avons baigné là-dedans toute notre vie, alors quels merveilleux moments vécus lors du tournage de ces films, tous sur les mêmes sujets : de jeunes gens ambitieux et remplis de talent décident de montrer à la face du monde ce dont ils sont capables. Ces trois films ont été suivis d'un quatrième, qui serait l'avant-dernier nous réunissant : *Girl Crazy*. Tous ont été produits par le magnifique Arthur Freed et réalisés par l'incroyable Busby Berkeley. Quel plaisir, mes amis, quel plaisir d'avoir pu travailler avec des êtres aussi exceptionnels pendant autant d'années!

Lorna Luft (1943)

Mama nous a raconté plusieurs fois combien Berkeley la poussait à bout, et combien elle se plaignait à monsieur Mayer des mauvais traitements qu'il lui infligeait. Il hurlait constamment ses commentaires qui dissimulaient en réalité des ordres et l'humiliait devant toute l'équipe en la rabaissant constamment, comme si elle ne livrait jamais la marchandise, elle qui retenait ses notes avec tant de facilité. Avec lui, les journées étaient interminables, et pouvaient durer jusque tard dans la nuit. Et parce qu'il avait saisi tout le potentiel que représentaient ses yeux, Mama devait les ouvrir de façon exorbitée lors des numéros musicaux, et voilà de quoi elle avait l'air : d'une

presque dérangée dont les pupilles roulaient nerveusement dans leurs orbites tandis qu'il insistait rageusement pour qu'elle les ouvre davantage. Mais cette fois-là, c'était en 1943, lors du tournage de *Girl Crazy*, Mama a réussi à faire congédier Busby pour cruauté! Cruauté! Ce n'était pas un zoo, grands dieux! Et cela se produisait au vu et au su de toute une équipe de tournage, et personne n'osait rien dire de peur de s'attirer les foudres d'un prétendu grand réalisateur! Pour une rare fois dans sa vie, Mama a eu le dessus sur ses patrons en sachant utiliser judicieusement son pouvoir de *star*. Berkeley a plié bagage en moins de deux, et le film a été un succès au box-office. Mais à quel prix...Malgré sa victoire, chaque fois qu'elle nous racontait cet épisode de sa vie, quelque chose se cassait dans sa voix, parce que suite à ces événements, et malgré un arrêt décrété par son médecin, son énergie vitale était attaquée de façon irrémédiable.

Louise Cox, assistante de production (29 janvier 1943)

Miss Garland s'est effondrée sur le plateau de *Girl Crazy* comme une poupée de chiffon dont on aurait retiré la bourre. Je la voyais trembler depuis déjà quelques heures, et je l'aurais prise dans mes bras pour l'emmener loin du plateau, défaire ses boucles rigides, lui retirer le lourd maquillage qu'elle portait au visage et surtout l'éloigner de cet horrible réalisateur qui lui criait sans cesse de sourire davantage et d'ouvrir les yeux plus grands, toujours plus grands, sans se soucier de l'air réel qu'elle affichait, ses yeux effrayés, son teint terne, sa bouche faussement souriante. Quand son corps a lâché, la volonté dans ses yeux m'a stupéfiée, celle de continuer à répondre à toutes ces consignes. Les yeux disaient: « Allez! Paresseuse! Tiens le fort!», mais le corps a lâché. Quel désarroi de voir toute cette vigueur fuir sa frêle stature, comme un château de cartes s'effondre, emporté par une tristesse pleine de rage...

Vincente Minnelli (1942)

C'est ce qui était si particulier chez elle, ce désir de se voir complètement transformée par le cinéma, pour prouver que son corps avait une valeur. Elle trépinait de visionner les épreuves à la fin d'une journée pour se voir magnifiée par la pellicule, mais vivait souvent de grandes déceptions devant celles-ci. Le studio ne la présentait pas telle qu'elle aurait voulu se voir. Réduite au rôle de petit bossu de monsieur Mayer, elle possédait pourtant une énergie tentatrice du tonnerre, mais L.B. avait décidé de la garder fillette parce qu'elle lui rapportait déjà suffisamment ainsi. En lui interdisant de grandir, il neutralisait aussi son pouvoir de séduction. Nos patrons détenaient un pouvoir incroyable, celui de façonner les acteurs, et surtout les actrices, comme des créatures d'argile, pour les sculpter selon leurs envies du moment. Et quand le moule prenait avec le public, alors les futures *stars* s'assuraient de retrouver leur persona dans chaque nouveau film. Celle de Judy, dès le départ, s'était figée dans le rôle d'une gentille enfant malheureuse en amour, douée pour la comédie, mais possédant juste ce qu'il fallait de pathétique pour briser le cœur des spectateurs. Je persiste à penser que les choses auraient pu tourner autrement. Les producteurs étaient des dieux incroyablement puissants, mais ils ne pouvaient rien si vous possédiez deux qualités : le talent, et une volonté de fer doublée d'une confiance absolue en vos moyens. Or, avec le temps, ils auraient pu faire fleurir cette confiance chez Judy, mais ils préféraient jouer avec ses insécurités pour la maintenir sous leur joug. Au début des années 1940, elle proposait toutes sortes d'idées : des textes, des améliorations à la réalisation, des idées de films. Non seulement était-elle une interprète hors pair, mais son jugement et une intuition très développée la rendaient dangereuse, je crois, car dans ses écrits, elle se donnait des rôles de composition : des femmes *glamour* qui réussissent en affaire, mais aussi des personnages plus sombres qui relevaient des côtés tragiques du vaudeville qu'elle connaissait bien. Elle souhaitait aussi rendre hommage à son père, mort à un moment critique de son enfance. Mais nos patrons ne faisaient aucun cas de ses suggestions, les traitant comme des lubies d'enfant qui lui passeraient rapidement. Et puis ils l'occupaient

tellement qu'avec le temps, elle n'avait plus aucune seconde à elle pour réfléchir à de nouvelles possibilités. Je crois que c'est ce qui l'a attirée vers moi, le fait que je réalise et le fasse à ma façon toute personnelle. On me laissait toute la latitude voulue, et personne ne pouvait me détourner de ma voie. Je me souviens des moments où elle croyait encore avoir une chance de se voir transformée en créature *glamour*. Elle faisait sa coquine et me courtisait gentiment : « Vincent, vous et moi allons faire de grandes choses ensemble! », ce qui ne manquait pas de me charmer.

Ida Koverman (1942)

Plus jeune, Judy prenait tout sur ses épaules. Elle recevait les critiques comme une joueuse étoile de baseball, le gant haut et le recul leste (du moins en apparence). Mais on lui faisait tellement d'éloges que son ego s'est construit de cette façon, sur une pyramide de compliments. Du haut de celle-ci, il n'y avait rien à son épreuve. Cette fille trouvait le bon angle pour chaque prestation. On lui disait : « Oui, bravo fillette! Tu nous ravis! » Et sur la chanson suivante, elle nous éblouissait davantage, propulsée par cette circulation d'énergies entre nous. Quelquefois, le réalisateur, ou Arthur Freed ou même Roger Edens soulevait une fausse note ou un geste imprécis, et c'était beau de voir Judy attraper la balle au vol pour transformer cette remarque en éloge. Mais la petite avait une tête de mule et elle choisissait bien ses destinataires. Si le commentaire venait d'une personne qu'elle ne respectait pas, alors elle se corrigeait du bout des lèvres pour mieux rebondir avec une note qui mettait ceux qui comptaient vraiment dans sa petite poche. Par contre, elle avait des moments de grande fragilité où, du haut de sa pyramide, elle perdait pied. Son joli soulier verni se retournait sur une marche, le brouillard s'immisçait dans ses yeux, et si on avait le malheur de la critiquer à nouveau, ses os semblaient fondre sous sa peau. Alors, elle mettait tant d'ardeur à remettre la chanson sur les rails qu'elle frisait une perfection qui donnait froid dans le dos. Dans ces moments, je n'arrivais pas à distinguer l'excellence à atteindre d'une certaine forme de sadisme qu'elle s'infligeait.

Gene Kelly (1942)

Il y a longtemps que je roulais ma bosse dans le monde du spectacle et voilà qu'enfin, on m'offrait ma chance : un premier vrai grand rôle dans *For Me and my Gal*, avec pour partenaire principale nulle autre que Judy Garland, qui possédait tant de talent qu'elle m'égalait. Comme moi, elle pouvait tout faire dans un *musical*: chanter, danser et jouer, ce qui n'était pas donné à tout le monde. L'ennui, par contre, demeure la tangente qu'ont prise nos carrières respectives : alors que je pouvais mener à bien divers projets de réalisation, Judy a toujours été reléguée au rôle d'exécutante. C'était vrai à l'époque de *For Me and my Gal* : Busby Berkeley dirigeait le film, et ni moi ni elle ne l'apprécions réellement. Mais elle faisait les frais de son caractère de chien bien davantage que moi, quoiqu'il ait réussi à me faire sortir de mes gonds plusieurs fois avec ses remarques acides de Napoléon de carnaval. Judy s'interposait entre nous, et les choses en restaient là. Elle avait beau supplier monsieur Mayer pour ne plus travailler avec ce monstre de réalisateur, toujours il la renvoyait sur le plateau avec une caresse paternelle, en lui disant de ne pas faire l'enfant. Elle débordait d'idées, mais personne ne voulait les entendre. On insistait pour qu'elle chante comme une poupée mécanique, tandis qu'elle voulait montrer à la face du monde ses capacités quasi illimitées. Mais c'était son premier rôle d'adulte, alors elle n'osait pas trop en demander, et comme par hasard, elle tombait très souvent malade. Particulièrement à la fin mars, elle s'absentait presque un jour sur deux. Malgré tout, travailler avec elle pour la première fois fut une expérience extraordinaire. Et que dire des critiques! Tant le *Hollywood Reporter* que le *New York Herald Tribune* ont salué son entrée dans le monde des adultes. Mais l'opinion (positive!) qui l'a grandement dérangée provenait du *Los Angeles Daily News* : « Elle a cette faculté (merveilleuse pour elle, mais éprouvante pour le public) de faire fondre votre cœur. Et côté performance sympathique, elle remporte tout. » Après l'avoir lue, elle m'a appelée en

larmes : « Je ne veux pas être une actrice SYMPATHIQUE, Gene! Je veux de la romance et de la séduction! Mais quand va-t-on cesser de me prendre pour une fillette? » J'étais sans mots. À mon avis, cette fille avait tout pour elle. Par contre, une aura intouchable l'enveloppait. Elle était très sensuelle, mais d'une façon enfantine. Comment dire... elle aspirait la vie par les pores de sa peau où un laboratoire unique la transformait, la compressait, en retiraient la moindre partie insignifiante pour renvoyer dans le monde un concentré d'énergie et de beauté d'une intensité qui ne passait jamais par la sexualité. Sa sensualité se trouvait empreinte de la beauté du monde et elle en était révoltée.

Lana Turner, actrice (1941)

Ziegfeld Girls, c'était MON film à MOI! Depuis des années que Judy me volait la vedette avec sa voix ensorcelante...Comprenez-moi bien : j'adorais Judy, comme tout le monde! (Quoique derrière les portes closes, il se disait des tas de choses désobligeantes sur CEUX que TOUT le MONDE aime -parce que personne ne pouvait être parfait, non?) Or, avant qu'elle ne commette gaffe sur gaffe (et avant que sa consommation de tout ce que pouvait contenir une pharmacie bien garnie ne dépasse les bornes), Judy, frisait la perfection, et elle s'acheminait rapidement en tête des box-offices. Pour Mayer et New York, rien ne comptait plus que ces petits sigles de dollar qui voletaient autour d'elle.

Bref, je me sentais délaissée par mes patrons qui m'avaient promis la lune, et je commençais sérieusement à douter de mon avenir. Quand ils m'ont dit que je serais la vedette de *Ziegfeld*, j'ai sauté de joie. À vingt ans, je pourrais enfin prendre ma revanche sur la sympathique Judy! Et puis c'était de ma faute, à moi, si je chantais comme une cruche percée? Je possédais d'autres atours et c'est avec *Ziegfeld* que j'ai pu les mettre à profit. On me donnait enfin un rôle dramatique à ma hauteur, et un partenaire du tonnerre tandis que Judy se retrouvait à jouer son même bon vieux

personnage de fille née dans les coulisses d'un théâtre qui se fait engager sur les *Follies* pour pousser la chansonnette dans des robes juste un peu plus courtes qu'à l'habitude. Son bon vieux tour de piste, quoi! Aussi contente qu'elle ait été de faire partie de la distribution, elle pensait que monsieur Mayer lui confierait un rôle sexy de femme fatale, et elle était en droit d'y croire. Mais quand elle a su que Berkeley réaliserait encore les numéros musicaux, elle s'est enfermée dans sa loge plusieurs heures. Personne ne comprenait au juste, mais je savais parce que Dottie [Ponedel] m'avait dit à quel point Judy le détestait, et détestait le rendu qu'il faisait d'elle. Busby avait l'habitude de travailler avec des caravanes de filles toutes pareilles, et c'est cette uniformité qui le faisait bander, pardonnez-moi l'expression. Les jambes interminables, les torsos longilignes et les poitrines bien galbées, surmontés de têtes génériques qui auraient bien pu appartenir à n'importe quel portemanteau. Son défi était d'animer l'inimaginable. Il tirait une jouissance profonde de créer des images impossibles qui vous donnaient le tournis et il s'attendait à la même chose de Judy : c'est comme s'il tentait de faire entrer en elle la cohorte entière de ses danseuses et les décors par le fait même. J'avais l'impression qu'il la détestait profondément parce qu'elle ne jouait pas la nunuche de service, et que son immense talent l'empêchait de la stériliser pour la mettre à sa main. Et puis il savait que L.B. ne l'aurait jamais laissé faire, ce qui canalisait vers elle une haine palpable. Il la traitait comme un animal.

Pierrot (sur une musique de 1941)

J'ai toujours détesté la musique de Noël, mais Emma m'a surpris l'autre jour avec une voix chuintante qui venait de très, très loin dans le temps, tellement que j'ai eu l'impression d'être catapulté dans l'espace et de flotter sur les ondes d'époques que je n'ai jamais connues...Elle s'appelait *Birthday of a King*, cette chanson. La voix émergeait d'un lit de violons tristes, de façon tellement grave qu'on aurait dit Piaf. Ça contrastait vivement avec tous les *Petit Papa Noël*, tellement c'était solennel comme...comme une marche sous les drapeaux. Alors on s'est versé un chocolat

chaud noyé de crème fouettée en se remettant la chanson toute la nuit, hypnotisés par cet alléluia d'un autre temps.

Freddie Bartholomew, acteur (février 1940)

À dix-huit ans, elle avait tout exploré des mystères du monde adulte. Cet Oscar juvénile, c'était une façon pour l'industrie de lui signifier qu'elle valait une fortune tant qu'elle demeurait enfant. Judy enrageait ce soir-là, malgré le masque de l'excellente actrice qu'elle portait. Quelques jours plus tard, nous avons enterré son Oscar dans le cimetière à côté de son père. Je lui disais de ne pas faire l'imbécile, mais elle insistait pour que je creuse le trou le plus vite possible au cas où quelqu'un nous verrait. Le draaaaaaaame que ça déclencherait, Dieu du ciel! Et puis je craignais de tomber sur un os. Ça me rendait fou. Mais j'y suis parvenu. Alors elle s'est agenouillée en embrassant la petite statuette et l'a enveloppée dans son foulard avant de la déposer au fond du trou. Elle a ensuite maugréé une sorte de prière d'où j'entendais seulement quelques mots s'échapper : « plus jamais...petite fille...un homme...tu me manques...plus jamais...Ethel...maudite...tout l'amour...Amen ». Puis, nous avons rapidement enterré la relique et alors, une aura dorée enveloppa Judy, qui semblait plus paisible qu'auparavant. Un timide sourire a fleuri sur ses lèvres un brin démaquillées et je suis encore tombé amoureux d'elle —ça devait bien faire une dizaine de fois. Je me suis approché pour l'embrasser, et elle m'a échappé, courant comme une démonsse dans le cimetière en riant à pleine gorge.

Donald Dixon, coiffeur de plateau (1940)

Judy ne voulait surtout pas être la fille d'à côté. Elle se voyait en Lana Turner. Voilà pourquoi elle fréquentait ces jeunes filles au *casting* si éloigné du sien dans le but qu'elles déteignent sur elle en lui transmettant un peu du feu sacré de la *vamp*. Mais ces filles magnifiques et anxieuses savaient très bien que leur carrière ne reposait que sur leur beauté, et que Judy, en réalité, avait décroché le gros lot. Elle se démarquait

pour son côté ordinaire qui recelait une boîte à surprises fabuleuses : sa voix, son jeu, sa fougue, son honnêteté, la fraîcheur de sa proposition.

E.Y. « Yip » Harburg, parolier des chansons d'Oz (1940)

Les gens qui dirigent ce business percevaient de bien belles capacités chez elle. Ils sentaient qu'elle saurait devenir une star, et qu'on pourrait en tirer de trois à quatre longs métrages par année. Mais un film engendre des conséquences dévastatrices sur votre système nerveux. Il s'agit vraiment d'une expérience traumatisante parce que vous êtes constamment sujet à l'approbation : chaque minute, chaque prise de vue. Vous vous levez à cinq heures du matin pour vous faire maquiller, et toute la journée, vous devez supporter la terrible tension de vous rappeler vos lignes, et surtout d'être beau et bon.

Matthew Caine, nouveau fan (octobre 1939)

Histoires de filles! J'ai dû accompagner ma sœur pour voir *Babes in Arms* avec Judy Garland et cet hurluberlu de Mickey Rooney...mais il ne faut le répéter à personne : au milieu de l'histoire, il se passe quelque chose avec Judy, sans que rien ne change à son maquillage ou à sa coiffure. Elle devient...attirante...je ne pouvais plus décoller les yeux de l'écran, de sa bouche entrouverte, de sa peau aussi blanche que des galets roulés. Baby Rosalie a l'air d'un chiot à côté de Judy, et cet idiot de Mickey qui ne voit rien de tout l'amour qu'elle veut lui donner...Quand elle chante *Where or When* en lui boutonnant le col de chemise, une grande chaleur m'a envahi, la même que quand j'aperçois Millie, notre voisine, s'habiller sans fermer sa toile. *Oh God!* Je vais devoir changer de pantalon. Quel imbécile je fais!

Ida Koverman (1939)

À la très grande déception de monsieur Mayer et de monsieur Schenk à New York, *Oz* n'a pas attiré les foules, le film est presque un flop. Et la petite qui a tant travaillé

pour que ce soit un succès! Je ne doute pas qu'elle trouve la situation plutôt difficile. Pourtant, elle n'est pas responsable d'un tel échec. Elle porte tellement de poids sur ses jeunes épaules...

***Babes in Arms* (sortit le 10 octobre 1939)**

Patsy Barton (Judy Garland) : « I don't understand but it sounds wonderful! »

Édouard T. (1939)

J'ai voulu faire mon service pour m'endurcir, mais on m'a réformé à cause de mes pieds plats. Que me reste-t-il? Le cinéma. Je n'avais pas vraiment envie d'entrer dans l'armée. Mais de voir du pays et sortir de ma réalité plus étroite que l'esprit du curé de la paroisse. Quand j'ai vu *Oz*, mon destin s'est éclairci. J'allais reprendre ma vie à zéro. De voir cette jeune fille si pleine de vie et de compassion pour les êtres différents comme moi m'a redonné confiance. Maintenant, dans la communauté, quand on se rencontre, il s'agit de se demander: « Êtes-vous un ami de Dorothée? ». Ça peut éviter bien des tracasseries. Et quelques claques mal placées.

Katherine Taylor, costumière (1940)

Elle a développé un côté médisant autour de l'âge de seize, dix-sept ans, peut-être... Elle qui était si douce, si enjouée, comme ses personnages, il ne faut pas se tromper, ses personnages lui ressemblaient beaucoup. Ou était-ce elle qui calquait sa personnalité sur la leur? La situation devient difficile à démêler passé un certain temps dans cette industrie où votre double se détache de vous pour s'incarner à l'écran. Mais j'ai cru remarquer que dans la période 1939-1940, sa personnalité s'est dédoublée, c'est-à-dire que tout d'un coup, la Judy réelle ressemblait de moins en moins à la Judy de l'écran et des magazines. Elle est devenue plus sombre, quelque chose obscurcissait ce joli visage qu'elle trouvait si quelconque. En même temps, si elle se fragilisait, elle prenait aussi sa place de plus en plus dans le système, mais

d'une drôle de façon, comme une tique s'incrusterait dans la peau de celui qui la fait vivre. Elle a intériorisé les commentaires que sa mère lui faisait, ceux cruels de certains acteurs et actrices envieux de sa notoriété, et surtout ceux de monsieur Mayer, qui lui redisait sans cesse combien il l'aimait tout en lui pinçant des joues qu'il qualifiait de petits pains joufflus. Même si tout le monde disait qu'elle était une *sweet tart*, je peux vous affirmer qu'elle n'était pas toujours gentille, d'abord envers elle-même, mais aussi envers ceux qui avaient ce qu'elle désirait le plus au monde : un côté glamour, et l'amour au bout des doigts. Quand je l'habillais, elle me racontait sa jalousie, qui était très profonde, et je n'arrivais pas à comprendre comment une fille aussi talentueuse pouvait se retrouver dans de telles situations.

Mickey Rooney, Grand Central Terminal, première New-Yorkaise du *Wizard of Oz* (14 août 1939, midi dix)

Hé, hé, hé! Je le savais! Je le savais qu'on serait accueillis comme des rois! Judy doutait (elle doute tout le temps), mais j'étais PRÊT! Plus que jamais dans ma vie! J'ai même fait installer une batterie dans le train pour me réchauffer avant de sortir, héhé! J'ai besoin de faire monter l'énergie tandis que Judy des fois s'écrase dans un coin, perdue, HÉ! BÉBÉ! Où t'es rendue? Je la ramasse et je la secoue comme une poupée de chiffon. Mais COMMENT ne pas sentir l'électricité de la foule qui nous attend là-bas sur le quai? Allez, Judy! DEBOUT!

Une grosse larme coule de son œil piteux. Ne pleure pas comme ça! Ton maquillage va fondre, MAQUILLEUSE! RETOUCHE!

Et la voilà qui se plaint : « Mickey, je suis si fatiguée! »

Alors je lui embrasse le cou, les mains, les avant-bras, je la tapote affectueusement comme un grand frère et quand elle se tient enfin debout seule, je m'assois devant ma

batterie et je laisse mon énergie monter, monter, monter. Quand le train entre en gare, une mer de cris prend le relais de mon instrument. Judy s'approche à pas de loup et aussitôt qu'un *fan* aperçoit le bout de son petit nez retroussé par la fenêtre, c'est comme si on venait de la brancher dans le haut voltage. Son teint se clarifie, elle part d'un adorable éclat de rire, tourne sur elle-même et se précipite sur la plateforme arrière du train pour saluer la mer de copains.

Marie-Louise Robert, fermière (1939)

Quand sa voix a surgi de l'appareil radio pour la première fois, elle m'a emportée plus loin que toutes les claques de mon mari, dans un lieu inconnu beaucoup trop beau pour moi. Comme si le Bon Dieu parlait à travers les ondes, quelqu'un venait de me comprendre. Même mon mari a cessé de crier. Les yeux remplis d'eau, il a pris notre petit dernier contre lui pour le bercer. Je ne l'avais jamais vu faire une chose pareille. J'ai eu peur qu'il lui casse le cou tellement il le serrait fort. Le petit a gigoté et mon mari l'a laissé partir, avant de s'effondrer sur la table. La voix de Judy a déposé une couverture sur ses épaules et il s'est endormi comme ça. *You made me love you* nous enveloppait d'une douceur inhabituelle. Je voulais que le temps s'arrête, enfin, c'est ce que j'ai demandé au Bon Dieu. Mais il devait avoir d'autres préoccupations parce que dès le lendemain, la bouteille a repris du service dans la maison.

Un soir où Marcel a été si odieux que même mes prières n'arrivaient plus à me calmer, ma nièce m'a emmenée aux vues. Le Bijou présentait *Broadway Melody of 1938*, et de découvrir le visage de Judy m'a rendu toute chose. Assise devant un album photo de Clark Gable, une enfant de treize ans lui déclare son amour: *You made me love you* et je ne pouvais m'empêcher de m'imaginer à sa place. Je rajeunissais sous les rayons du projecteur. Les yeux de Judy perçaient son livre d'amour. Elle l'aimait tant que je me suis surprise à lui fredonner tout bas "Non,

Judy: *YOU, made me love you!*”. Ma nièce a tourné la tête vers moi, intriguée. Une sensation au creux du ventre que je n’avais jamais ressentie, comme une brûlure interdite m’a fouetté les sangs et j’ai repris mes esprits.

Excusez mon mari. Il n’a vraiment pas de manières. Je vais devoir trouver une façon de le réveiller pour plier mon linge et préparer le dîner. Seigneur. Elle mène tellement une belle vie! Toute son enfance sur les planches du théâtre, avec sa belle famille unie. Je ne sais pas ce que je donnerais pour être libre et riche et jolie et gentille, et bonne chanteuse comme elle. Mais je dois vous donner congé, vraiment, merci de m’avoir écoutée, parler d’elle me fait toujours plaisir. Savez-vous quand va sortir *Le magicien d’Oz*? Paulo! Viens mon Paulo on va ramener ton père dans son lit!

Julia Williams, écolière, Oconomowoc, Wisconsin, première officielle du *Wizard of Oz* (12 août 1939)

Le matin, en me rendant à l’école, j’ai bien vu qu’un événement particulier se préparait le soir au théâtre Strand: on annonçait *Le Magicien d’Oz* en première MONDIALE avec en prime, Judy Garland et Mickey Rooney EN PERSONNE! Je n’arrivais pas à y croire. Dès la fin des cours, j’ai attrapé Tommy et nous sommes venus attendre devant le théâtre. Nous n’avions pas d’argent pour assister à la projection, mais peut-être allait-on réussir à apercevoir Mickey (oh, quel garçon mignon!)? À l’heure de la représentation, toute la ville se donnait rendez-vous sous l’immense marquise du théâtre. Il y avait un peu de bousculade et Tommy voulait aller à la salle de bain quand une grande voiture noire s’est approchée de l’entrée. L’excitation de voir une star auréolée par sa gloire me gagnait. Tommy insistait pour que je consente à l’emmener, mais je voulais absolument demeurer en place. Quand le chauffeur a entrebâillé la porte, une jambe fine s’est extirpée de la voiture, mais ho! Déception! La robe était beaucoup trop longue et pleine de froufrous, comme celle d’une petite fille. Le corps a suivi, petit et trapu, et la tête d’une drôle de petite bonne

femme, complètement allumée est sortie en dernier. Quoi? Ça? Une star de cinéma? Inutile de vous dire: j'ai immédiatement mené Tommy à la toilette et nous sommes rentrés à la maison sans faire de cas. Si je voulais me voir au cinéma, je ne ferais pas la file pendant des heures. Je me regarderais dans le miroir et je ne paierais pas.

**Tournage de *God's country*, chanson finale de *Babes in Arms*
(14 au 18 juillet 1939)**

Patsy Barton (Judy) : « We've got no Duce, we've got no Führer
But we've got Garbo and Norma Shearer. »

Gregory McKinnan, deuxième assistant à la réalisation (juin 1939)

Pour vous donner une idée des horaires complètement fous de Judy à l'époque, voici un exemple : du 26 au 29 juin 1939, nous tournions la chanson *Babes in Arms*, réalisée par Busby Berkeley. Ici, on avait affaire à une insurrection d'adolescents qui se rebellaient contre leurs parents parce qu'on ne leur laissait pas monter un spectacle. *Babes in Arms*, tout cela cadrerait parfaitement avec cette guerre mondiale qui planait sur nos têtes, et le climat général était à la fièvre. Nous filmions donc un numéro très exigeant pour l'ensemble de l'équipe, et Judy, dont le film *Oz* allait sortir, devait en même temps assurer la promotion de celui-ci. Ainsi le 29 juin, elle tournait *Babes* de treize à vingt-deux heures, et elle devait se rendre entre seize et dix-huit heures sur le plateau radio du *Maxwell House Coffee Time* pour aller chanter *Over the rainbow* avant de revenir terminer ses prises sur notre tournage.

Durant ces années, Judy enchaînait les productions, travaillant en moyenne sur deux projets à la fois, tout en enregistrant des disques et en participant à des émissions de radio. Elle accomplissait des miracles, notre championne, et nous ne nous questionnions pas trop sur ses réserves d'énergie, qui semblaient inépuisables...

Victor Fleming, réalisateur (1938)

Il fallait sauver le navire même si cette histoire de magicien m'ennuyait profondément. J'allais remettre de l'ordre dans tout ça. D'abord, il fallait discipliner ces quatre acteurs : Ray, Jack, Bert et la petite Judy. Enfin, les mettre au pas. Ils se débrouillaient pas mal, mais les gars étaient sous le charme de la petite, ce qui leur faisait oublier certaines priorités. Quelque chose m'indisposait chez elle. Elle était trop vieille pour le rôle, d'abord, et elle possédait cette sensiblerie de fillette toujours sur le point d'éclater en sanglots. Elle me faisait penser à un réservoir trop plein, un café bouillant qui menaçait toujours de se renverser, un navire sur le point de couler. Quand j'ai relevé le défi, je venais de sauver *Gone with the wind*, et je peux vous jurer que toutes mes actrices principales, Vivien, Hattie, Olivia, toutes sans exception détenaient une qualité de métal et une volonté sans failles. Je devais batailler avec elles, mais je sentais toujours que je gagnais. Judy m'échappait parce qu'elle était une chic fille qui ne m'intéressait pas sexuellement et curieusement, je suis un peu tombé sous sa coupe. Puisqu'elle ne cherchait pas à me séduire, son innocence me rendait perplexe. Bon, j'ai peut-être eu envie de la lever une fois ou deux, mais j'avais surtout envie de l'écrabouiller sous mon cigare pour anéantir cette petite bête que je n'arrivais pas à cerner.

Et puis sa mère! Une matrone! Et laide! À faire peur! Une vieille chose rescapée des théâtres du début du siècle qui essayait de me séduire, la bique au derrière large comme une jument!

Mayer me disait sans cesse de rester poli avec elle –la mère contrôlait la fille, il fallait la conserver avec nous.

Bref, j'ai redressé le navire, à commencer par le quatuor d'acteurs principaux qui avait décidé comme un bloc de se détacher de la production. Il y avait entre eux une

telle chimie! Les trois vieux formaient une garde rapprochée, une bande de protection que je devais mettre en pièces pour atteindre la petite. Elle possédait le talent, mais pas la beauté. Il fallait donc aller chercher autre chose, quitte à la briser. Parfois, il faut casser les gens pour en tirer le meilleur. Tant qu'à l'écran paraît le plaisir. Ce qui se passe derrière n'est pas important.

Ida Koverman (octobre 1938)

Monsieur Mayer semblait très nerveux en ce qui concernait Oz. Il avait laissé les coudées franches à Arthur Freed qui s'en était donné à cœur joie. Le film le plus coûteux de l'histoire de la MGM, et avec aucune star à la clé! À l'époque, Judy était bien loin d'être la vedette qu'elle deviendrait par la suite. Oh! Vous auriez dû la voir à l'époque...si fraîche, si vive. Son rire résonnait dans les couloirs du studio, ping! sur les murs gris, qui dessinait des arabesques dans les couloirs, sur les hémicycles des grands studios. Cependant, je percevais tout de même un surplus de nervosité sous la couche de bonne humeur qui l'animait. Quand elle courait dans les couloirs (elle avait tout de même presque dix-sept ans à l'époque), je croyais voir une petite fille en joie. Ça vous réchauffait le cœur! Même L.B. s'attendrissait devant les gamineries de Judy. Il faut dire que le rôle de bon papa lui convenait parfaitement. Enfin...toujours est-il qu'Oz, malgré Judy qui jouait à merveille, causait des soucis à la haute direction, et particulièrement à L.B., qui était féru de bonnes vieilles histoires traditionnelles montées comme des pièces de gâteau de noces et qui conduisaient sans exception à l'autel.

Oz sortait du lot. C'était un foutoir où des tas d'inconnus travaillaient sans direction. Tout était nouveau, même si l'histoire datait du début du siècle. Il faut savoir que recréer un tel monde complètement fantasmagorique relevait de la démence. Et devinez d'où l'idée germait? De la compétition, et pas n'importe laquelle: en 1937, Disney créait la surprise totale en produisant *Snow White and the Seven Dwarfs*, un

dessin animé sombre et ambitieux qui avait récolté les honneurs du public. La MGM se targuait de pouvoir reproduire l'exploit en *live action* pour prouver sa supériorité. Voilà! Et on voulait Shirley Temple pour le rôle de Dorothée, mais la petite ne possédait pas le bagout pour interpréter un rôle qui demandait des tripes et de la voix. Trois réalisateurs se sont cassé les dents sur le tournage, qui a duré cent huit jours, rien de moins! Le studio a failli y passer, certains acteurs ont souffert le martyre, et Judy...Judy...bien qu'elle ait adoré l'expérience, je pense que c'est au moment du tournage que ses ennuis avec les drogues ont pris racine dans son pauvre corps malmené.

Puisque Temple ne faisait pas l'affaire, il fallait rajeunir Judy, dont le corps démontrait une certaine maturité. Dorothée dans l'histoire originale était une fillette d'environ douze ans, vous comprenez? Déjà que L.B. et Ethel Gumm trouvaient la petite dodue (il fallait le faire, non?), la poitrine demeurait inacceptable et devait être dissimulée. Judy rigolait quand on lui bandait le haut du corps chaque matin, mais elle rigolait moins quand L.B. passait près d'elle pour lui enlever le sandwich qu'on lui préparait avant la grosse journée qui s'annonçait. Quelle endurance démontrait la petite...elle donnait tout ce qu'elle pouvait. Le plus souvent dans la bonne humeur malgré le tonnerre qui grondait en permanence sur le plateau, surtout quand Victor Fleming a repris le flambeau. L.B. lui avait donné la commande de terminer à tout prix le travail, de remettre un peu d'ordre dans le chaos et de maîtriser les comédiens qui perdaient parfois la notion du temps de travail. En plus des dizaines de nains réunis pour l'occasion, et qui n'avaient jamais été aussi nombreux, le tournage représentait une petite Société des Nations avec ses différentes catégories: les nains, les comédiens, les techniciens aux décors, au son, à l'éclairage, une tour de Babel en plein coeur du grand studio. Fleming, fidèle à sa réputation, a réussi à mettre relativement tout le monde au pas, mais cela passait par une démonstration de force...

Judy, toujours à son poste, concentrée et enjouée, s'entendait bien avec Ray [l'épouvantail], Jack [l'homme de fer] et Bert [le lion], parce qu'ils étaient comme les grands frères qu'elle n'avait jamais eus. Et puis ils provenaient du vaudeville, tout comme elle. Vraiment, ce beau monde s'entendait comme larrons en foire. À vrai dire, ils formaient à eux quatre un seul et unique personnage, le coeur du film, ha! Ils étaient beaux à voir. Et ils rigolaient tout le temps, se remontaient le moral mutuellement, éloignaient les Munchkins de Judy quand ils devenaient trop envahissants.

L.B. était aux anges devant cette camaraderie, d'autant plus qu'aucune romance ne semblait lier Judy à aucun des trois autres (ce qui aurait contrevenu à son sens personnel des valeurs). Par contre, notre grand patron s'assurait de passer régulièrement sur le plateau pour manifester sa présence, et sinon, un de ses assistants (dont moi, à l'occasion) devait y aller aussi pour vérifier que tout fonctionnait rondement.

Quand je suis passée ce jour-là, j'ai été saisie par l'atmosphère complètement folle qui régnait. Les techniciens se précipitaient dans tous les sens, les décorateurs repeignaient des fleurs géantes, des accessoiristes couraient après les nains pour leur reprendre paniers et chapeaux qui ne leur appartenaient pas. Le directeur de la photographie, penché sur ses plans d'éclairage, hurlait des ordres aux électriciens pour réajuster les projecteurs, le cadreur pleurait parce que sa lentille venait d'être fracturée par l'échelle d'un assistant de production qui avait fait un retournement brusque soi-disant pour éviter de frapper la scripte –mais tout le monde avait bien vu qu'il ne se retournait que pour siffler une secrétaire venue remettre un télex au réalisateur. Au milieu du brouhaha, monsieur Fleming attendait patiemment, les bras croisés sur la missive qu'il venait de recevoir.

Tout d'un coup, un éclat de rire immense et contagieux s'est élevé du milieu du plateau. Un rire de gorge si franc que le bruit ambiant a mué en bruit de fond. Le regard acéré de Fleming s'est alors porté sur la source de ce bonheur: Judy au milieu des garçons, en train de se faire repoudrer le nez par sa maquilleuse attirée.

Monsieur Fleming n'a fait ni d'un ni de deux. Un sourire un peu mauvais a fleuri dans son visage, et il a hurlé un *blocking* pour mettre la prochaine scène en place.

Or, Judy était incapable d'arrêter de rire. Ses nerfs semblaient tressauter chaque fois que monsieur Fleming criait «Action!». Cela déconcentrait Jack et Ray, qui aussitôt ronronnaient de plaisir au grand dam du réalisateur. Tranquillement, Victor se rapprochait de la scène, et plus il approchait, plus la petite s'excitait (il faut dire que Victor dégageait tant de masculinité qu'il rendait les dames complètement folles –et Judy n'y faisait pas exception, mais la pauvre ne savait comment y réagir autrement qu'en gloussant de plus belle). Rendu à quelques pas de la troupe, tandis que Judy manquait de s'étouffer, rouge comme une pivoine, monsieur Fleming a levé la main bien haut pour lui appliquer un immense soufflet. « As-tu fini de rire, fillette? Chacune de tes niaiseries coûte des centaines de dollars au studio! Allez, du sérieux. On reprend! Retouche maquillage! »

Tout le monde a cessé de respirer. Même les nains se sont tus. Les yeux de Judy se sont remplis de larmes. On pouvait y lire toute l'incompréhension, la surprise et l'indignation d'une telle honte infligée par son réalisateur. Je me suis approchée d'elle pour lui prendre la main. Elle s'est raidie instantanément. Tandis que la maquilleuse appliquait de la poudre sur la rougeur, j'ai pensé qu'aucun camouflage ne pouvait recouvrir la honte de s'être fait traiter en enfant devant une centaine de personnes. Judy m'a repoussée tout en ravalant ses larmes. Se cachant le visage quelques secondes, elle a émergé en montrant le masque souriant où rien du plaisir

enfantin ne se lisait plus. Puis, elle s'est replongée dans le boulot avec tout le professionnalisme qu'on lui connaissait.

Arthur Freed (mai 1938)

Je m'étais entendu avec Harold Arlen pour composer une balade qui ferait le lien entre la détresse que ressentait Dorothée au Kansas, sa solitude, sa grande tristesse, et le bonheur qu'elle allait éprouver plus tard au pays d'Oz. L'inspiration me venait de cette pièce, dans le *Snow White* de Disney: *Someday my Prince Will Come*, où l'espoir pouvait pulvériser la mélancolie. Mais le défi était grand: comment composer une chanson romantique sans objet d'amour? Puisqu'une enfant devait interpréter la pièce, pas question de lui faire rouler des yeux en pensant à un garçon... Nous avons donc pondu *Over the Rainbow*, et puis nous avons été très soulagés quand nous avons su que Shirley Temple ne serait pas Dorothée, car nous ne pouvions pas l'imaginer en train de s'époumoner sur la pièce dans sa culotte de dentelle. Ça aurait dénaturé complètement la chanson...

Louis B. Mayer (janvier 1938)

Comment? La Fox ne veut pas nous prêter la petite Temple pour Oz? Cette vieille picouille de Zanuck devait pourtant nous rendre service, mais sa poule aux oeufs d'or ne doit profiter qu'à lui? PARFAIT! De toute façon, sa petite pimbêche n'est bonne qu'à sourire en se creusant les fossettes et en se tortillant de la couche! Elle aurait pleuré du début à la fin du tournage, non merci! Ida! Allez me chercher ma petite bossue préférée!

***Love Finds Andy Hardy* (1938)**

***In between*, chanson**

Betsy Booth (Judy Garland) : « My dad says I should bother more about my lack of grammar. The only thing that bothers me is my lack of glamour. »

Meet the beat of my heart, chanson

Betsy Booth (Judy Garland) : « Smile when you should cry. »

Ida Koverman (1937)

Dès la première fois où il l'a vue, il l'a surnommée son petit bossu. Judy! Pauvre enfant...une si jolie fille, lui mettre dans la tête de pareilles idées...et devant tout le monde, à répétition, qui plus est. «Mon petit bossu par-ci, mon petit bossu par-là, bonne fête, viens embrasser ton bon papa, cher petit bossu, etc.» N'importe quelle fille aurait craqué, mais pas Judy, qui souriait bravement chaque fois. D'accord, elle n'était pas construite sur le modèle de Lana Turner, mais on n'attendait pas de Judy qu'elle nous épate avec son physique. Sa personnalité transcendante crevait l'écran! Dès qu'elle entrait dans une pièce, l'atmosphère se transformait, simplement parce que cette fille était extraordinaire. Cela dépassait la question du physique, même si Hollywood a toujours été sans pitié sur la question. En fait, il ne s'agit pas de Hollywood, ni même du cinéma comme tel qui est impitoyable avec les imperfections physiques. Si la caméra aime une personne quand la lumière se pose sur sa peau et crée, à son contact, une beauté plus grande que nature, un halo, alors personne ne lui demande d'être une beauté plastique, non. Ce sont ceux qui gravitent autour des caméras, gens de peu de délicatesse, jaloux, envieux et radins, qui s'attaquent comme des loups à tout ce qui leur fait de l'ombre. L.B. savait ce qui faisait avancer son poulain...Elle aurait voulu être Lana ou Heidi Lamarr et il appuyait sur le champignon de la culpabilité pour lui faire croire qu'avec beaucoup de travail, son petit bossu se transformerait en Cendrillon, et que lui, Louis B. Mayer, comme la Bonne Fée du Sud, serait le maître d'œuvre de cette transformation.

Jackie Cooper, acteur, producteur et réalisateur (1937)

Le studio ne l'a pas droguée : jamais on n'aurait voulu la rendre dépendante de tous ces médicaments. Elle était tellement sensible...Après la journée de tournage, il

fallait rentrer à la maison, manger, se laver, apprendre ses lignes pour le lendemain, nous devions tous le faire! Mais puisqu'elle n'arrivait pas à se calmer, trop excitée par les journées effervescentes, on lui prescrivait des cachets pour dormir. Tout le monde faisait ça, à l'époque. Et bien sûr, puisque le lever à l'heure des poules était pénibles, d'autres types de médicaments devenaient nécessaires pour lui permettre de rentrer au boulot l'esprit clair.

Louis B. Mayer (1937)

Montrez-moi les dernières photos de la petite, oui, celles prises par Roger pour *Thoroughbred Don't Cry*. Bon, écoutez-moi bien : Judy DOIT peser quatre-vingt-quinze livres. Il n'y a rien à faire : je ne pourrai la faire jouer dans aucun autre film tant qu'elle n'atteindra pas ce poids. Mon petit bossu va devenir une star, mais pas à n'importe quelle condition! Ida, contactez notre pharmacien pour qu'il lui prépare les prescriptions nécessaires.

Jackie Cooper (1937)

Ils cherchaient simplement à terminer leur film!

Lana Turner (1937)

C'était au début de nos carrières respectives à la MGM. Nous fréquentions tous la *Little Red Schoolhouse* des studios, une école construite sur le lot numéro un, non loin des bureaux administratifs et où chaque enfant se retrouvait quand il n'était pas en tournage. Durant les années 1936-37, nous formions un groupe de jeunes poulains sans fonction puisqu'à l'âge où nous étions rendus, monsieur Mayer ne savait pas trop quoi faire de nous. Trop vieux pour jouer les enfants des productions qu'il adorait et trop jeunes pour jouer les amoureux, nous étions donc sur la touche moi, Judy, un temps Deanna Durbin, Mickey Rooney, Elizabeth Taylor, Freddie Bartholomew, Jackie Cooper et quelques autres dont j'oublie les noms. L'atmosphère

y était particulière, car bien que nous apprenions les notions de base qui nous manquaient, nous savions tous, où nous espérions, en fait, que ces connaissances ne nous serviraient jamais, puisque dès qu'on levait la tête pour regarder par la fenêtre, un éléphant passait, suivi d'un groupe de *chorus girls*, de menuisiers, ou de différents employés des studios toujours exubérants. Il régnait une telle effervescence sur les lieux qu'il était difficile de prendre l'école au sérieux. Souvent, j'avais l'impression de me trouver dans un film où je jouais à l'écolière, alors comment vouliez-vous que la matière prenne racine dans ma tête folle de jeune comédienne? De plus, monsieur Mayer et madame Koverman venaient régulièrement nous montrer comme des petits animaux de cirque à des visiteurs de passage, journalistes, photographes, ou inspecteurs scolaires : « Voyez nos petits anges, comme ils travaillent à se faire la tête belle et bien pleine! » Ces incursions nous excitaient grandement et rendaient la tâche académique bien plus ardue... Toute notre vie se déroulait donc aux studios, nos seuls amis devenant au fil des mois nos camarades de classe, et puis voilà qu'un jour, monsieur Mayer décide de nous prêter sa *beach house* pour nous récompenser de bien patienter en attendant que l'on sache quoi faire de nous. Nous étions ravis, j'avais un superbe maillot que les garçons allaient adorer. Je savais bien que Judy était énervée de se retrouver en petite tenue devant nous, ça se sentait, entre filles, mais elle essayait de le dissimuler. Ce serait donc comme une vraie partie entre jeunes adolescents, sur le bord de la piscine avec des sodas et des hamburgers, et nous avions terriblement hâte à cette journée. Le matin même, nous sommes arrivés chez monsieur Mayer, à Santa Monica, et quelle ne fut pas notre surprise de le trouver au premier rang d'une équipe de tournage, avec cameraman, maquilleuse, coiffeur, deux ou trois photographes, une habilleuse et sa valise de costumes! Tout avait été pensé d'avance, et la journée s'est transformée en immense mise en scène dirigée avec un plaisir évident par L.B.. Le metteur en scène de l'après-midi nous fit alors jouer la comédie : « Judy, apprête-toi à plonger, dans 3-2-1! » « Mickey et Lana, prenez-vous par la taille, une limonade pour miss Turner, et enlevez vos verres solaires, vous avez

l'air bien trop vieille! Allez! Du plaisir, et on sourit! » « Mes enfants, mes enfants, comme vous rendez papa Mayer heureux! N'est-ce pas qu'on s'amuse bien? » Inutile de vous dire que cette mascarade nous a tous et toutes indisposés au possible. Tellement que ce soir-là, j'amenai Judy au Ciro's pour la première fois. Je devais lui remonter le moral en lui prouvant que nous n'étions pas des enfants contrôlés par un vieux malin. Il fallait manœuvrer pour qu'Ethel ne se doute de rien, mais avec l'aide de nos amis, nous avons réussi notre première sortie de dames. Au club, nous étions excitées comme des pinsons, mais je ne laissais rien paraître, tandis que Judy agissait en fille faussement blasée, avec son nouveau rouge à lèvres juste un peu trop foncé. Elle avait l'air encore un peu gamine dans sa longue robe de taffetas empruntée à sa sœur, mais bien vite, des hommes se sont invités à notre table et nous avons goûté nos premiers cocktails, avant de nous précipiter sur la piste de danse dès que l'orchestre s'est réchauffé. Pour ne pas éveiller les soupçons, il fallait rentrer avant onze heures, l'heure où la dernière représentation au cinéma se termine, et c'est à regret que nous avons quitté les lieux, abandonnant nos cavaliers en riant comme des folles. Le lendemain, personne n'avait eu vent de notre expédition qui est demeurée secrète jusqu'à maintenant. Voilà mon plus beau souvenir de Judy. Avec le temps, j'aurais voulu devenir sa bonne amie. Seulement voilà, lorsque nous étions ensemble, les hommes s'entêtaient à me faire la cour tout en la traitant comme ma petite sœur, enfin, de son point de vue à elle. Je dirais qu'elle était si vive, et si désespérée de se faire courtiser qu'elle s'énervait comme un enfant, ce qui gâchait toutes ses chances de se voir emmener dans les lieux où nous étions interdites de séjour, filettes entêtées avec nos quatorze ans à peine sonnés!

Jack Spaar, animateur de talk-show (1936)

Durant son entrevue, elle nous a fait rire en nous parlant de sa rivale des débuts. La MGM avait engagé Judy en même temps que la petite Deanna Durbin, un prodige qui chantait l'opéra aussi bien qu'elle-même balançait son swing. La comparaison

demeurait flagrante : l'enfant du vaudeville versus celle de formation classique, et c'était à qui remporterait la mise. Tous les enfants sous contrat fréquentaient l'école du studio, un lieu où, à mon avis, on apprenait qu'à entrer en compétition les uns avec les autres. Quoique Judy ait réussi à s'y faire de vrais amis, les enfants ne patientaient là qu'en attendant de se voir attribuer un rôle dans une production. Elle semblait tout de même appréciée de ses camarades, et nous racontait les faire bien rigoler en traitant Deanna Durbin de monosourcil et en ridiculisant son style de chant s'adressant davantage aux adultes qu'aux jeunes gens. La légende veut qu'après les avoir fait tourner dans un court métrage qui les mettait en compétition [*Every Sunday*], L.B. Mayer ait dit : « Renvoyez la grosse! », et que le contrat de Deanna a été rompu sur le champ. Elle s'est retrouvée à la Universal qu'elle a pratiquement sauvée de la faillite avec une série de films pour adolescents la mettant en vedette. Furieux, L.B. a alors enclenché la machine de guerre pour faire tourner Judy dans une succession de films similaires et plutôt mièvres qui remportèrent beaucoup de succès.

Wallace Beery, studios KFI, Los Angeles (16 novembre 1935)

C'était la deuxième fois que je recevais cette enfant. Deux semaines plus tôt, elle nous avait complètement chavirés avec sa version de *Broadway Rhythm*, et toute la famille était dans la salle, monsieur et madame Gumm de même que ses grandes sœurs. Judy avait treize ans à l'époque, mais nous devions annoncer qu'elle n'en avait que douze, histoire de créer la surprise quand l'Amérique entendrait cette voix jaillir d'une enfant aussi jeune. Et quant à ces sornettes qui la décrivaient comme potelée, ou grassouillette, c'était complètement ridicule. Elle était en forme, munie de belles joues roses et d'yeux noirs impossibles à décrypter, et dégageait une énergie incroyable qui nous avait bien eus à sa première visite. C'est pourquoi nous la réinvitions deux semaines plus tard, pour une nouvelle prestation. Cette fois-ci, par contre, la lumière qui la nimbait s'était assombrie, et ses yeux me paraissaient remplis de tristesse malgré la bouche qui tentait de sourire. Elle était vraisemblablement

préoccupée, sans que je ne puisse dire pourquoi. On lui avait dicté son texte (les interviews n'étaient jamais spontanées à l'époque, et puis elle était une débutante, il fallait s'assurer qu'elle respecte le scénario du personnage qu'on commençait à bâtir autour d'elle). Enfin, cette fois-là, dans la salle, seule madame Gumm l'accompagnait. Un assistant est venu me souffler à l'oreille que le père de Judy se trouvait présentement à l'hôpital entre la vie et la mort, et qu'on avait dit à sa fille de chanter pour lui, qu'un appareil radio allait être placé sur la table de chevet de monsieur Gumm pour qu'il puisse l'entendre. Inutile de vous dire que la version de *Zing! Went the Strings of my Heart* a été la plus émouvante jamais entendue. Judy écrasait des larmes à la fin de sa prestation, le public était étouffé par l'émotion, moi-même avais de la misère à parler d'une voix audible. À la fin de l'émission, je l'ai serrée très fort dans mes bras en lui disant de se rendre au plus vite à l'hôpital pour aller voir son papa chéri, mais un agent du studio est venu la chercher. Ils avaient prévu de la faire chanter au *MGM Club Dance* de Santa Monica ce soir-là, et Ethel les accompagnait. Il n'était pas question de rompre l'engagement, et puis Frank Gumm saurait attendre à plus tard pour serrer sa cadette dans ses bras. Or, dans la nuit, il est décédé d'une méningite cérébro-spinale sans avoir le temps de lui dire au revoir. Judy a toujours dit par la suite qu'elle avait perdu ce soir-là la seule personne qui la protégeait d'Ethel et des patrons des studios qui représentaient une extension de sa mère. Frank l'aimait pour elle-même, sans qu'elle ait besoin de chanter ou de jouer la comédie. Son papa était un garde-fou. Sans lui, la folie commençait à s'infiltrer dans la fissure révélée par sa mort.

Jackie Cooper (1935)

À l'école de la MGM, nous formons une bande de copains très proches, moi, Mickey, Lana, Judy, Freddy Bartholomew et Elizabeth Taylor. Mais aujourd'hui, ils nous ont amené une petite nouvelle : Deanna Durbin. Elle est vachement jolie, et plus calme qu'un soir d'été. Quand notre professeur lui a demandé quelle était sa spécialité, elle

a d'abord hésité avant de parler d'opéra. « L'opéra, vraiment? Nous voulons entendre ça! » a joyeusement lancé Mickey. Alors Deanna nous a poussé la chansonnette : un extrait de Carmen qu'on connaissait vaguement. Les copains se lançaient des regards entendus. Ils ont applaudi très fort, et ne lui ont plus adressé la parole de toute la séance. J'aurais voulu la raccompagner après la classe, mais c'était impossible parce que Judy me réclamait comme toujours à grands cris.

Ida Koverman, Roger Edens, Louis B. Mayer, audition de Judy/Frances aux studios MGM

(13 septembre 1935)

I.K. : Frances, avant que monsieur Mayer ne vienne t'entendre, peux-tu nous refaire cette chanson juive, *Ely, Ely*? Roger, tu connais bien la partition?

R.E. : Sans problème, Frances, tu veux que je change de registre? Un ton plus bas, c'est ça? Voilà, tu peux y aller!

(...)

R.E. : Oh! Mon dieu, Ida, la petite est en plein contrôle de sa voix, ses hautes sont puissantes et ses graves chatoient. Je suis abasourdi. Mayer n'en croira pas ses oreilles. Vous pouvez aller le chercher.

(...)

L.B.M. : Mon enfant, on me dit que tu as treize ans, c'est bien ça? Alors, montre à monsieur Mayer de quoi tu te chauffes. Tu as toute mon attention.

(...)

L.B.M. : (stoïque) J'en ai assez entendu. Bien, bien. Je dois vous quitter. Merci, chère enfant, que Dieu veille sur toi.

(...)

I.K. : Il a été conquis. Il pleurait en se dirigeant vers le fond de la salle.

R.E. : Frances, tu as été fantastique. Je suis convaincu que nous nous reverrons plus tôt que tu ne le crois. Allez, va manger une glace, tu l'as bien mérité! Monsieur Gumm, ce fut un plaisir.

Elmer Arroyo, bar Old Mexico, Chicago (juillet 1934)

Assis depuis deux ou trois minutes, j'attends que le spectacle commence. Ce soir, c'est tout près de la scène que je m'installe, là où je pourrai épier ce qui se profilera dans l'ombre. Les numéros m'ennuient vraiment depuis un certain temps. Je ne sais même pas pourquoi je viens encore. C'est sans doute à cause de la serveuse aux doigts fins qui me reçoit comme un invité de marque. En sirotant mon dry martini, j'attends patiemment le premier acte. La place se remplit tranquillement. Du fond de la scène, on entend des rires enfantins et ça m'embête profondément que des *showgirls* traînent leurs mioches ici. Sur la scène plongée dans le noir, des petites souris semblent s'agiter. Le piano recouvert d'un drap foncé annonce un numéro inhabituel. Quand les lumières se tamisent, seule la pianiste s'avance, une grande dame forte et sans souplesse. Elle s'installe plus ou moins gracieusement. Ses doigts comme des araignées tissent leur toile sur le clavier. Je demeure perplexe, quand une voix qui me tord le cœur s'élève dans la noirceur. Une voix divine qui me met au supplice. Je veux voir d'où provient cette beauté, cette pureté qui ne s'adresse qu'à moi. Quelle magnifique femme porte en elle un tel timbre, un tel vibrato? Lentement, sur le piano, une forme noire se meut, que je n'avais pas bien distinguée. Et je comprends que c'est de là que jaillira la créature. De dos, elle laisse tomber le pan de velours qui recouvrait sa tête, puis elle se retourne avec un grand sourire qui me choque. Cette femme se cache dans le corps d'une fillette ravie de l'effet qu'elle vient de créer dans l'assistance! Nous sommes abasourdis tandis qu'elle s'élance sur la scène et entonne un hymne swing qui enflamme l'assemblée. Je tape du pied en me troublant des images qui me sont venues avant de savoir ce qui se cachait sous le tissu.

Stella

Le 11 juin 1929, les sœurs Gumm tournent leur premier court métrage dans le cadre de la Big revue with Ethel Meglin's Hollywood Kiddies. On les voit danser à claquettes tandis que Frances chante, complètement à l'aise sur scène et devant la caméra. Mais sait-elle vraiment en quoi consiste l'œil de verre qui l'avale alors qu'elle vient d'avoir sept ans?

Ethel Meglin, directrice des *Hollywood Kiddies* (1929)

J'avais organisé une projection spéciale pour la troupe afin de fêter l'événement et Frances ne se contenait plus tellement elle trépignait de voir le résultat. Mais si elle applaudissait aux numéros des autres avec entrain, elle semblait très mal à l'aise devant sa propre image, d'abord parce que même à cet âge, elle ne se trouvait pas très jolie, mais aussi parce que d'entendre sa voix, très nasillarde à cause de la vitesse de projection, lui donnait l'impression d'avoir affaire à une personne étrangère, à un fantôme. Cette impression ne concordait pas avec le moment où elle avait tourné la scène, quand, en communion avec ses sœurs et sa chanson, elle faisait fi de la caméra, qui n'était qu'un spectateur parmi tant d'autres. Soudainement, elle prenait conscience que ce spectateur, cet œil lui renvoyait une image double : celle de son très grand talent et celle, plus trouble, de son physique malaimé. Ce miroir animé l'attirait et l'effrayait à la fois. D'abord parce que, contrairement à la performance scénique où la réaction du public lui venait immédiatement, alors qu'elle se trouvait encore dans la bulle de sa prestation, grisée par le simple fait de se trouver sur scène, sa maison, son cocon, les réactions lui parvenaient à retardement, ce qui lui donnait l'impression qu'on parlait de quelqu'un d'autre. Mais je crois que c'est surtout le fait de se voir et de s'entendre qui la troublait. Frances était une fille de performance. La personne qu'elle contemplait à l'écran lui semblait détachée d'elle-même, et elle la critiquait vertement, malgré son jeune âge. Il lui fallait les commentaires positifs de ses proches et des spectateurs pour que son regard sur elle-même se transforme un

tant soit peu et qu'elle pratique une forme d'indulgence envers son personnage. Mais je trouvais cette attitude un peu précoce pour une enfant si jeune. Et je soupçonnais la mère, Ethel, d'être la vraie voix derrière ces critiques.

Mary Jane (Suzie) Gumm, la sœur aînée, Californie (1929)

Frances pleure souvent. Maman nous trimballe d'hôtel en motel minable. Nous jouons sur les scènes les plus étranges, devant des publics louches et clairsemés. Des hommes aussi vieux que notre père nous reluquent, des fois même Frances les attire, mais elle n'a que six ans et demi, ça me dégoûte. Sauf qu'elle remporte tous les honneurs à chaque représentation. Elle a même eu une mention spéciale dans le quotidien local de Bishop : le journaliste a écrit que « le travail remarquable de Baby Frances interpelait le public particulièrement à cause de sa petite taille et de sa jeunesse ». Tant mieux pour elle. Ça lui mettait un peu de baume sur son mal du pays, et son ennui de Papa Frank. Je crois que cette revue lui a donné aussi une certaine confiance après les critiques constantes de notre mère. Baby fonctionne aux encouragements.

Virginia (Jimmie) Gumm, la benjamine, Lancaster, Californie (1929)

Notre mère portait une rage bien mal dissimulée qu'elle ne semblait même pas seulement deviner. Ses mouvements brusques, et même son corps noueux et raide l'annonçait, malgré son visage dur qui souriait presque tout le temps, mais juste d'un côté. Elle avait un air légèrement effrayant. Pour tout dire, elle me faisait peur, enfant, et rien ne se trouvait à son éprouve ! Son autorité nous tenait toutes les trois sous ses jupes à répéter des numéros qu'elle avait créés ou repiqués d'autres revues. Maman nous voulait star. Elle rêvait la nuit de nos célébrités respectives, et elle nous mettait en compétition les unes avec les autres pour que nous nous améliorions. Je détestais ces petits exercices, mais Frances, elle, ne semblait rien voir de l'aspect compétitif. Ma petite soeur s'amusait relativement plus que nous. Jusqu'à ce qu'elle entre à la

MGM. Elle s'amusait à Lancaster, où nous avons fait nos débuts entourées d'un public d'habitues. Frances devait parfois se faire tirer l'oreille pour venir répéter, mais une fois en scène, tandis que je me morfondais en me demandant qui remporterait les honneurs de la meilleure performance, j'étais sidérée (et jalouse) du PLAISIR et de la FACILITÉ avec lesquels ma petite sœur s'exécutait. Tout lui venait si naturellement, ça me décourageait de continuer. Et pourtant, notre mère semblait toujours poser les yeux sur moi, souhaiter que je sois meilleure que Judy. Elle me déclarait souvent la plus avancée (ce qui était faux!), et alors Judy se mettait dans une colère terrible et restait à répéter seule dans le théâtre des heures durant pour récolter les mêmes éloges. Je devenais donc de moins en moins bonne tandis qu'elle faisait éclater la baraque avec son immense talent. Alors notre mère la félicitait du bout des lèvres et souriait, les yeux au loin. Elle saisissait très bien le potentiel de Baby, et elle allait tout mettre en œuvre pour en tirer le maximum.

Stella (mars 1929)

Ethel complètement découragée par les performances simplettes du théâtre de Lancaster en Californie, voyant que cela ne mènerait à rien, ni à la célébrité, ni même à une reconnaissance autre que locale, décide de quitter Frank et d'emmener les trois filles loin de leur père et de la simplicité de la vie en périphérie des grands centres. Je sais que Frances pleurait, qu'elle se satisfaisait entièrement de sa vie à Lancaster, de la même façon qu'elle appréciait celle vécue à Grand Rapids dans le Minnesota, où elle avait vu le jour. La petite n'avait que six ans. Mais comment résister à une mère si autoritaire? Est-ce que Frances possédait cette volonté originelle? Le théâtre de son père lui suffisait-il? Ou bien cachait-elle dans les replis de son âme cette ambition dévorante qui semblait définir Ethel?

Mugsie Leonard, amie d'enfance, Lancaster, Californie (1928)

Je voulais que nous jouions toute la journée, cependant, Frances avait détecté très tôt que sa place ne se trouvait pas dans les rues avec les enfants du quartier, mais plutôt à répéter sous la houlette d'Ethel. Judy adorait jouer avec nous, mais elle n'était pas la meilleure partenaire parce qu'elle se fâchait souvent et nous laissait sans voix, écrasés par la sienne. Elle m'évoquait un mélange d'amour et d'agacement, car elle savait jouer avec mes sentiments et pleurer sur commande, ce qui me brisait le cœur tellement elle était crédible. Alors je devais la laisser gagner en la consolant. Cependant, l'amour que j'éprouvais pour elle dépassait l'agacement provoqué par son caractère changeant. Et puis si on lui démontrait de l'affection, ses yeux vous avalaient et vous entriez dans un monde de rêve, celui de son imagination. Rien ne pouvait égaler ces moments féériques.

Mary Jane (Suzie) Gumm, Grand Rapids, Minnesota (été 1926)

Je ne me suis jamais trouvée très jolie, alors quand maman a décidé de nous faire photographier officiellement pour nous présenter à l'entrée du théâtre de Grand Rapids, je n'avais pas le cœur à rire. Mais Virginia, Frances et moi nous sommes pliées à quelques séances de papillotes et de bouches en coeur pour les besoins de la cause. Nous nous amusons bien, finalement. Le studio de photographie n'était pas très loin de la maison. On y allait le coeur gai, même si maman ne riait que rarement de nos pitreries. L'entrain lui venait seulement si elle pouvait y gagner quelque chose. Les séances au studio de photographie nous amusaient jusqu'à ce que maman se fâche. Il fallait toujours friser la perfection : être jolie sans être coquette, sourire sans s'esclaffer, etc., et alors monsieur Roberts disait : « *Done!* La meilleure est dans la boîte, ouste! Madame Gumm, mes hommages. Je vous envoie mes honoraires sous peu. » Et on nous recrachait dans l'air frais de Grand Rapids. La raideur autoritaire d'Ethel glissait sur nos peaux d'enfants comme une pluie d'été. « Les filles! Vous allez abimer vos costumes! Ici, immédiatement! » tandis que nous sautions hors de

nos nippes, les laissant en petites boules sur le bord du chemin. Le chien les reniflait à peine et maman, furieuse, les ramassait ghten nous prévenant de quelque punition que nous n'entendions pas, car nous étions déjà loin.

Ted Toren, parrain de Frances (19 juillet 1922)

Ethel souriait d'une drôle de façon, Frank m'avait passé la petite pour signer les papiers. Susie et Jimmie étaient insupportables, elles couraient partout dans l'église en se tirant les nattes, et la chorale chantait faux. Voilà mon souvenir de la cérémonie du baptême. Frances gazouillait tout le long du retour vers la maison, et son père la couvait du regard tandis qu'Ethel la portait machinalement, comme on tient un sac de farine. Mais la réception qui suivit me remplit de bonheur : de la musique plein la maison, et d'adorables petits fours cuisinés par madame Milne. Malgré le fait qu'Ethel et Frank sachent jouer, le piano mécanique égayait le salon, et de nombreuses personnes accueillait la nouvelle âme dans le royaume familial. La petite était bien tombée. Je sentais qu'elle serait très heureuse et je me félicitais d'avoir été choisi pour lui servir de parrain.

Stella

Le 10 juin 1922, Frances Ethel Gumm apparaît sur Terre.

Personne ne sait si, entre ses deux oreilles, tournent déjà les mélodies qui se fraieront un chemin jusqu'à sa gorge puissante.

Nul ne sait non plus où va la mener sa destinée.

À la façon de chaque humain né avant elle, elle hurle.

Rageusement.

Comme tous les bébés.

Mark Rabwin, médecin de la famille Gumm (1921)

Et puis voilà, ils auraient voulu qu'Ethel avorte. Ce troisième enfant ne leur faisait pas plaisir, le couple battait de l'aile, Frank aimait un peu trop les garçons...ça n'a jamais été clair. Ce qui les unissait? La musique et le théâtre, acheté avec les économies d'une bonne partie de la famille. Mais elle rêvait de célébrité tandis que lui ne voulait que se produire sur scène, l'endroit où on l'aurait dit délivré du rôle qu'il devait tenir dans sa vie de tous les jours. Il n'avait pas besoin de tournées panaméricaines et de figurer en première page des magazines. Ça, c'était l'affaire de sa femme, et puis comme elle n'y arrivait pas, elle fomentait de le faire à travers ses enfants, Suzie et Jimmie. Mais ce troisième marmot l'empêchait de mener à terme son plan. J'ai refusé obstinément de pratiquer l'opération, en leur jurant qu'ils ne regretteraient jamais leur décision. Quelques jours après la naissance, Frank me remerciait d'avoir insisté, tandis qu'Ethel ne parlait déjà que de retourner jouer au théâtre. Quelque chose me disait que cette enfant vigoureuse avait peut-être raté son entrée en scène en naissant d'une mère à qui il manquait une large part d'humanité.

LE PINACLE DE BOVARYSME

Un rêve signé Hollywood

(Quand la façade tient bien, mais que le studio prend l'eau.)

Préface: ce qui ne peut être joué

« And I want to grow up to be very
beautiful, too.
Only I probably won't.
But I do try. »
Judy Garland, 1938

Comment dire ce qui reste enfoui, obstinément, de manière frustrante, comme si mon Démon, à l'image de celui de Baudelaire¹, ne cessait de me répéter : « Tu n'auras jamais accès aux mots que tu cherches! Tu es vide, ton monde l'est aussi, femme stérile dont les œufs sont des coquilles muettes! » Après cinq années d'écriture ponctuées d'arrêts involontaires, j'arrive enfin au bout de la fiction que je voulais écrire. Mais je vois bien que je n'en ai pas terminé pour autant avec ma biographie fictive de Judy Garland, les comédies musicales des années 1930-1940 et l'emprise des magnats de grands studios hollywoodiens. De même, je n'en ai pas fini avec mon angoisse qui va et qui vient, jamais bien loin, surtout quand elle accompagne une vie aussi complexe et aussi tragique. C'est un apprentissage incroyable que la cohabitation avec cette puissante force –pulsion sous-jacente qui tient littéralement du cheval fou à apprivoiser. Justement, le voilà ce pur-sang qui se dirige vers moi dans la plaine avec de pittoresques montagnes en arrière-plan. Il court et tout d'un coup, un carrousel se matérialise, le pur sang s'intègre au *merry-go-round* en hennissant sur la jolie musique *carillonnante* et puis pouf! L'installation s'évanouit en fumée. Le soleil s'éteint derrière les montagnes. Le cheval s'assoit comme un chat, la queue enroulée autour des sabots. Il lève la tête vers moi, me fait un clin d'œil et sourit de toutes ses dents, ses dents de cheval fou m'enjoignant à poursuivre mon chemin. Mais western ou *musical*, peu importe le genre

¹ Charles Baudelaire, « Assomons les pauvres » in *Petits poèmes en prose*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1973, p.149.

cinématographique choisi, la seule chose qui compte, ici : s'immobiliser et écrire suffisamment longtemps pour que la route de briques jaunes (cette *yellow brick road* tellement associé à Dorothy, et donc à Judy Garland elle-même) se déroule enfin devant moi. Et sous l'effet de la pulsion d'origine, me remettre en marche sans brusquer le pas.

La seule chose qui nous console de nos misères est le divertissement. Et cependant c'est la plus grande de nos misères. Car c'est cela qui nous empêche principalement de songer à nous et qui nous fait perdre insensiblement.

Blaise Pascal

1 En guise de bande-annonce

Une pulsion. Voilà ce qui a motivé ce projet : celle d'un amour et d'une fascination pour une personne, une époque, et un lieu, ce microcosme social nommé Hollywood, du temps où le régime des studios tenait le haut du pavé et régentait toute une industrie, des salles de projection à la vie privée de ses protégés². Mais cette pulsion de départ était aussi faite de perplexité. Il y avait l'émerveillement et le soupçon, devant l'image d'une industrie qui se vantait de compter « more stars than there are in heaven³ » et la positivité manifestée à la fois par celle-ci, les films (surtout ceux qui m'intéressent, c'est-à-dire les *musicals*), les stars qui les composaient, et par ricochet, la plus grande vedette de comédies musicales ayant existé : Judy Garland. Posant un regard contemporain sur sa production cinématographique, j'ai voulu creuser dans le désarroi que la lecture de « Get Happy »⁴, une de ses nombreuses biographies, avait provoqué chez moi, pour comprendre un peu mieux ce qui avait

² Des années 1920 au début des années 1960, période dite du *studio system*, l'industrie hollywoodienne est contrôlée par les *majors*, un système de studios verticalement intégrés possédant à la fois les infrastructures de tournage, les ressources humaines et les lieux de diffusion de leurs productions. Les studios les plus importants sont la MGM, la Fox, Warner Brothers, RKO et Paramount. « These five companies owned chains of first-run theaters, each of them concentrated primarily in one section of the country. Through a policy of reciprocity, each of the five, as distributor, agreed to give first-run status to the theaters of the other four. In effect, their control of exhibition was a bottleneck on the final market. It enabled the five majors to control distribution, production and the key personnel who were inputs to production. » in Conant, Michael, « The Paramount Decrees Reconsidered », *Law and Contemporary Problems*, Duke University School of Law, Durham, North Carolina, Volume 44, n°4, Autumn 1981, p.80, en ligne, <<http://scholarship.law.duke.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3640&context=lcp>>, consulté le 7 octobre 2015.

³ « MGM stood for Hollywood glamour in the studio era [...], boasting the claim that the studio employed under contract "more stars than there are in heaven" » in Paul McDonald, *The Star System : Hollywood's Production of Popular Identities*, London, Wallflower Press, « Short cuts », 2000, p. 48.

⁴ Gerald Clarke, *Get Happy, the Life of Judy Garland*, New York, Random House, 2000.

mené l'actrice à sa mort prématurée. Une des conclusions à laquelle j'en suis venue est que Judy Garland a joué non seulement ses rôles à l'écran, mais a dû interpréter sa propre vie dans la réalité. Tout comme pour de nombreuses vedettes de l'ère des studios, cette simulation d'une vie idéale a probablement déstructuré sa personnalité.

Au cours de mon projet, j'ai voulu explorer cette fissure qui, je crois, trouve sa source dans la tension entre des rôles qui lui imposaient une personnalité qu'on l'obligeait par la suite à assumer dans sa vie publique et qui ne lui correspondait pas. Ce désir de mieux comprendre la fragmentation de sa personnalité m'a donné envie de réécrire son histoire au prisme de mes connaissances pour m'approprier cette image fuyante que je croyais naïvement si positive à l'origine.

À travers cet essai, je vise donc à explorer comment la simulation s'est manifestée chez Judy Garland sous la forme de fictions existentielles, comment l'ère des studios a favorisé grandement celles-ci, et dans quelle mesure ces manifestations ont pu avoir un effet catastrophique sur sa vie. Je veux explorer aussi comment ces fictions nous donnent l'idée trompeuse d'une unité dans l'image de la star et des films dans lesquels elle jouait, voués entièrement à la quête de l'amour et d'un bonheur plutôt naïf.

Pour ce faire, je vais m'aventurer du côté du statut de comédien vedette, présentant de nombreuses contradictions qui semblent (trompeusement) se résoudre dans (et peut-être à cause de) ce même statut. Pour cerner sa nature et saisir un peu mieux d'où il vient, j'en ferai aussi un bref historique tout en me penchant sur le métier d'acteur.

J'enchaînerai avec les *musicals* américains, afin de tenter de comprendre, à travers leur histoire et en me basant sur des exemples, la façon dont ils sont

construits, la place dévalorisante qu'ils accordent aux femmes tout en leur donnant la vedette, et l'effet consensuel qu'ils tentent de créer en le comparant aux films d'animation de Disney. Ces réflexions me mèneront à cibler les contradictions émanant des *musicals*, et qui paraissent se résoudre à travers les numéros musicaux, mais qui ne font que perpétuer l'idée d'un bonheur artificiel à l'égal de celui que l'on peut éprouver en visitant un parc thématique.

Je terminerai mon essai en explorant une question qui se pose particulièrement au cinéma, et davantage dans les films qui m'intéressent : la construction de la persona de l'acteur menant à une projection-identification chez le spectateur. En effet, les comédies musicales d'autrefois s'attachaient souvent à reproduire la création d'un spectacle, et l'industrie hollywoodienne inventait des personnalités idéales à ses vedettes, afin de les rendre conformes à leurs doubles de pellicule. Cette combinaison produisait ensuite du rêve qui amenait les spectateurs à s'imaginer dans la fiction, et à « déréaliser » leur propre monde concret, en un pinacle de bovarysme, qui lui aussi n'était pas étranger à l'effet produit par Disney.

2 Procédés aux antipodes

Pour mener à bien mon projet, il m'a fallu m'éloigner du spectacle omniprésent dans mon corpus de films, la vitesse tournoyante de ses effets et l'inévitable *happy end* inhérent à ce type de production. Prendre une distance pour débusquer la part de désespoir qui s'entremêlait astucieusement à la joie fabriquée de toute pièce. Pour René Lapierre, le désespoir s'entretient à coups de formules spectaculaires qui martèlent sournoisement le refus de la différence. Dans la « lenteur irrecevable », il trouve un antidote à cette frénésie quand la réalité « [l]e ramène constamment à ce qu'[il] ne croi[t] pas être [...] Et ce faisant traite avec exactitude, sans douceur, mais sans violence, [s]on espoir de la surmonter.⁵ » Avoir espoir de surmonter la réalité,

⁵ René Lapierre, *L'entretien du désespoir*, Montréal, Les Herbes Rouges, « Essai », 2001, p. 51.

voilà qui s'accordait bien au processus de création d'un mémoire de maîtrise qui me ramenait constamment à « ce que je ne croyais pas être », c'est-à-dire une non-écrivaine, me plongeant dans la solitude inhérente à ce type de projet tout en me laissant entièrement libre de mes choix, à l'inverse des comédiens de l'âge d'or hollywoodien.

En effet, dans les années 30 et 40, les comédiens étaient engagés par les studios pour des contrats de sept ans. Durant cette période, le studio détenait l'usage exclusif du performeur. Le contrat procurait aux producteurs et à leurs patrons un niveau de contrôle sans précédent sur la carrière et sur l'image de la star. Alors que le contrat garantissait aux studios une option pour y mettre un terme, la star n'avait aucun droit légal de le briser. Le studio avait le pouvoir de déterminer le salaire de la star, ainsi que les décisions portant sur la production et les rôles dans lesquels elle allait apparaître. Le contrat permettait aussi de la prêter aux autres studios, sans même son consentement⁶. Sous contrat, la star devenait un pur objet. Si son étoile brillait au firmament, le prix à payer demeurait une forme d'isolement particulièrement perverse, puisque son statut n'était le fait que d'un nombre très restreint de personnes.

Même si cette solitude problématique se trouvait à tout coup (semblait du moins) résolue par la nature même du travail, c'est-à-dire dans le jeu, qui impliquait une interaction constante avec les comédiens et membres de l'équipe technique, et dans l'accueil par la foule (qui l'« aimait » sans la connaître autrement que par le biais des médias⁷), ces interactions étaient trompeuses : elles donnaient l'image d'un être toujours entouré, voire comblé par ses relations. Mais cela pouvait être faussement interprété au prisme déformant de la médiatisation et du statut particulier des vedettes dans le système des studios.

⁶ Paul McDonald, *The Star System*, *op.cit.*, p. 62.

⁷ « Stars are mediated identities, textual constructions, for audiences do not get the real person but rather a collection of images, words and sounds which are taken to stand for the person. », *ibid.*, p. 6.

3 L'étoile au coeur du système

« Il y a être reconnu et il y a être reconnaissant. ⁸»

Qu'est-ce qu'une star? Quand est-elle apparue dans l'imaginaire, et pourquoi en avons-nous fait une composante majeure de nos espaces médiatiques? Pour Edgar Morin, « ce sont les développements mêmes de la modernité, c'est-à-dire de la vie urbaine et bourgeoise, qui ont suscité et développé les mythes des stars ⁹». Par contre, « bien que le plus souvent associé au cinéma, le *star system* américain naît au théâtre. ¹⁰» Dès le 16^e siècle, le théâtre élisabéthain voit apparaître les *stock companies*, des troupes en résidence qui jouent un répertoire de pièces qu'elles font alterner d'un soir à l'autre. Dans ces compagnies, les acteurs se spécialisent dans un type de rôle (soubrette, vilain, jeune premier, etc.) qu'ils tiennent dans chaque production. Les *stock companies* font leur apparition aux États-Unis au début du 19^e siècle. Elles sont ainsi nommées par opposition aux compagnies de tournée (*combination system*), qui présentent la même pièce dans des villes différentes chaque soir¹¹.

L'apparition du star system date des années 1820, lorsque des comédiens connus [Talma, Kean, Mrs.Siddons] commencent à faire des tournées au cours desquelles ils jouaient le même rôle dans différentes villes, entourés chaque fois par une distribution composée de comédiens locaux. ¹²

Ces prestations deviendront de plus en plus fréquentes dans la deuxième moitié du 19^e siècle, principalement à cause de l'amélioration des moyens de transport grâce à la construction du chemin de fer. Profitant de cette innovation, le

⁸ Sylvie Cotton et Nathalie de Blois, *Moi aussi*, Montréal, Éditions les petits carnets, 2013, p. 49.

⁹ Edgar Morin, *Les stars*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1972, p. 8.

¹⁰ Paul McDonald, « De nouveaux concepts pour l'étude des stars » in Dyer, Richard, *Le star-système hollywoodien*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels étrangers », p. 121.

¹¹ Encyclopédie Britannica, en ligne, <<http://www.britannica.com/art/stock-company>>, consulté le 9 juillet 2015.

¹² Paul McDonald, « De nouveaux concepts pour l'étude des stars », *op. cit.*, p. 121.

phénomène de starification se développe aussi bien en Amérique qu'en Europe. C'est d'ailleurs à cette époque que le jeune narrateur de Marcel Proust se languit avant même d'avoir la permission d'aller au théâtre :

combien le nom d'une étoile flamboyant à la porte d'un théâtre, combien, à la glace d'un coupé qui passait dans la rue avec ses chevaux fleuris de roses au frontail, la vue du visage d'une femme que je pensais être peut-être une actrice, laissait en moi un trouble plus prolongé, un effort impuissant et douloureux pour me représenter sa vie¹³

Dès 1870, ces nouvelles célébrités obtiennent une reconnaissance supplémentaire et « l'artiste qui sait le mieux profiter de cet épanouissement du *star system* est sans conteste Sarah Bernhardt.¹⁴ » Comprenant intuitivement le rôle nouveau de la publicité, « elle met en scène chaque minute de sa vie et n'hésite pas à associer son nom à la promotion des produits de consommation.¹⁵ » Pour l'Exposition universelle de 1900, Sarah Bernhardt consent à se faire filmer pendant qu'elle joue Hamlet. Comme Laurent Mannoni l'explique, le cinéma à l'époque relève d'une forme d'art dont on se méfie, car le spectacle n'est pas encore soumis à la censure « et donc le fait que Sarah Bernhardt [...] accepte de poser devant la caméra, c'était vraiment un geste [...] très symbolique qui va permettre au cinématographe de passer à un autre niveau.¹⁶ » Ainsi donc, la première grande star internationale du théâtre va légitimer l'invention des frères Lumière pour lui permettre de toucher un public grandissant. Mais l'apparition des premières vedettes cinématographiques ne se fera pas

¹³ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Éditions Gallimard, *Folio classique*, 2008, p. 74.

¹⁴ Jean-Claude Yon, « L'histoire par l'image, Sarah Bernhardt », en ligne, <<http://www.histoire-image.org/pleincadre/index.php?i=625>>, consulté le 17 juin 2015.

¹⁵ Wikipedia, entrée « Sarah Bernhardt », en ligne, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Sarah_Bernhardt>, consulté le 17 juin 2015.

¹⁶ Laurent Mannoni, conservateur de la Cinémathèque française in « Secrets d'histoire, Sarah Bernhardt, sa vie, ses folies... », France 2, à 54:02, en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=ppAU2OJkVGM>>, consulté le 17 juin 2015.

immédiatement après cet effort. En effet, « early cinema did not immediately emulate the theatre business. ¹⁷»

Aux débuts du septième art (1890-1910), rien n'aurait pu prédire leur toute-puissance à venir, puisque « rien dans [sa] nature technique et esthétique [ne les] appelait immédiatement. Au contraire, le cinéma p[ouvait] ignorer [les] acteur[s] ¹⁸» au profit des non-acteurs, voire des animaux et des objets. Pour recruter des « comédiens », les réalisateurs de l'époque choisissent « des nouveaux héros de films, qu'interprètent d'anonymes et besogneux acteurs. ¹⁹» Mais elle viendra bientôt, « l'étape décisive [...] où la personne de l'interprète jaillira du personnage, comme d'une chrysalide ²⁰», ce moment où le nom du comédien prendra de plus en plus d'espace à l'écran au point où il sera davantage garant du succès du film que celui du personnage.

Grâce au développement rapide des moyens de communication, on peut affirmer que « le *star system* commence [...] quand se mettent à circuler différents types d'information sur les gens qui jou[ent] dans les films. ²¹» La raison de l'émergence de la star se trouve dans le fait qu'après l'avoir vue dans plusieurs productions, le spectateur établit un lien entre les performances, créant ainsi une personnalité cinématographique à laquelle viennent se greffer des informations sur sa vie personnelle relayées par les médias (presse et radio). L'*imago* naît quand les rapports de la star avec le public se subordonnent à son image, celui-ci étant inconsciemment convaincu que ce qu'il consomme comme information sur la vedette se rapporte à sa personnalité réelle. De plus, il transfère sur son idole les caractéristiques qu'il aimerait bien lui voir emprunter, l'idéalisant du même coup. La star est née. De 1913

¹⁷ Paul McDonald, *The Star System*, *op.cit.*, p. 20.

¹⁸ Edgar Morin, *Les Stars*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁹ *Ibid.*, p. 17.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Paul McDonald, « De nouveaux concepts pour l'étude des stars », *op. cit.*, p. 122.

à 1919, son image se développe simultanément aux États-Unis et en Europe. « Mary Pickford, Little Mary, est la première et exemplaire star : son titre de *petite fiancée du monde* l'offre à la projection-identification du spectateur²²», ce qui deviendra l'effet recherché par tous les studios pour lancer des jeunes gens au potentiel certain afin d'attirer un public toujours plus grand.

En 1919, le système est organisé autour de la nouvelle célébrité, qu'il s'agisse du contenu des films, de la réalisation, ou de la publicité : « le star-system est d'ores et déjà au cœur de l'industrie²³».

Selon Richard Dyer, la star « suscite l'intérêt à cause [d']un intérêt nourri, bien au-delà du champ de ses compétences, par ce que l'on connaît de sa "vie privée", et qui se répand largement sur cet aspect de sa vie.²⁴» La dimension intime de son existence serait donc aussi importante que sa vie professionnelle, et elle se doit d'être aussi exceptionnelle que lors de ses prestations à l'écran. Pour alimenter l'appétit du public, les studios créent donc à leurs protégés une vie « officielle » sur mesure, constituée de fêtes diverses (dont les tournages sont supposés faire partie) et de vacances de rêve, mais ce ne sont là que simulacres qui servent à dissimuler leur vie réelle, leurs relations ainsi que les tournages et la charge de travail énorme qu'ils représentent²⁵. Depuis les débuts de l'ère des studios, l'identité des vedettes est construite à des fins commerciales en utilisant plusieurs sources : « unlike other categories of labour, involving the sale of knowledge or skill, the work of stars is based on the selling of a distinctive identity.²⁶»

²² Edgar Morin, *Les stars, op. cit.*, p. 18.

²³ *Ibid.*, p. 19.

²⁴ Richard Dyer, *Le star-système hollywoodien*, Paris, L'Harmattan. 2004, p. 9.

²⁵ « Ce qui est refoulé dans ces articles, ou à peine reconnu du bout des lèvres, c'est que faire des films est un travail, une production industrielle. », *ibid.*, p. 33.

²⁶ Paul McDonald, *The Star System, op. cit.*, p. 13.

Judy Garland commence à tourner au moment où est créé le célèbre Motion Picture Production Code, dit code Hays, qui s'appliquera de 1934 à 1966 « which had a strict “list of ‘don’ts’ and ‘be carefals’” concerning film productions and filmmakers alike²⁷». Ce code a été mis sur pied par l'industrie pour prévenir la censure gouvernementale suite à plusieurs scandales liés à la fois à certains films et au milieu du cinéma. Il y avait d'abord l'apparition sur le marché de productions sulfureuses qui mettaient en scène des femmes à la forte personnalité refusant de s'en tenir aux rôles traditionnels (par exemple, Barbara Stanwick dans *BabyFace* ou Jean Harlow dans *Red-Headed Woman*, utilisant leur sexualité pour s'élever dans l'échelle sociale), et une suite de scandales extrafilmiques dont le plus médiatisé fut sans contredit celui impliquant Roscoe Arbuckle, accusé du meurtre de Virginia Rape en 1921. L'image de l'industrie laissant à désirer, les propriétaires des grands studios réagirent en s'autocensurant, resserrant du même coup leur emprise sur la vie de leurs protégés.

Au moment où on engage Judy Garland en 1935, la machine est parfaitement huilée. En contrôlant la vie privée des stars, les studios se trouvent également à gérer l'image de leurs compagnies, en les protégeant contre les critiques accusant l'industrie d'avilir la société américaine avec des films aux mœurs dégradantes. Pour les stars, par contre, cette obligation de mener une vie exempte de tout faux pas ne va pas de soi. Dans la deuxième moitié des années 1930, celles-ci réalisent qu'elles sont devenues ni plus ni moins que la propriété de leur employeur.

3.1 L'étoile subordonnée au mythe de la beauté

Un facteur supplémentaire favorisant à la fois l'avènement des stars et leur enfermement dans un nouveau carcan relève de l'amélioration des moyens de

²⁷ Emma Bálint, « The Representation of Women in Walt Disney's Productions in the Studio Era », in *Americana, E-Journal of American Studies in Hungary*, Volume IX, n°2, automne 2013, en ligne, <<http://americanajournal.hu/vol9no2/balint>>, consulté le 12 septembre 2015.

communication. Ainsi, dès 1880, les magazines annonçant à l'avance les grandes performances théâtrales pavent la voie à un public urbain toujours plus avide de performances et d'informations. En conséquence, les lieux de diffusion se multiplient, et avec eux le nombre de stars augmente sensiblement²⁸.

Allant de pair avec l'accroissement des magazines dans lesquels elle occupe une place de choix, la photographie se développe aussi à toute vitesse, entraînant dans son sillage l'expansion de l'industrie de la beauté. Si, au début du 19^e siècle, celle-ci n'est pas un critère pour déterminer la popularité des acteurs (les comédiennes en vogue « Mrs. Whitlock, Mrs. Melmoth, and Mrs. Merry being of mammoth dimensions ²⁹»), tout va changer avec l'arrivée du daguerréotype et de sa reproduction mécanique³⁰. Fait intéressant, « the camera's two-dimensional portrayal excluded consideration of voice or characterization³¹». Donc si la caméra ne s'intéresse qu'à la forme, celle-ci se doit d'être parfaite au détriment (peut-on avancer) du contenu, c'est-à-dire des qualités dramatiques de l'acteur. On peut donc mieux saisir l'importance de la beauté, qui est devenue fondatrice du mythe des stars, grâce à la photo puis à sa reproduction dans de nombreux journaux.

Le gros plan apparaît très tôt après l'invention du cinématographe³². Mais avec celui-ci, la beauté devient encore plus importante, car il «détrui[t] la distance qui sépare au théâtre l'acteur du spectateur [...] L'acteur n'a pas besoin d'exagérer son

²⁸ Benjamin McArthur, *Actors and American Culture 1880-1920*, Iowa City, University of Iowa Press, 1984, p. 11.

²⁹ *Ibid.*, p. 41.

³⁰ « As the nineteenth century progressed [...] actresses had to exhibit qualities of face and form. [...] Abetting the muse of beauty was the photograph. », *ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² « Film historians disagree as to which filmmaker first used a close-up. One of the best claims is for George Albert Smith in Hove, who used medium close-ups in films as early as 1898 and by 1900 was incorporating extreme close-ups in films such as *As Seen Through a Telescope* and *Grandma's Reading Glass*. », Wikipedia, entrée « Close-up », en ligne, <<https://en.wikipedia.org/wiki/Close-up>>, consulté le 26 août 2015.

expression. L'image en gros plan l'exagère³³», tout comme elle le fait avec les moindres caractéristiques physiques du comédien.

C'est l'occasion de revenir sur le cas de Judy Garland, dont « [l]a réussite n'est pas seulement due aux profondeurs pleines de maturité de sa voix chantée, mais également à la singulière épaisseur, à la gaucherie du personnage qui nous touche justement parce qu'elle est un peu disgracieuse, qu'elle est *jolie-laide*³⁴ ». Et la voilà qui sort du cadre de ce que l'on demandait habituellement à une star des années 1930 et 1940, c'est-à-dire d'être à la fois glamour, sexy, et de vivre une vie hors de l'ordinaire. Plusieurs films de l'époque reposent sur les qualités plastiques de leurs héroïnes, bien que celles-ci doivent aussi déployer un certain talent pour retenir le spectateur. Mais bien souvent, pour que les portes des studios s'ouvrent, il ne suffit que d'une frimousse qui sorte de l'ordinaire : « un *talent-scout* est frappé par un visage prometteur dans le métro. Accostage, test photo, essai d'enregistrement. Si l'épreuve est concluante, la jeune beauté part pour Hollywood.³⁵ » Or, Judy n'est pas belle à proprement parler. Mais chez elle, ce physique ordinaire dessine quelque chose d'extraordinaire, une photogénie qui ne s'explique presque pas, car « dès qu[elle se] sen[t] regardé[e] par l'objectif, tout change : [elle se] constitue en train de "poser", [se] fabrique instantanément un autre corps, [se] métamorphose à l'avance en image.³⁶ » Pourtant, elle ne s'est jamais vraiment aimée à l'écran (« "sometimes I have liked myself. Not very often, but occasionally"³⁷ »). Cependant, si on pressent son potentiel, on persiste à vouloir la transformer sous prétexte qu'elle présente une surcharge pondérale et une apparence difforme. C'est à partir de ce moment, avant

³³ Edgar Morin, *Les stars*, op. cit., p. 104.

³⁴ Salman Rushdie, *Le magicien d'Oz*, Paris, nouveau monde éditions, 1992, p. 36.

³⁵ Edgar Morin, *Les Stars*, op. cit., p. 50.

³⁶ Même si Roland Barthes décrit ici la pose devant l'appareil photo, il me semble que sa locution exprime merveilleusement bien le concept de photogénie cinévisuelle. In Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, « Cahiers du cinéma Gallimard Seuil », 1980, p. 25.

³⁷ Schmidt, Randy L., *Judy Garland on Judy Garland, Interviews and encounters*, Chicago, Chicago Review Press, 2014, p. 167.

qu'elle n'atteigne l'âge de seize ans, qu'on lui administre ses premières pilules amaigrissantes, ce qui enclenche l'engrenage infernal qui aura raison d'elle trente ans plus tard³⁸.

On lui répète donc régulièrement qu'elle n'est pas belle (Louis B. Mayer, grand patron de la MGM, l'affuble dès son embauche du surnom *little hunchback*), et pourtant, on reproduit son image à outrance pour des besoins promotionnels. Il y a donc toujours, dans cette relation à l'image, ce lien sous-tendu au corps. Corps qui, dans le *musical*, passe par plusieurs étapes pour se sublimer dans la danse et le chant, d'une certaine façon : « 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. ³⁹»

Cette ambivalence entre le fait que ceux qui lui disent qu'elle est laide sont aussi ceux qui profitent de son image crée probablement chez elle une profonde fracture identitaire en lui envoyant un message contradictoire⁴⁰. Ici, la résolution d'une forme de conflit (la laideur supposée intégrée au cœur d'une industrie qui ne carbure qu'à la beauté) prend la forme d'une commercialisation malgré les « défauts » reprochés, qu'on lisse en lui faisant prendre la pose avec divers artifices censés l'embellir (anneaux de caoutchouc dans le nez pour en modifier la forme, fausses dents, sourcils épilés, maquillage de toutes sortes, etc.).

³⁸ « By this time, Judy was well established in several serious habits that would haunt her for the rest of her life. She was only four feet eleven inches tall, and MGM expected her to maintain a camera-slim ninety-five pounds. Studio doctors prescribed their "miracle drug" of choice, Benzedrine, to assist Judy in keeping her energy up and weight down. She was given barbiturates to counteract the "pep" and induce sleep. », *ibid.*, p. 117.

³⁹ Réal La Rochelle, « Le corps musical », *24 images*, n° 86, 1997, p. 26.

⁴⁰ À 19 ans, elle revient sur ses premières années à la MGM quand, suite au visionnement des épreuves de *Pigskin Parade*, son premier long métrage : « 'I'd imagined the screen would sort of 'magic' me. Well, I never got over it, I hated it so badly ! I'd expect to see a Glamour Girl, as I say, and there I was, freckled, fat, with a snub nose' » in Schmidt, Randy L., *op. cit.*, p.99.

3.2 La beauté subordonnée à la voix

Comme pour confirmer le fait qu'elle ne présente pas une apparence satisfaisante à ses débuts (engagée en 1935, la MGM ne la fera tourner dans son premier court métrage *-Every Sunday-* qu'en 1936), ses premiers contacts avec le grand public américain auront lieu à travers sa voix (c'est bien la raison majeure pour laquelle on l'a mise sous contrat dès l'âge de douze ans). Sa persona commence donc à se constituer au cours de ses premières apparitions radiophoniques en 1935 dans le cadre du *Shell Chateau Hour* animé par Wallace Beery. On peut penser que la grâce vocale vient à la rescousse de la supposée laideur de la jeune fille. Mais cette voix brute que personne ne songe à transformer (« "I never took a signing lesson in my entire life." ⁴¹») semble parfois prendre vie et s'imposer comme un ombre planant sur son existence, lui volant la vedette tout en lui donnant l'impression d'être au service de celle-ci, plutôt que le contraire.

Judy Garland ne fera jamais carrière pour sa beauté, si ce n'est celle de sa voix. Et surtout, celle-ci n'est pas simplement « belle », encore moins « jolie ». Il en émane une sensibilité douloureuse très surprenante pour une enfant si jeune. Puisque le contraste entre le physique enfantin de l'actrice et sa voix mature crée la surprise chez le public, et pour s'assurer un maximum de revenus, L.B.Mayer veut garder Judy petite le plus longtemps possible (notamment en lui faisant interpréter une fillette – Dorothy dans *The Wizard of Oz-* alors qu'elle a fêté ses seize ans). Il n'a pas tort : sa protégée connaît un très grand succès populaire. Et à l'inverse de Margaret O'Brien, Shirley Temple et Jackie Cooper, enfants stars qui n'arriveront pas à effectuer une

⁴¹ Judy à 18 ans en 1940, *ibid.*, p. 55.

transition professionnelle harmonieuse vers l'âge adulte, Judy Garland fait le pari de réussir cette transformation. Et elle y parvient⁴².

Elle grandit donc dans l'œil du public tout en se faisant régulièrement rappeler sa disgrâce physique. Même si elle affirme dans les magazines ne pas vouloir grandir, sa vie privée prouve le contraire (elle sort dans les clubs, a des aventures, tombe amoureuse d'Artie Shaw, un *bandleader* beaucoup plus vieux qu'elle, etc.). Mais à l'écran et dans les médias, elle demeure une enfant. Même si ce fait lui pèse, ce sont cette énergie enfantine, cette gaucherie et cette franchise qui viendront toucher le cœur du public. On retrouve dans le jeu de Judy Garland un « *anti-sex-appeal* propre, très légèrement godiche⁴³ » l'éloignant des déesses de la MGM et la rapprochant du public, qui peut voir en elle une amie, une mortelle passée de l'autre côté de l'écran presque par magie, et qui pourrait retraverser occasionnellement celui-ci pour raconter le pays des stars. Mais de la considérer ainsi serait faire fi de son extraordinaire talent, qu'elle réussit à faire oublier, se jouant de nous, comme s'il n'était pas responsable de son entrée au firmament (aptitude dont elle voudrait bien se passer à l'occasion, puisqu'il lui donne l'impression d'être un chien savant⁴⁴). Sa persona est tellement convaincante qu'on en arrive même à oublier qu'elle est une star, une vraie, et qu'elle tient la dragée haute à tous les performeurs de son époque.

Au début des années 1940, tandis que sa voix puissante vit presque par elle-même et que son image se meut à l'écran ou s'imprime en quantités phénoménales dans les magazines, écartelée entre ses obligations et ses désirs personnels, Judy Garland commence à se fragmenter malgré le fait que le studio tente de lui faire

⁴² « Metro had been wrong when it told Judy that marriage might wreck her career. Audiences liked "the now-come-of-age Judy Garland," as the studio had taken to calling her, as much as they had liked the younger version. » in Clarke, Gerald, *Get Happy*, *op. cit.*, p. 167.

⁴³ Salman Rushdie, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁴ « Judy doesn't want to be a singer [...] "I want to act. I want to be a dramatic actress like Bette Davis" » in Schmidt, Randy L., *op. cit.*, p. 25.

projeter une image unifiée sous la forme d'une persona de plus en plus éloignée de sa personnalité réelle. En effet, tandis qu'on veut lui faire jouer la fille sage et équilibrée, douce comme un agneau et ne rêvant au glamour que de loin, chantant à longueur de journée tout en menant une vie dite normale, elle désire avoir des aventures et interpréter des héroïnes complexes et dramatiques (comme Bette Davis le fait). De plus, contrairement à une fille ordinaire, elle travaille six jours sur sept, va à l'école de façon sporadique mais lit avidement tout ce qui lui tombe sous la main et écrit même de la poésie. Sa relation avec sa mère ne se porte pas très bien (malgré ce qu'elle affirme dans les médias), le studio qui, selon les magazines, la dorlote l'exploite en l'épuisant, bref, une scission se produit entre l'image projetée et la réalité.

3.3 La persona : un masque qui peut se souder au visage

When a studio puts you under contract, its publicity department starts turning out news copy about you that you read with astonishment [...] They don't really manufacture untruths, but they play up whatever makes interesting reading [...] until there's a whole body of so-called 'facts' floating around you [...] You can't very well go around denying the stories your studio releases when it is doing everything it can to make you a star, and sometimes you get doubting your actual personality.⁴⁵

Quand les médias s'emparent de l'image des stars, les comédiens se transforment, en quelque sorte, en écrans sur lesquels seront projetés leur « double cinématographique », et toutes les bribes du discours médiatique les concernant. Ce qui ne nous en dit pas davantage sur leur personnalité réelle, mais alimente celle de leur persona. L'image a sa personnalité propre, ce qui lui confère une valeur distincte de celle de l'acteur qu'elle représente. Ici, la persona, entendue comme « la part de la

⁴⁵ Judy en entrevue à *Cosmopolitan*, *ibid.*, p.xx-xxi.

personnalité qui organise le rapport de l'individu à la société ⁴⁶» se dédouble, d'une part, pour servir les interactions avec les proches, et d'autre part, pour régir les relations avec le public, au risque de s'y perdre. « Il faut donc comprendre la persona comme un 'masque social', une image, créée par le moi, qui peut finir par usurper l'identité réelle de l'individu.⁴⁷ »

Ainsi donc, la star, prise en charge par l'industrie, se retrouve formatée par celle-ci pour qu'elle puisse servir en retour le système. Par contre, même si elles sortent toutes de la même « usine à rêves », chaque star doit posséder une individualité issue d'une forte personnalité, afin qu'elle se distingue de ses confrères et consœurs⁴⁸. Chez Judy Garland, on peut penser que cette personnalité s'appuie sur sa voix chantée, véritable talent brut qui la différencie de ses collègues.

Puisque tout être humain pourrait user d'une persona comme façon d'entrer en communication avec les autres sans trop se dévoiler, qu'en est-il des stars de cinéma, dont la persona se retrouve gonflée artificiellement par une équipe de faiseurs d'image pour la rendre conforme au bon vouloir du studio?

La frontière entre personnalité et persona cinématographique se trace-t-elle facilement, et est-il aisé de la déplacer, tout en gardant le contrôle sur sa propre individualité? Car il ne faut pas oublier que dans le cas d'une actrice de cinéma, l'image sur pellicule rend visible la persona, qui se sépare alors du fantasme mental pour s'incarner à l'écran. Lorsque « les images qui se sont détachées de chaque aspect

⁴⁶Wikipedia, entrée « Persona », en ligne, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Persona_%28psychologie_analytique%29>, consulté le 27 janvier 2015.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ « At a further level however, the star system seems to resist the classification of stars as types. The identities or images of stars are of value to the film industry for they appear as individuals. Staiger suggests that from an economic point of view, 'stars may be thought of as a monopoly on a personality' (1985b:101). Monopolies emerge when there is only one supplier to a market. Star monopolies are based on a belief in unique individuality: 'there is only one Jim Carrey' ». » in McDonald, Paul, *The star system, op. cit.*, p. 12.

de la vie fusionnent dans un cours commun, où l'unité de cette vie ne peut plus être rétablie [...] Le spectacle en général, comme inversion concrète de la vie, est le mouvement autonome du non-vivant⁴⁹». Or, la persona d'une star paraît refléter ce mouvement. Chez Judy Garland, parce qu'elle était très jeune quand son double s'est incarné, celui-ci semble avoir assimilé le non-vivant, comme un jumeau gardé en son sein, et qui la gruge de sa matière noire.

Dans quelle mesure la symbiose avec cette incarnation se fait-elle sentir? Je suppose que dans son cas (et probablement dans celui de tous les acteurs), la persona qui s'incarne à l'écran crée le double de façon si tangible qu'elle renforce l'identification de l'artiste avec celui-ci. Puisque son image se sépare de lui et prend vie littéralement, « le danger est qu'[il] s'identifie à sa persona : [tel] le professeur à son manuel [ou] le ténor à sa voix.⁵⁰» Alors, il est possible d'affirmer « que la persona est ce que quelqu'un n'est pas en réalité, mais ce que lui-même et les autres pensent qu'il est⁵¹».

Plusieurs difficultés guettent la personne qui devient tributaire de la vision que les autres ont d'elle. L'une d'elles demeure que l'artiste, en symbiose avec sa persona, ne sache plus faire la différence entre son personnage public et sa personnalité réelle, et qu'il y ait dissociation avec le réel. Alors, de l'existence à l'écran à la réalité, il n'y a qu'un pas à franchir pour le public. Puisque Judy provient elle-même du vaudeville, la fusion de sa persona avec sa personnalité s'en trouve renforcée. De plus, les scénarios de ses films comprennent souvent des éléments de sa vie réelle : un groupe d'adolescents montent un spectacle de vaudeville –*Babes in Arms*; une jeune fille gagne un concours –*Strike Up the Band*–, ou devient une

⁴⁹ Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, « nrf », 1992, [1967], p.3.

⁵⁰ Carl Gustav Jung, *Ma vie. Souvenirs, rêve et pensées*, Glossaire in Wikipedia, entrée « Persona », p.460, en ligne, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Psychologie_analytique#cite_note-179>, consulté le 17 mai 2015.

⁵¹ *Ibid.*

vedette après avoir été découverte par un Pygmalion –*Easter Parade*. Ces éléments accentuent la fusion entre l'actrice et son double, mais elle ne se réalise pas entièrement, à cause des éléments noirs de sa vie réelle qui ne trouvent pas à s'exprimer à travers cette image de perfection qu'on lui enjoint de projeter.

De plus, tant que la réponse du public, de la critique et des employeurs demeure positive, la fusion ne pose pas de problème, mais si les ennuis se présentent (comme dans le cas de Judy Garland, qui, à partir de 1941, tombe malade, manque des jours de tournage, et se comporte de façon imprévisible -en grande partie à cause de sa surconsommation de médicaments), et que la persona se trouve prise à partie, questionnée, critiquée, parfois traînée dans la boue, alors les risques de complications augmentent dangereusement.

3.4 Une unité trompeuse

« By offering a series of similar roles, the studio could unify the on-screen image of a star.⁵² » À cette pratique qu'on appelait *type casting* s'ajoutaient les termes de son contrat s'étendant aussi à sa vie privée, et qui prévenaient toute discontinuité ou contradictions scandaleuses pouvant affecter son image de marque⁵³.

Judy Garland commence sa carrière sous les auspices d'une persona essentiellement ensoleillée, grâce à ses rôles et aux types de films dans lesquels on la fait jouer : *Pigskin Parade*, *Love Finds Andy Hardy*, *The Wizard of Oz*, *Presenting Lily Mars* etc., où elle interprète toujours le même rôle de jeune fille un peu empotée qui se révèle en fin de compte la star de la soirée avec son don vocal sensationnel. Elle est la vierge fille d'à côté, innocente, vigoureuse, joviale et plutôt malheureuse en amour (ce qui accentue son caractère enfantin). Relativement asexuée, elle est destinée à rendre les gens heureux, et son outil numéro un pour y parvenir demeure

⁵² Paul McDonald, *The Star System*, op. cit., p. 63.

⁵³ *Ibid.*

son incroyable voix. C'est ainsi que le studio la met en marché en l'obligeant à se présenter dans sa vie extrafilmique : dévouée à sa mère, jeune, enjouée, chaste et innocente⁵⁴. Mais plusieurs sources contredisent cette assimilation bête d'un rôle qu'on la force à adopter dans la réalité (en 1942, « if her nightclubbing caused annoyance, the possibility of an imminent betrothal brought forth an angry roar from the Metro lion ⁵⁵»), à commencer par des entrevues avec Judy Garland elle-même⁵⁶. Ce qui tend à confirmer l'affirmation suivante selon laquelle « une image de star est essentiellement fonction de contradictions idéologiques que l'image vise à gérer ou à résoudre. ⁵⁷» Aussi, Richard Dyer décortique cette notion afin de la rendre plus claire:

Dans le développement que lui donne le star-système, le mythe du succès cherche à concilier plusieurs éléments contradictoires : (1) que la marque de la star est d'être "ordinaire"; (2) que le système récompense le talent et le caractère "exceptionnel" d'un individu; (3) que la chance, le "coup de bol" qui peut sourire à tout un chacun, est un trait typique d'une carrière de star; et (4) qu'il faut travailler dur et faire preuve d'un grand professionnalisme pour accéder au statut de star. ⁵⁸

Au début de sa carrière, elle est présentée à la fois comme un prodige et comme une fille ordinaire. Bien qu'on taise le fait qu'on la bombarde en coulisses avec sa supposée laideur relevant davantage d'une certaine banalité physique, le discours médiatique s'en ressent⁵⁹. Cela fait sûrement partie de la stratégie du studio pour

⁵⁴ « "Oh, well, thirteen is a lot of fun, anyway. I've adopted it as my lucky number" [...] Judy doesn't try to be "girly-girly". And she is too smart to try to appear old, as do so many other girls her age. » De plus, à l'âge de 18 ans, elle déclare à *Modern Screen* : « "I just want everyone to know this," she insisted. "I've the most marvelous mother that ever lived. She's got a regular sense of humor. She's so different from other movie mothers. She's not at all bossy." » in Schmidt, Randy L., *op.cit.*, p.9 et 52.

⁵⁵ Gerald Clarke, *op. cit.*, p. 151.

⁵⁶ En entrevue à Barbara Walters en 1967, elle affirme: « "My mother was truly a stage mother. [...] A mean one, wasn't she?" » in Schmidt, Randy L., *op. cit.*, p. 386.

⁵⁷ Richard Dyer, *Le star-système hollywoodien*, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁹ Comme en témoigne le titre de l'article du magazine *Silver Screen* paru en juin 1940 : « The ugly duckling who became a swan », ou cet extrait d'article tiré du *Motion Picture* : « Judy was the only one who looked more like a schoolgirl than a movie actress. Her hair wasn't carefully coiffured ; it was merely combed. » in Schmidt, Randy L., *op. cit.*, p. 68-74 et 58-65.

rendre la jeune fille plus attachante, la rapprochant du public ordinaire, mais accentue en réalité une blessure d'amour propre qui va la marquer pour la vie. À l'écran, ses personnages font toujours contre mauvaise fortune bon cœur, sachant négocier avec les déceptions liées à son manque de chance, notamment en chantant, ce qui semble réparer toutes les injustices en lui donnant une place de choix : celle d'interprète vedette qui positionne la fille ordinaire au centre de l'attention. L'aspect « chance » soulevé par Richard Dyer marque bien évidemment les débuts de la carrière de Judy, puisque « 'a talent scout heard me sing at Lake Tahoe during a summer vacation and arranged my audition with Louis B.Mayer''⁶⁰», mais cette « chance » se trouve en partie favorisée par la persévérance de la mère de Judy, Ethel Gumm, qui n'a de cesse de trimballer ses filles d'un bout à l'autre du pays pour qu'elles performant *ad nauseam*⁶¹. Quant au travail abattu par la jeune fille une fois entrée à la MGM, les documents consultés confirment les dires de l'actrice: « consider [...] a six-day week at MGM for 14 years (from age 12) with frequent 18- and 24-hour shooting sessions⁶²». Mais pour travailler autant et faire fructifier la « chance », il n'y a pas cinquante-six solutions. Même si Judy Garland est jeune et vigoureuse, elle ne peut supporter une telle cadence, tournant presque toujours deux films en parallèle, tout en enregistrant des chansons en studio et en faisant des apparitions à la radio, en plus de remplir ses engagements en matière de promotion. Alors qu'on lui administre de la Benzédrine pour contrôler son poids⁶³, ses patrons réalisent bien vite que les effets « bénéfiques » du médicament sur l'énergie vitale de la jeune fille sont tout à l'avantage du studio. Mais si les cachets lui permettent de tenir de longues heures sans défaillir sur les plateaux, ils l'empêchent aussi de dormir et voilà que les

⁶⁰ *Ibid.*, p. 73.

⁶¹ À ce propos, Judy expliquait à Barbara Walters en 1967 : « 'She would sort of stand in the wings when I was a little girl and if I didn't feel good, if I was sick to my tummy, she'd say, 'You get out and sing or I'll wrap you around the bedpost and break you off short !' So I'd go out and sing.' » , *ibid.*, p. 386.

⁶² Judy Garland à Barbara Walters, 1967, *ibid.*, p. 386-387.

⁶³ « Ethel had been giving her pills, pills to wake up and pills to put her to sleep, since the Lancaster days [1931]. Now, Metro added diet pills, combinaison of Benzedrine and phenobarbital to that already potent mixture. » in Clarke, Gerald, *op. cit.*, p. 83.

somnifères font leur entrée dans sa routine. Au fur et à mesure que sa carrière progresse, son caractère s'en trouve bouleversé et la santé de l'enfant docile commence à s'éroder. Les échos de ses gaffes commencent à filtrer dans les médias qui semblent s'en délecter⁶⁴, au grand dam du studio. D'un côté, la joie manifestée dans les productions, de l'autre, la séparation entre l'image idyllique proposée par le studio et la réalité, moins reluisante : « l'image de la star est alors caractérisée comme une tentative de négocier, concilier ou masquer les différences entre ces composantes, ou de les maintenir simplement en équilibre instable ⁶⁵».

En effet, alors qu'elle est sous contrat avec la MGM, Judy Garland projette quelque chose de très frais en entrevue, malgré le fait qu'on lui dicte ce qu'elle peut et ne peut pas dire. Une aura pétillante l'enveloppe, et rejoint celle de ses personnages : elle semble spontanée et n'hésite pas à dire tout ce qui lui passe par la tête, y compris ce qui ne correspond pas au glamour hollywoodien, comme le fait de ne pas chercher à grandir, de ne pas vouloir être *sexy*, et de s'autocritiquer. Voilà qui sort de l'ordinaire, mais reproduit aussi en public ce que ses personnages professent à l'écran. Et qui n'est peut-être pas la vérité, comme nous l'avons vu plus tôt, notamment en ce qui concerne ses relations avec sa mère et son désir d'atteindre l'âge adulte. « Dans certains cas extrêmes, ces contradictions peuvent menacer de faire éclater cette image, comme par exemple dans la dernière phase de la carrière de Marilyn Monroe ⁶⁶» et assurément dans la deuxième moitié de la vie de Judy Garland.

L'image unifiée présentée par le service de publicité du studio commence à se fissurer depuis quelques années, mais elle éclate au grand jour avec son renvoi de la

⁶⁴ « In the life of every Hollywood star there are crisis. We need not worry too deeply then, when we hear rumours that Judy Garland is not too happy. [...] She needs rest. She has worked very hard », *Picturegoer*, 7 août 1943, en ligne, <<http://www.jgdb.com/magart.html>>, consulté le 11 septembre 2015.

⁶⁵ Richard Dyer, *Le star-système hollywoodien*, op. cit., p. 68.

⁶⁶ Richard Dyer, *Le star-système hollywoodien*, *ibid.*

MGM en 1950, et sa tentative de mettre fin à ses jours. Son expulsion du cocon qui l'a vu grandir (un cocon empoisonné, puisqu'il l'a à la fois nourrie, protégée et traumatisée tout en lui léguant une toxicomanie dont elle ne se départira jamais) sonnera le glas de sa persona rafistolée.

Peut-on relier les souffrances de Judy Garland au type de films qui ont fait sa renommée? Y a-t-il un lien entre le fait d'interpréter des personnages incorrigiblement positifs tout en remisant au plus profond de sa psyché les noirceurs d'une âme bien pourvue en la matière? Judy pouvait-elle s'accomplir en tant que femme star d'un genre comme la comédie musicale, qui professait de façon ostentatoire la joie, la positivité, et le *happy end* comme étant la définition d'une réalité magnifiée, quand on sait que l'objectif ultime de ses patrons était de lui « *construire une image cohérente et non contradictoire [...] donnant l'impression de refléter simplement sa vie privée.*⁶⁷ »?

Avec le temps, certains *musicals* ont pris une tangente plus tragique que comique (*West Side Story*, *Cabaret*, *Les Misérables*), ce qui a permis à nombre d'acteurs d'explorer des côtés plus sombres de leur personnalité, mais à la MGM, on tenait à vendre du rêve, et il n'était pas question de déroger à la règle. Les films demeuraient donc pleins de bons sentiments, manichéens, voire obstinés dans leur recherche du bonheur, et leurs interprètes, pour que la magie demeure intacte, devaient se tenir à carreau en projetant une image vierge de toute négativité. Mais le studio n'était pas le seul à donner cette orientation au genre, comme nous le verrons plus loin.

4 Origines d'un phénomène

La naissance du *musical* date de l'arrivée du parlant en 1927. Le premier film parlant hollywoodien, *The Jazz Singer*, est d'ailleurs un film musical, non à

⁶⁷ Paul McDonald, « De nouveaux concepts pour l'étude des stars », *op. cit.*, p. 122.

proprement parler un film de genre, puisque celui-ci n'est pas encore élaboré, mais une œuvre qui raconte l'histoire d'un musicien et où on retrouve des chansons.

Dérivé du *music-hall* longtemps pratiqué dans les théâtres à travers le pays, le *musical* va d'abord tenter de reproduire sur pellicule la magie du spectacle en direct. « Yet also from infancy, the dream of immediacy came up against the reality of technological truth : film is not a 'live'.⁶⁸ »

Pour Stuart Hall et Paddy Whannel⁶⁹, le *musical* dérive d'une aliénation parce que le film, dès sa naissance, passe d'un art « folk » à un art « populaire », en ce sens que le divertissement musical en salle qui incluait le public, le faisant chanter et monter sur scène (son caractère « folk »), se sépare maintenant de lui pour lui présenter le spectacle à l'écran. Alors, « with mechanical reproduction and mass distribution, 'alienation' takes on an aesthetic dimension as well. For with reproduction the performer's [...] 'aura', vanishes. [Benjamin]⁷⁰ ». Ayant grandi sur les planches, Judy Garland a elle-même expérimenté la transition du théâtre (le côté « folk imparfait ») à l'écran (en se métamorphosant en image « parfaite »). Elle est passée d'une expérience de la pratique scénique, expérience corporelle et sensuelle directement reliée à son public, à une séparation d'avec celui-ci à travers sa réification à l'écran, tout comme le *music-hall* est devenu *musical* : d'un art « folk » à un art « pop ».

Et pour camoufler le fait que le public n'a plus accès à la scène, les réalisateurs tentent de simuler cette participation. Pour y arriver, bien des subterfuges sont

⁶⁸ Jane Feuer, *The Hollywood Musical Second Edition*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1993, [1982], p. 2.

⁶⁹ Stuart Hall, Paddy Whannel, *The Popular Arts*, New York, Pantheon, 1965, p. 53-66, tel que cité dans Feuer, Jane, *ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 3.

utilisés, dont le plus évident : filmer une représentation en positionnant la caméra parmi le public.

Un autre moyen de recréer le naturel de la scène en faisant oublier la lourdeur technique du tournage consiste à utiliser le *tinkering*, ou bricolage⁷¹, ces moments où les comédiens « improvisent » un numéro à partir des objets disponibles autour d'eux, créant l'illusion de la spontanéité et de la facilité. Par exemple, quand Fred Astaire utilise une patère pour partenaire dans *Royal Wedding* (1951) comme s'il imaginait un numéro devant nos yeux, à la minute où il en avait l'idée, exécutant instantanément une gracieuse chorégraphie qu'il a sans doute mis des semaines à répéter; ou quand Gene Kelly joue à déchirer des journaux en dansant dans *Summer Stock* (1950), employant sensiblement le même procédé; ou bien quand Judy Garland répète un numéro dans son salon en s'emparant des objets présents : coussins, salière, desserte, plantes, etc. pour reconstituer la « réalité » (*A Star is Born*, 1950). Dans ces séquences, la chorégraphie donne l'illusion d'être interprétée par des non professionnels. Les mouvements sont à la frontière du geste et de la danse. La complexité technique des procédés utilisés se retrouve au service d'une fluidité, voire même d'une simplicité trompeuse qui rapproche le spectateur de l'écran, lui donnant l'illusion par projection-identification qu'il pourrait participer aussi au spectacle en reproduisant ses codes une fois le rideau refermé. Tandis que l'ingénierie déployée disparaît comme par enchantement, la facilité (apparente) avec laquelle les comédiens exécutent leurs numéros ramène les spectateurs du côté « folk » de la performance, à l'époque où ils allaient encore applaudir le vaudeville au théâtre.

Un troisième moyen contribue à rapprocher les spectateurs des personnages du film. En faisant interpréter aux acteurs des amateurs qui montent des spectacles pour

⁷¹ « The *bricolage* number attempts to cancel engineering (a characteristic of mass production) by substituting *bricolage* (a characteristic of folk production). », *ibid.*, p. 5.

le plaisir, on favorise davantage l'identification avec le public, qui peut se reconnaître dans ces gens « ordinaires » créant des choses extraordinaires. Le meilleur exemple demeure celui de Judy Garland, dont la majorité des rôles consiste en des personnages profanes du monde du spectacle, ce qui renforce l'illusion qu'elle ne chante que pour le plaisir et non pour l'argent⁷².

Ces trois techniques, en plus de favoriser le rapprochement avec le spectateur, font aussi, d'une certaine façon, l'apologie de la facilité, en éliminant de l'écran les aspects épineux de la production. La souffrance en est donc complètement évacuée. Alors, l'apologie de la désinvolture dans la bonne humeur rejoint la philosophie du *happy ending* : peu importe les épreuves, le film se terminera dans une perfection bienheureuse digne mes meilleurs scénarios.

4.1 Malgré la distance

Dans tout spectacle, avons-nous dit, le spectateur est hors de l'action [...] L'absence de participation pratique détermine donc une participation affective intense : de véritables transferts s'opèrent entre l'âme du spectateur et le spectacle de l'écran.⁷³

L'identification renforce le sentiment de proximité avec l'artiste quand plusieurs niveaux de séparation déjà présents devraient au contraire éloigner le spectateur de l'acteur, « ce personnage [...] *atypique* qui, pour représenter les conduites les plus universelles de l'expérience humaine, se sépare des hommes⁷⁴ ». En effet, quand l'acteur monte sur scène ou s'expose devant la caméra, il simule l'idée d'être seul, en faisant abstraction du public ou de l'équipe technique. Au cinéma, l'équipe,

⁷² « No performer more frequently portrayed the amateur, a girl who sings for love instead of money » *ibid.*, p. 14.

⁷³ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire [essai d'anthropologie]*, Paris, Éditions Gonthier, « Médiations », 1965, [1958], p. 81.

⁷⁴ Jean Duvignaud, *L'acteur*, Paris, L'Archipel, « Écriture », 1993, [1965], p. 202.

imposante, n'est pas un public comme les autres. Elle travaille à construire le quatrième mur. La séparation avec le public réel s'en trouve donc doublée.

La conséquence de cette double séparation (d'abord, l'acteur se sépare de la communauté en montant sur scène, ensuite, la scène se sépare de son public pour entrer dans l'écran) amène, selon Jane Feuer, la communauté de spectateurs à se transformer en auditoire de consommateurs dont le rêve se retrouve pensé, créé et dicté par les studios. Et contrairement à un film narratif qui exposerait certains aspects de la réalité, le *musical* présente un simulacre de rêve. Il « rêve à la place du spectateur », en quelque sorte.

Le *musical*, par sa structure, aliène le spectateur extradiégétique en lui faisant miroiter qu'il se trouve à l'intérieur de la diégèse, et que ce faisant, il assiste non pas à un immense produit de consommation, mais à un spectacle communautaire, monté la plupart du temps par des amateurs, et auquel on l'invite à participer. On pourrait arguer que le spectateur n'est pas si naïf, ou même que les numéros à grand déploiement créent une distance supplémentaire par leur grandiloquence irréaliste. C'est vrai dans certains cas, mais aux temps troublés des débuts du *musical*, c'est-à-dire au début des années trente, suivant la grande crise, les studios s'alignent sur le New Deal pour triompher du pessimisme ambiant. Les *musicals* de la Warner 42nd Street, *Footlight Parade* et *Gold Diggers of 1933* ne sont pas seulement entraînants, « they were also affirmations of the possibility of reward for enterprise, the coordination of group effort where everyone pulls together and plays a part, and the recovery of heroic potency symbolized by young and beautiful female fecundity. ⁷⁵» Tous les scénarios de ces films reposent sur la même prémisse : en temps de crise, un groupe d'hommes et (surtout) de femmes triomphent des conditions économiques

⁷⁵ James E. Combs, *American Political Movies, an annotated filmography of feature films*, New York & London, Garland Publishing, inc., « Garland filmographies (VOL.1), Garland reference library of the humanities (VOL.970) », 1990, p. 24.

difficiles pour créer des spectacles sous la gouverne de mécènes bénévoles et généreux. Ici, les classes sociales n'ont plus d'importance, et surtout, l'effort collectif se retrouve récompensé à la fois par le succès du spectacle et par l'union des personnages principaux provenant de différentes couches de la société. Les *happy endings* n'empêchent toutefois pas la Dépression de demeurer présente aux esprits, avec des scènes truffées de vétérans sans emploi ou de danseurs se transformant en drapeau américain, mais les dangers de conflits politiques irréconciliables avec le divertissement sont vaincus par la puissance symbolique des numéros⁷⁶. Le public veut à la fois oublier ses tracasseries et se faire réaffirmer qu'un monde meilleur est possible, ce qui passe par la coopération et l'initiative communautaire.

Faisant leur apparition quelques années plus tard, les *backstage musicals* dans lesquels joue Judy Garland recèlent aussi un côté bon enfant prônant l'entraide et la bonne humeur pour la poursuite du bien commun. Bien sûr, le spectateur sait instinctivement qu'il ne se trouve pas au *music-hall*, sauf que le dispositif déployé par la distribution pour le convaincre du contraire fonctionne. Comme pour les films de la Warner, le spectacle jette de la poudre aux yeux du spectateur qui rêve alors d'en faire partie. Le film l'entraîne, mais il y va aussi allègrement. En ce sens, le mécanisme est en partie conscient, et inconscient. Ainsi, les *musicals* de la MGM représentent une conception du spectacle diamétralement opposée aux pièces de Bertold Brecht écrites à la même époque selon la théorie de la distanciation.

D'un côté, le *musical* veut avaler le spectateur dans sa structure, et ce faisant, supprimer toute faculté de réflexion, et de l'autre, « la distanciation s'oppose directement à l'illusion, et à l'émotion du spectateur⁷⁷ ». Le but de Brecht, plutôt que de magnétiser les foules en les rendant passives comme le font les grands numéros

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Jacques Truchet, « Retour sur Brecht et sur la "distanciation" », *Commentaire*, 1979/2, n°6, p.308-313, p. 308.

hollywoodiens, consiste à les faire réfléchir en les émouvant d'abord, soit, mais en les arrachant par la suite à cette émotion par divers moyens (parodie, adresse directe au spectateur, etc.), pour ainsi les faire passer d'une attitude passive à celle d'agents actifs et critiques. « Les spectateurs, dès lors, deviendront bien *étrangers* au spectacle, non en ce sens que celui-ci n'aurait rien à leur dire, mais en tant qu'ils sauront le regarder à *distance*.⁷⁸» *Le musical*, selon la théorie de Brecht, devient une force aliénante en ce sens qu'elle prohibe toute forme de réflexion amenée par une saine distance critique.

4.2 Mécanique générale

L'intrigue du *musical* américain des années 1930-1940 tourne bien souvent autour de la mise sur pied d'un spectacle, avec personnages masculins et féminins qui, à mesure que l'action progresse, réalisent leur amour l'un pour l'autre tout en relevant de nombreux défis pour arriver à l'apothéose finale, soit la présentation du spectacle couronné par un éventuel mariage. Contrairement à certains films narratifs, où un protagoniste porte sur ses épaules l'énigme et le récit, et où chaque événement motive le suivant de façon linéaire jusqu'à la conclusion du film, « the American musical has a dual focus, built around parallel stars of opposite sex and radically divergent values.⁷⁹»

Les films de Judy Garland ne font pas exception à la règle, même si elle demeure souvent la vedette principale de ceux-ci. Ses rôles sont souvent ceux de jeunes femmes indépendantes quoique plutôt fragiles émotionnellement: dans *Le Magicien d'Oz* (1939), son personnage se rend au bout de sa quête pour retourner à la maison, dans *Girl Crazy* (1943), elle est maître des postes, dans *Harvey Girls* (1946), elle s'aventure dans l'Ouest au cours du développement du chemin de fer, dans *Summer*

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Rick Altman, *The American film musical*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1987, p. 19.

Stock (1950), elle dirige sa ferme, et dans *A Star is Born* (1954), elle est plus solide que son mari, un acteur alcoolique sur le déclin. Mais les détours des scénarios la soumettent toujours à l'amour des hommes qu'elle croise sur son chemin (sauf dans *Oz*), ce qui réduit son pouvoir et la cantonne au rôle de second violon. Ou plutôt de subordonnée. Cela semble relever d'une caractéristique essentielle des films musicaux de cette période : la dualité dans les relations entre les sexes, quand « une femme peut être pleine de ressources, intelligente, même cynique, pendant cinquante-neuf minutes à l'écran, mais dans les deux dernières, elle doit comprendre que l'amour et le mariage étaient ce qu'elle voulait vraiment⁸⁰ ».

Prenons pour exemple les premières scènes de *Babes in Arms*, film pour adolescents de 1939 où Judy Garland joue Patsy Barton une jeune chanteuse acoquinée avec Michael Z. Moran (Mickey Rooney), un aspirant producteur de spectacles. Les deux amis sont enfants d'acteurs de vaudeville, discipline en perte de vitesse depuis l'arrivée du cinéma parlant. Ayant passé leur vie dans les coulisses des théâtres, ils cherchent à s'assurer un avenir à travers la création de chansons. Une scène (la pièce « Good Morning ») nous montre Michael le compositeur venu présenter le fruit de son travail à des éditeurs. Pour ce faire, il utilise le talent incroyable de Patsy. Les plans alternent donc entre Michael au piano et Patsy au chant. Ici, leurs motivations intrinsèques divergent : le jeune homme veut vendre sa musique tandis que la jeune dame souhaite briller, soit, mais surtout aider son ami à se faire connaître. La scène met en évidence le germe de tout le film : l'homme aspire à brasser des affaires tandis que la femme veut l'amener à réussir en utilisant ses talents. La séquence (et celles qui suivront) présente deux centres d'intérêt sur lesquels le film s'appuie : la femme simple, au grand cœur, naïve, presque jolie, au talent immense; l'homme ambitieux, investi d'une mission (sauver sa famille de la ruine), entreprenant et accessoirement talentueux.

⁸⁰ Elizabeth Dalton, *Women at work : Warners in the Thirties*, p. 17, in Dyer, Richard, *Le star-système hollywoodien*, op. cit., p. 57.

Dans le couple Michael/Patsy, chacun atteindra son objectif à travers la mise sur pied du spectacle: Michael en devenant producteur et Patsy en rendant Michael célèbre tout en faisant accessoirement fleurir son propre talent. Alors que Michael prend les rênes de l'entreprise principale (la mise en scène et l'organisation du spectacle), Patsy l'encourage sans jamais se prononcer. Elle n'agit qu'à titre de soutien, en véritable pilier sur lequel il peut s'appuyer lorsque les affaires ne tournent pas rondement.

Par contre, quand on la met en vedette lors des nombreux numéros musicaux, Patsy/Judy éclipse son partenaire masculin par l'authenticité de ses performances. Ses numéros semblent s'extraire eux-mêmes de la matière du film, ils évoluent parallèlement à la narration, leurs paroles n'ayant bien souvent aucun lien avec les dialogues ou même la trame du spectacle en préparation. Le scénario ne semble pas avoir de prise sur ces extraits, et le spectateur oublie en les regardant la nature subalterne de Patsy. Ici, Judy Garland transcende son personnage comme si elle sublimait son rôle en jaillissant de celui-ci et, comme à l'époque des premières stars, « déterminée[...] par [lui], elle le détermine à [son] tour.⁸¹ » C'est-à-dire qu'en plus d'adopter les caractéristiques de son personnage dans sa vie publique (enthousiasme, spontanéité, loyauté, cœur d'or, mais aussi, grande naïveté), elle lui prête de ses qualités propres, à commencer par son chant, reconnaissable entre tous. Cet amalgame entre les qualités du personnage et celles de la personnalité de Garland que la MGM laisse scrupuleusement filtrer à travers les médias sera fondatrice de la persona de l'actrice, comme nous l'avons vu précédemment.

Les *musicals* sont donc bâtis sur le modèle du couple, c'est-à-dire qu'ils reposent entièrement sur la dualité présente entre deux personnages principaux dont nous suivons les péripéties. Par contre, les films tournés avec Mickey Rooney demeurent

⁸¹ Edgar Morin, *Les stars, op. cit.*, p. 18.

ambigus quant à la nature de la relation entre leurs personnages. Si les personnages de Judy tombent toujours amoureux de ceux de Mickey, ceux que ce dernier joue semblent davantage vouloir partager une chaste amitié, tout en laissant planer un doute sur leurs intentions. Mais bien souvent, les ambiguïtés se trouvent résolues dans les numéros musicaux, quand les personnages se fredonnent des airs le temps d'un numéro. Ici, s'ils diffèrent en plusieurs points, ils partagent un attribut essentiel : tous deux chantent. Mais là encore, leurs relations ne sont pas symétriques puisque les personnages de Judy s'expriment divinement tandis que ceux de Mickey se débrouillent. Ce qui pose la femme en reine du divertissement tandis que l'homme s'arroge le rôle de cerveau des opérations, tout en laissant planer des doutes sur ses intentions amoureuses. La persona de Judy, contrairement à celles de bien des femmes des comédies de l'époque, demeure condamnée à aimer davantage qu'à être aimée, perpétuant une malchance la rendant toujours plus sympathique aux yeux des spectateurs.

Selon Rick Altman, cette dichotomie entre protagonistes masculin et féminin en cacherait une deuxième, constituée d'un côté de la dimension affaires (*business*), et de l'autre la dimension divertissement (*entertainment*). Cette dichotomie trouverait sa résolution également dans les numéros musicaux, ce qui prouverait que « good entertainment is good business.⁸² ». En effet, Michael l'homme d'affaires participe aux entreprises qu'il crée (en cabotinant la plupart du temps) tandis que Patsy s'investit corps et âme dans ses rôles pour le bien du divertissement, ce qui aboutit ultimement au bien-être de la caisse enregistreuse, puisque le spectacle s'avère toujours un succès.

Une deuxième séquence musicale de *Babes in Arms* nous fournit l'exemple d'un « conflit » qui trouve dans le numéro sa solution. Frustrés de se voir mis à l'écart par

⁸² Rick Altman, *op. cit.*, p. 47.

leurs parents, les jeunes décident de monter un spectacle pour prouver leur valeur. La chanson éponyme du film est construite en canons où différents motifs musicaux s'entremêlent pour créer un effet grandiose et quasi militaire, appuyée visuellement par des garçons et des filles marchant d'un même pas en hurlant « Yeah! We gotta fight! » (se battre pour divertir le public!⁸³) La structure même de la mise en scène est remplie de parallélismes : hommes et femmes disposés alternativement les uns à côté des autres, plans de jeunes filles portant des paniers d'osier suivis d'hommes aux flambeaux, nous donnant l'impression d'une guerre déclarée à la ville qui menace les familles d'éviction si elles ne rencontrent pas leurs échéances financières. La scène se conclut dans la révolte, avec des cageots de bois, des flambeaux et des paniers lancés dans un grand feu de joie aux allures de barricade. Les plans des jeunes filles les représentent se balançant sur des planches à bascule comme de jeunes enfants, tandis que les deux voix principales de la chanson appartiennent à des hommes : un baryton enfiévré et Michael en motivateur des troupes. Ainsi donc, l'appel à la guerre se transforme en rébellion parfaitement orchestrée, menée par les hommes et soutenue joyeusement par les femmes. « C'est ce rythme qui, à partir de séries temporelles hachées en menus morceaux, *reconstituera un temps nouveau, fluide.*⁸⁴ » La vitesse des plans remplis d'informations fournit une nouvelle dimension à l'intrigue, la projetant dans un univers surréel où le sujet entier du film se retrouve.

L'apparition de cette chanson au cœur du récit semble absurde : « the plot [...] has little importance to begin with; the oppositions developed in the seemingly gratuitous song-and-dance numbers [...] are instrumental in establishing the structure and meaning of the film.⁸⁵ » Il ne s'agit donc pas de considérer le numéro comme une

⁸³ À ce propos, notons que nous sommes en 1939 et que la réalisation de Busby Berkeley regorge d'imagerie militaire, ce qui s'expliquerait peut-être par le fait que « during World War I, Berkeley served as a field artillery lieutenant. Watching soldiers drill may have inspired his later complex choreography », Wikipedia, entrée « Busby Berkeley », en ligne, <http://en.wikipedia.org/wiki/Busby_Berkeley#cite_ref-0>, consulté le 17 mars 2015.

⁸⁴ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire op. cit.*, p. 51.

⁸⁵ Rick Altman, *op. cit.*, p. 27.

progression de l'intrigue, mais davantage comme un récit enchâssé, une histoire au cœur de l'histoire qui reproduit les codes du grand récit. Le gigantesque spectacle se justifie alors de lui-même. Il y a même un aspect circulaire dans cette structure, comme si « le spectacle ne v[oulait] en venir à rien d'autre qu'à lui-même. ⁸⁶» Les enfants chantent en signifiant qu'ils vont chanter éventuellement pour prouver à leurs parents qu'ils savent chanter. « Over and over, [...] we see the 'kids' triumphing over greed, egotism and all those puritanical forces which would, in the name of the community, conspire against entertainment. ⁸⁷» Or, les forces du divertissement sont puissantes, et elles peuvent venir à bout des obstacles les plus tenaces. En mettant sur pied un cabaret, les personnages cherchent à vaincre l'adversité puisqu'ils s'opposent à un groupe de personnes hostiles au spectacle en soi. On assiste donc à un combat entre forces « austères » et forces « spectaculaires », avec triomphe du spectacle sur l'égoïsme, l'avarice, et la « fermeture d'esprit » des opposants, qui ne veulent pas reconnaître que celui-ci peut les sauver de la ruine. Mais comme Jane Feuer l'explique⁸⁸, ce qui pourrait passer pour une révolution se résout toujours de manière très conventionnelle, et bien vite, les combattants de la liberté rentrent dans le giron du capitalisme.

La fin du film le prouvera : les jeunes réussissent à monter leur spectacle envers et contre tous, et celui-ci représente un succès que leurs parents sont bien obligés de reconnaître. La relève est donc assurée et les parents rassurés, tandis que le *happy end* triomphe des forces obscures dans une dynamique plutôt simpliste.

Devant un *musical*, le spectateur peut s'identifier aux personnages et adhérer à la magie du spectacle, ce qui ne signifie pas qu'il ne soit pas conscient de l'aspect ridicule de la proposition. Mais que se passe-t-il pour que ce ridicule soit, d'une

⁸⁶ Guy Debord, *op. cit.*, p. 8.

⁸⁷ Jane Feuer, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁸ *Ibid.*

certaine façon, oblitéré le temps de la projection? Mon hypothèse est que les comédies musicales puisent à même les images propres à l'enfance, tandis que leurs « structures optimistes favorisent "l'évasion" »⁸⁹ tout en fuyant le réalisme. Faisant cela, le public y retrouve, plus ou moins consciemment, un phénomène présent aussi dans les films d'animation des productions Disney de la même époque.

5 Disney et MGM : une même refonte au creuset de la positivité

Alors que *The Wizard of Oz* aurait été une réaction à la mise en marché du premier long métrage de Disney *Snow White and the Seven Dwarfs*⁹⁰ (qui prouvait qu'un film tiré d'un univers enfantin et poétique pouvait attirer le grand public), le lien entre certains *musicals* de la MGM et les films animés de Disney peut se faire, d'autant plus que, à l'image de la MGM de Louis B. Mayer, « in times darkened by war and economic crisis, Disney soothed his audiences by presenting them a safe, enchanted place »⁹¹. Il est intéressant de constater aussi que « Disney's most innovative animated films were made between the 1930s and 1940s »⁹², ce qui correspond à la phase la plus prospère de l'histoire des studios verticalement intégrés.

Plusieurs caractéristiques des *musicals* rapprochent ces derniers des films de Disney et de leur philosophie. D'ailleurs, les films de Disney étaient (et sont toujours) des *musicals* animés dont certaines chansons ont traversé le temps –un peu comme celles des comédies musicales, devenues des standards du jazz (par exemple, *Someday my prince will come*, dans une relecture de Miles Davis). Aussi, l'esthétique des deux types de films tend à se ressembler, comme le constate Réal Larochelle :

⁸⁹ « Par ailleurs, Hollywood se place sous le signe de l'optimisme pour faire oublier les effets de "la grande dépression" sur son public. » in Morin, Edgar, *Les stars, op. cit.*, p. 22.

⁹⁰ « Development of the film started when Walt Disney's *Snow White and the Seven Dwarfs* showed that films adapted from popular children's stories and fairytale folklore could be successful. », Wikipedia, entrée « The Wizard of Oz », en ligne, <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Wizard_of_Oz_%281939_film%29>, consulté le 23 septembre 2015.

⁹¹ Emma Bálint, *op.cit.*

⁹² *Ibid.*

« souvent au cinéma, le corps se métamorphose grâce à la musique et à la chorégraphie [;] ce faisant, il se rapproche du corps fabriqué du cinéma d'animation, libre de poids et de toute matérialité ⁹³». De plus, l'optimisme semble inhérent aux deux genres, mécanisme inéluctable menant au *happy end*, qui dissimule, selon Edgar Morin, « une angoisse de la mort plus grande qu'au stade de l'imaginaire plébéien (mort du héros) ⁹⁴».

Quant au traitement de la femme dans les deux studios, on peut encore relever de nombreuses similitudes. En effet, Disney construit « a celluloid world where women, even as main characters of the filmic narrative, are mere exhibitionists without distinctive personalities and goals of their own. ⁹⁵» Or, les rôles qu'on offre à Judy Garland, même si elle les transcende par son charisme, sont quand même ceux de filles qui exposent, ici non leur beauté physique, mais celle de leur voix, la plupart du temps dans le but ultime de charmer l'homme qui deviendra peut-être leur mari. Comme dans les films de Disney, « although this motive is rarely explicit in cartoons, the conventional happy endings and happily ever afters make its presence indubitable. ⁹⁶»

Les musicals de la MGM mettant en vedette Judy Garland présentent certaines caractéristiques des films de Disney. Avec leurs personnages toujours souriants, leur atmosphère axée sur la nostalgie (*Meet Me in St-Louis* –le tournant du siècle-, *Babes in Arms* –l'art perdu du vaudeville-, *Harvey Girls* –le Wild West-, *Oz* –*There's no place like home*-), ils rejoignent les thématiques de Disney calquées sur les contes ancestraux remaquillés à la sauce moderne, s'adressant à la fois aux enfants et aux parents qui peuvent se réfugier dans ces univers féériques leur rappelant leur propre

⁹³ Réal La Rochelle, *op. cit.*, p. 26.

⁹⁴ Edgar Morin, *Les stars*, *op. cit.*, p. 26.

⁹⁵ Emma Bálint, *op. cit.*

⁹⁶ *Ibid.*

enfance. Ainsi, l'Histoire à la Disney ressemble à celle des films concoctés par les employés de Louis B. Mayer :

encyclopédie puérile de l'histoire mondiale (où même la nature est réélaborée), les siècles et les nations lointaines peuvent revenir, mais dépouillés de leur aspect inquiétant : cet heureux pot-pourri est façonné selon les lois de l'asepsie.⁹⁷

Elle rappelle aussi les parcs thématiques où l'on entend à tout moment « *Remember the magic* ». [...] souvenez-vous de l'enfance, cet univers merveilleux du rêve et de l'illusion où il faut retourner le plus souvent possible pour oublier les aléas de l'existence⁹⁸ ». Les parcs thématiques, qui sont le prolongement des films d'animation et leur réification, pourrait-on dire, rendent visible et presque palpable cet esprit positif qu'on retrouve à la fois dans les dessins animés et les *musicals* de l'ère des studios : « Disneyland : *digest* de l'*American way of life*, panégyrique des valeurs américaines, transposition idéalisée d'une réalité contradictoire⁹⁹ » où, indéniablement, il y a un refus de voir la réalité pour ce qu'elle est, incomplète, trouée, affolante.

On pourrait continuer le parallèle en soulignant que Judy Garland était à ses débuts et jusqu'en 1944, avant que le grand public ne soit mis au courant de ses problèmes personnels, une star que je qualifierais de *disneyienne*, en ce sens qu'elle interprétait des rôles de fille sympathique à la voix magnifique, une *all-american girl* aussi asexuée que Minnie, et aussi patriotique que le père de Mickey¹⁰⁰. De plus, sa

⁹⁷ Pascal Bruckner, *La Tentation de l'innocence*, Paris, Grasset, 1995, p. 110.

⁹⁸ Jean-François Chassay, « One more time for the show : Sieg Heil », in *Otrante n° 31/32 : J.-G. Ballard L'invention du réel*, KIMÉ, 4ème trimestre 2012, p.185-186.

⁹⁹ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p.25.

¹⁰⁰ « Up to 1968, she would continue to do what she could to help lift the spirits of those fighting by visiting troops in hospitals, where she would sing, talk with them, and even make phone calls to their family members to let them know their loved one was right. » in Schechter, Scott, *Judy Garland, The Day-by-Day Chronicle of a legend*, Lanham (Maryland), Taylor Trade Publishing, 2006, [2002], p.81.

persona était, lors qu'elle appartenait encore à la MGM, semblable aux personnages de Disney : vulnérable, enjouée et positive, tout en affichant une tristesse un peu fantomatique au fond des yeux.

6 Une étoile à l'extérieur du système

Suivant cette période, quand ses faiseurs d'image la laissent tomber en 1950, elle se « dé-disneyise »¹⁰¹, c'est-à-dire que son image se fissure, laissant apercevoir les aspects inquiétants de son existence : surconsommation d'alcool et de drogue, maladie mentale et problèmes financiers. En étant remerciée par le studio, les services de presse qui ne suffisaient plus à la tâche pour masquer ses imperfections disparaissent définitivement. La barrière de protection entre sa persona et le monde s'évanouit. Ses frasques sont désormais entièrement mises à jour. Et curieusement, cela n'entame pas le moins du monde le culte qu'on lui voue. Son image, faite d'ombres et de lumières, ne réussit pas à la détruire aux yeux du public (il suffit de regarder sur Youtube n'importe quel extrait de ses performances ou entrevues devant public pour comprendre l'amour quasi hystérique que celui-ci lui voue¹⁰²).

Quant à Walt Disney, il avait tout fait pour s'engager malgré son jeune âge lors de la Première Guerre Mondiale : « Un sujet l'obsède : "gagner la guerre". Walt quitte alors l'école à l'âge de seize ans et souhaite s'engager dans l'armée. [...] Il est accepté le 16 septembre 1918 et débute un entraînement à Sound Beach dans le Connecticut. », Wikipedia, entrée « Walt Disney », en ligne, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Walt_Disney#cite_note-DisneyAtoZ_p_462-21>, consulté le 3 septembre 2015.

¹⁰¹ « L'imaginaire de Disneyland n'est ni vrai ni faux, c'est une machine de dissuasion mise en scène pour régénérer en contre-champ la fiction du réel. D'où la débilite de cet imaginaire, sa dégénérescence infantile. Ce monde se veut enfantin pour faire croire que les adultes sont ailleurs, dans le monde "réel", et pour cacher que la véritable infantilité est partout, et c'est celle des adultes eux-mêmes qui viennent jouer ici à l'enfant pour faire illusion sur leur infantilité réelle. » in Baudrillard, Jean, *op.cit.*, p. 26.

¹⁰² « Another writer called a typical Garland appearance "more than a concert . . . it is a tribal celebration." The crowds often screamed during her frenzied finales for "More! More!" and began the ritual chants of "We Love You, Judy!" », New York Times, 23 juin 1969, en ligne, <<http://www.nytimes.com/learning/general/onthisday/bday/0610.html>>, consulté le 11 septembre 2015.

En ce sens, il est pertinent de se demander pourquoi et comment Judy Garland a transcendé son statut de star, et comment il se fait qu'elle le fasse davantage ou différemment de toutes les vedettes du monde hollywoodien.

Ici, mon hypothèse s'avère que le sentiment d'identification à son égard ne joue pas sur le même registre que pour les autres stars. Dans ses films, le spectateur y était invité par son côté bon enfant qui, en raison de sa vulnérabilité et de son sens du comique, lui rappelait constamment qu'elle appartenait bien au monde de la salle (le trivial), mais aspirait à celui de l'écran (le rêve). Cette même identification se produisait également devant la persona de l'actrice (lors d'entrevue, de prestations radio ou de photos dans les magazines), elle-même savamment reliée par le studio aux personnages qu'elle interprétait.

Mais elle était aussi adulée pour plusieurs autres raisons. D'abord, les stars enfants ont souvent eu la cote. Voir un jeune talent émerger de l'ombre avec des capacités extraordinaires provoque une émotivité difficile à expliquer, mais pourtant bien réelle (la liste des jeunes vedettes est d'ailleurs très longue, de Shirley Temple à Vanessa Paradis, en passant par Justin Bieber). Ensuite, Judy Garland a su transcender son statut à cause de sa voix, qui touchait les gens de toutes les catégories d'âge, mais aussi parce qu'elle a fait partie d'une des premières vagues de films s'adressant aux adolescents de l'histoire du cinéma, en interprétant Betsy Booth dans la série des Andy Hardy aux côtés de Mickey Rooney. Les films étaient si populaires et « the Andy Hardy character was held in such esteem that MGM was awarded a special academy award in 1943 'for its achievement in representing the American way of life''¹⁰³ ». En effet, auparavant, les adolescents appartenaient à une catégorie qui n'intéressait ni les publicitaires ni les magnats des studios. Plus assez petits pour jouer à la poupée dans des films s'adressant aux enfants, mais pas encore assez

¹⁰³ Timothy Shary, *Teen Movies : American Youth on Screen*, New York, Columbia University Press, « Short Cuts », 2005, p. 11.

grands pour se marier, les jeunes végétaient en attendant le *sweet sixteen* qui sonnerait leur entrée dans le monde adulte. Or, la série des Andy Hardy leur a soudainement permis d'émerger à une période où l'Amérique entière se rendait au cinéma chaque semaine. Les adolescents de la fin des années 1930 ont donc été marqués par cette révélation : ils avaient désormais le droit d'exister à la face du monde, Judy et Mickey le faisaient bien, eux ! Cependant, cette représentation de l'adolescence se trouvait idéalisée et aseptisée, car comme pour les *musicals* qui allaient suivre, les Andy Hardy « would become the optimistic antidote to the disturbing crisis among America's children on the eve of the Second World War. ¹⁰⁴»

La nostalgie a eu beaucoup d'importance dans la carrière de Judy, d'abord parce que plusieurs de ses films, tels que mentionnés plus haut, insistaient eux-mêmes sur le souvenir bienheureux d'un passé rassurant (*For Me and my Gal*, *Meet Me in Saint-Louis* etc.), mais surtout dans sa période post-MGM, alors qu'elle entreprenait une carrière sur scène, parce que ses spectacles étaient des recreations de ses rôles à l'écran. Désormais, son double cinématographique marquait ses prestations. Chaque soir, elle redevenait à la fois Patsy, Betsy et Dorothy tandis que son aura aux personnages multiples l'illuminait d'un halo rappelant toute la gloire du *Old Hollywood*.

Une autre raison de la forte identification du public envers Judy : sa souffrance personnelle révélée au compte-goutte d'abord, puis davantage à mesure que le studio s'effaçait de sa vie. S'ils la jugeaient pour ses bourdes, les Américains, très portés sur la rédemption, l'ont toujours accueillie à bras ouverts quand elle remontait sur scène en affichant l'air brave de celle qui en a vu d'autres. « Redemption, then, [was] a rite of passage for celebrities seeking to reinvent themselves, and their careers, in the

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 10.

wake of public disfavor¹⁰⁵ ». Bien sûr, je parle ici d'une rédemption séculière où la culpabilité et l'insécurité d'avoir transgressé l'ordre naturel des choses s'échangeaient contre des performances divines provoquant une ferveur quasi religieuse.

Aussi, il ne faut pas oublier la faveur dont elle jouissait auprès du public homosexuel, qui s'est reconnu en elle pour des raisons relevant probablement des persécutions dont elle a été victime, que ce soit de la part du studio ou des médias qui se sont acharnés sur elle alors qu'elle vivait des heures difficiles. Ou à cause de Dorothy, cette fillette un peu étrange vivant dans un monde légèrement hostile et qui avait adopté, pour survivre, des amis hors-norme : un lion peureux, un épouvantail sans cerveau et un homme de fer démuné de cœur¹⁰⁶.

Si toutes ces raisons tentent d'expliquer en quoi Judy Garland a pu toucher autant de gens durant sa trop courte vie, il est impossible d'en faire une liste exhaustive. Plusieurs éléments pourraient s'ajouter à cette liste, dont le plus mystérieux demeure cette qualité intrinsèque qu'elle possédait d'émouvoir à chacune de ses prestations avec une intériorité exposée à vif sans barrière de protection.

7 Au diapason de l'histoire des studios –vie et mort de deux phénomènes

Judy Garland est le produit d'une ère disparue, anachronique en ce sens qu'elle demeurait d'abord une chanteuse de vaudeville née à la toute fin de la période de gloire de cette forme d'art. Aurait-elle cheminé différemment si elle avait pu exercer

¹⁰⁵ Glenn D. Smith Jr., « Love as Redemption, The American Dream Myth and the Celebrity Biopic », *Journal of Communication Inquiry*, volume 33 n°3, juillet 2009, p. 225.

¹⁰⁶ « The reasons frequently given for her standing as an icon among gay men are admiration of her ability as a performer, the way her personal struggles seemed to mirror those of gay men in America during the height of her fame, and her value as a camp figure. Garland's role as Dorothy Gale in *The Wizard of Oz* is particularly noted for contributing to this status. », Wikipedia, entrée « Judy Garland as Gay Icon », en ligne, <https://en.wikipedia.org/wiki/Judy_Garland_as_gay_icon>, consulté le 4 septembre 2015.

ses talents sur scène, des années 1880 aux années 1930, période qui correspond à l'épanouissement des circuits théâtraux en Amérique? Sans doute.

Mais si elle n'est pas née au bon moment pour échapper à la machine qui l'a broyée, elle demeure quand même un symbole de l'ère des studios. Née en 1922, à peu près au moment où les grands magnats commencent à bâtir leur empire, elle fera partie du top dix du *box-office* dans les plus grandes années de fréquentation (1940, 1941, 1945¹⁰⁷) quand chaque semaine, quatre-vingts millions d'Américains, c'est-à-dire les deux tiers de la population des États-Unis, se rendent au cinéma pour vivre l'expérience hollywoodienne¹⁰⁸. Quand on la remercie en 1950, la fréquentation est déjà en baisse de façon substantielle. Cette année-là, « 3.9 million households had televisions and in just five years that number was 30.7 million households. ¹⁰⁹ ». Son licenciement correspond également avec la fin des studios verticalement intégrés puisque c'est en 1948 que la Cour suprême des États-Unis vote le décret Paramount, concernant la loi antitrust qui obligera les cinq *majors* à se séparer de leur réseau de salles de projection, ce qui diminue grandement leur pouvoir et permet à de nouveaux joueurs de s'imposer¹¹⁰. Une des conséquences de cette loi est que la sacro-sainte omnipotence des magnats devient obsolète, et que l'emprise qu'ils ont sur les stars s'affaiblit à mesure que les années cinquante approchent. Des temps sombres s'annoncent pour les grands studios.

Pour faire suite à son renvoi, Judy Garland trouvera le moyen de se réinventer en retournant à ses premières amours, la scène et le vaudeville, entreprenant de

¹⁰⁷ David E. Scherman, *Life à Hollywood*, Pays-Bas, Éditions Time-Life, 1979, [1975], p. 234.

¹⁰⁸ Koppes, Clayton R. et Gregory D. BLACK, *Hollywood goes to war, How politics, profits and propaganda shaped World War II movies*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1987, p. 1.

¹⁰⁹ Michelle Pautz, « The Decline in Average Weekly Cinema Attendance », in *Issues in Political Economy*, North Carolina, Elon University, 2002, Vol. 11, en ligne, <<http://org.elon.edu/ipe/pautz2.pdf>>, consulté le 7 octobre 2015.

¹¹⁰ « The most significant impact of the Paramount decrees on motion picture production was the great increase in the number of independent producers. » in Michael Conant, *op. cit.*, p. 84.

nombreuses tournées extrêmement populaires et jouant à guichets fermés de 1951 jusqu'à sa mort. Mais, marquée au fer rouge par quinze ans de contrats contraignants, d'obligations publicitaires et de labeur éreintant, elle ne survivra pas au passage du temps et décèdera en 1969, à l'âge de 47 ans, brisée par sa consommation effrénée d'alcool et de médicaments. Ce dont on se souvient, ce qui reste d'elle, outre une impression de vie gâchée par les abus, c'est Dorothy, qui est aussi en train de disparaître à l'orée des consciences.

8 L'effet du bonheur forcé sur les spectateurs –dont je suis

« The task of separating fact from fiction in one of the challenges found in the process of untangling Judy's story¹¹¹ ». Judy mentait fréquemment, ce qui n'est pas surprenant quand on tient compte de son histoire. D'un côté, elle prétendait constamment que sa vie était fabuleuse (ses films et ses récitals tendaient à appuyer ces affirmations en se terminant toujours dans une apothéose spectaculaire), et de l'autre, les journaux rapportaient son mal de vivre de façon obsessive, indiquant bien que tout n'était pas rose au royaume de la célébrité. Bien que cette question puisse nécessiter un autre mémoire, je m'aventure quand même à penser que ce type de système axé sur une vision unilatéralement positive de la réalité, à la longue, plante dans la tête et le cœur des spectateurs, dont je suis, l'impression que l'existence doit être sans faille, et que chaque situation a l'obligation de se terminer à l'avantage de ses protagonistes. Le *happy ending*, à l'image d'une visite au parc thématique, professe que la vie se doit d'être joyeuse, quitte à forcer l'existence de cette joie, artificiellement.

Cette recherche de l'allégresse se répercute dans mon mémoire de création, que j'espérais émouvant et positif même dans son rendu de la noirceur. Voilà pourquoi j'ai écrit la vie de Judy Garland à rebours, en commençant par la fin et en revenant

¹¹¹ Schmidt, Randy L., *op. cit.*, p. xix.

vers l'enfance, la source originelle de cette tragédie. À travers cette fin, je voulais créer un *happy end*, mon *happy end*, mais voilà que la réalité m'a rattrapée. À vouloir éviter la noirceur, j'ai créé un objet quasi stérile, où l'émotion semble obstruée par une mystérieuse barrière de neutralité.

Parce que je suis insatisfaite de ma fiction, je fais donc face à un échec : celui de l'impossibilité de rendre la vision du projet que j'avais au départ. Il ne s'agit pas ici de me plaindre indument pour rechercher la sympathie, mais bien de constater que je suis dans une impasse, et que ce résultat est à l'image de mon existence : incomplète, parfois insatisfaisante et pourtant fourmillante de vie.

« Perhaps the most remarkable thing about the career of Judy Garland was that she was able to continue as long as she did--long after her voice had failed and long after her physical reserves had been spent in various illnesses that might have left a less tenacious woman an invalid¹¹². »

Par contre, il me vient en terminant un certain apaisement qui n'est pas étranger à mon sujet : pour refermer la boucle, je dirais que si Judy Garland attirait autant la dévotion de ses *fans*, c'est qu'elle personnifiait une forme de résistance à l'échec, que ce soit à travers sa persona ou dans sa vie privée. Je m'approprierais ici cette coriacité. Après cinq ans de rédaction, ma ténacité, à l'image de celle de mon idole, me paie en la forme de ce damné mémoire terminé, auquel je mets ici un point dans une allégresse difficile à décrire, comme celle que produit un numéro de comédie musicale bien ficelé.

*If happy little bluebirds fly beyond the rainbow,
Why, oh why can't I?
The End*

¹¹² New York Times, 23 juin 1969, *op. cit.*

Bibliographie

ALTMAN, Rick, *The American Film Musical*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1987.

ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Gallimard, nrf, « Connaissance de l'inconscient », 1981.

ARCAN, Nelly, *Burqa de chair*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

BARTHES, Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, « Cahiers du cinéma Gallimard Seuil », 1980.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

BRUCKNER, Pascal, *La Tentation de l'innocence*, Paris, Grasset, 1995.

BAUDELAIRE, Charles, *Petits poèmes en prose*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1973.

BORDELEAU, Francine, « Biographie : le retour du sujet-roi », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 105, 2002, p. 13-16.

CARMAN, Emily Susan, « Independent Stardom: Female Film Stars and the Studio System in the 1930s », *Women's Studies*, 37:6,2008, p.583-615.

CHASSAY, Jean-François, « One more time for the show : Sieg Heil », *Otrante n° 31/32 : J.-G. Ballard L'invention du réel*, KIMÉ, 4ème trimestre 2012, p.185-211.

CLARKE, Gerald, *Get Happy, the Life of Judy Garland*, New York, Random House, 2000.

COMBS, James E., *American Political Movies, an Annotated Filmography of Feature Films*, New York & London, Garland Publishing, inc., « Garland filmographies (VOL.1), Garland reference library of the humanities (VOL.970) », 1990.

COMOLLI, Jean-Louis, « La danse des images, kaléidoscopie de Busby Berkeley », *Les Cahiers du Cinéma*, n°174, 1966, p.22-25.

COTTON, Sylvie et Nathalie de Blois, *Moi aussi*, Montréal, Éditions les petits carnets, 2013.

- DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, « nrf », 1992, [1967].
- DION, Robert et Mahigan Lepage, « L'archive du biographe : usages du document dans la biographie d'écrivain contemporaine », *Protée*, vol. 35, n° 3, 2007, p. 11-21.
- DION, Robert en collaboration avec Frances Fortier, « Les biographies imaginaires, les imaginaires de la biographie (Nadaud, Oster) » in Robert Dion, *Une distance critique*, Québec, Éditions NotaBene, 2011, p.165-185.
- DION, Robert, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jurgën Lüsebrink, (dir.), *Vies en récit Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Éditions Nota bene, « Convergences », #38, 2007.
- DUVIGNAUD, Jean, *L'acteur*, Paris, L'Archipel, « Écriture », 1993, [1965].
- DYER, Richard, *Le star-système hollywoodien*, Paris, L'Harmattan. 2004.
- FEUER, Jane, *The Hollywood Musical, Second Edition*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1993, [1982].
- KARNES, David, « The Glamorous Crowd: Hollywood Movie Premieres Between the Wars », *American Quarterly*, The Johns Hopkins University Press, Vol.38, No. 4, Automne 1986, pp. 553-572.
- KOPPES, Clayton R. et Gregory D. BLACK, *Hollywood Goes to War, How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1987.
- LALONDE, Robert, *Le Monde sur le flanc de la truite. Notes sur l'art de voir, de lire et d'écrire*, Montréal, Boréal, « Boréal Compact », 1999, [1997].
- LAPIERRE, René, *L'entretien du désespoir*, Montréal, Les Herbes Rouges, « Essai », 2001.
- LA ROCHELLE, Réal, « Le corps musical », *24 images*, n° 86, 1997, p. 26-27.
- LEJEUNE, Philippe, *JE est un autre, l'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- LUFT, Lorna, *My and my Shadows*, New York, Pocket Books, 1998.
- McARTHUR, Benjamin, *Actors and American Culture 1880-1920*, Iowa City, University of Iowa Press, 1984.

- McDONALD, Paul, « De nouveaux concepts pour l'étude des stars » in Dyer, Richard, *Le star-système hollywoodien*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels étrangers », p. 119-148, 2004.
- McDONALD, Paul, *The Star System : Hollywood's Production of Popular Identities*, London, Wallflower Press, « Short cuts », 2000.
- MINELLI, Vincente avec Hector Arce, *I Remember it Well*, Hollywood, Samuel French, 1990, [1974].
- MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire [essai d'anthropologie]*, Paris, Éditions Gonthier, « Médiations », 1965, [1958].
- MORIN, Edgar, *Les stars*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1972.
- PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Éditions Gallimard, *Folio classique*, 2008.
- RHIEL, Mary et David Suchoff (dir.), *The Seductions of Biography*, New York and London, Routledge, « Culture Work », 1996.
- RUSHDIE, Salman, *Le magicien d'Oz*, Paris, nouveau monde éditions, 1992.
- SCHECHTER, Scott, *Judy Garland, The Day-by-Day Chronicle of a Legend*, Lanham (Maryland), Taylor Trade Publishing, 2006, [2002].
- SCHERMAN, David E., *Life à Hollywood*, Pays-Bas, Éditions Time-Life, 1979, [1975].
- SCHIMDT, Randy L., *Judy Garland on Judy Garland, Interviews and Encounters*, Chicago, Chicago Review Press, 2014.
- SHARY, Timothy, *Teen Movies : American Youth on Screen*, New York, Columbia University Press, « Short Cuts », 2005.
- SMITH Jr., Glenn D., « Love as Redemption, The American Dream Myth and the Celebrity Biopic », *Journal of Communication Inquiry*, volume 33 n°3, juillet 2009, p.225.
- TERKEL, Studs, *American Dreams : Lost & found*, New York, Random House, « Pantheon Books », 1980.

TRUCHET, Jacques, « Retour sur Brecht et sur la "distanciation" », *Commentaire*, 1979/2, n°6, p.308-313.

VADEBONCOEUR, Pierre, *L'absence, Essai à la deuxième personne*, Montréal, Les éditions du Boréal Express, 1985.

Références internet

BALINT, Emma, « The Representation of Women in Walt Disney's Productions in the Studio Era » in *Americana, E-Journal of American Studies in Hungary*, Volume IX, n°2, automne 2013, <http://americanajournal.hu/vol9no2/balint>, consulté le 12 septembre 2015.

BARIBEAU, Jean-Serge, « "Bonheur insoutenable" et "merveilleux malheur" : bonheur, malheur et oxymoron », *Horizons philosophiques*, volume 14, n°1, 2003, p.93-107, p.98, <http://id.erudit.org/iderudit/801253ar>, consulté le 7 octobre 2015.

CONANT, Michael, « The Paramount Decrees Reconsidered », *Law and Contemporary Problems*, Duke University School of Law, Durham, North Carolina, Volume 44, n°4, Autumn, 1981, p.80, <http://scholarship.law.duke.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3640&context=lcp>, consulté le 7 octobre 2015.

Encyclopédie Britannica, entrée « Stock Company », <http://www.britannica.com/art/stock-company>, consulté le 9 juillet 2015.

LA ROCHELLE, Réal, « Le musical hollywoodien : Mythe du "That's Entertainment" ou création d'un nouveau filmopéra? », *24 images*, n° 76, 1995, p. 50-52, <http://id.erudit.org/iderudit/23042ac>, consulté le 20 janvier 2015.

MANNONI, Laurent, conservateur de la Cinémathèque française in « Secrets d'histoire, Sarah Bernhardt, sa vie, ses folies... », France 2, à 54 :02, <https://www.youtube.com/watch?v=ppAU2OJkvGM>, consulté le 17 juin 2015.

The New York Times,
<http://www.nytimes.com/learning/general/onthisday/bday/0610.html>,
 consulté le 11 septembre 2015.

PAUTZ, Michelle, « The Decline in Average Weekly Cinema Attendance », *Issues in Political Economy*, North Carolina, Elon University, 2002, Vol. 11,
<http://org.elon.edu/ipe/pautz2.pdf>,
 consulté le 7 octobre 2015.

Picturegoer, 7 août 1943,
<http://www.jgdb.com/magart.html>,
 consulté le 11 septembre 2015.

YON, Jean-Claude, « L'histoire par l'image : Sarah Bernhardt »,
<http://www.histoire-image.org/pleincadre/index.php?i=625>,
 consulté le 17 juin 2015.

Wikipedia, entrée « Busby Berkeley »,
http://en.wikipedia.org/wiki/Busby_Berkeley#cite_ref-0,
 consulté le 17 mars 2015.

Wikipedia, entrée « Close-up »,
<https://en.wikipedia.org/wiki/Close-up>,
 consulté le 26 août 2015.

Wikipedia, entrée « Judy Garland as Gay Icon »,
https://en.wikipedia.org/wiki/Judy_Garland_as_gay_icon
 consulté le 4 septembre 2015.

Wikipedia, entrée « Persona »,
http://fr.wikipedia.org/wiki/Persona_%28psychologie_analytique%29
 consulté le 27 janvier 2015.

Wikipedia, entrée « Sarah Bernhardt »,
https://fr.wikipedia.org/wiki/Sarah_Bernhardt,
 consulté le 17 juin 2015.

Wikipedia, entrée « Walt Disney »,
https://fr.wikipedia.org/wiki/Walt_Disney#cite_note-DisneyAtoZ_p_462-21,
 consulté le 3 septembre 2015.

Wikipedia, entrée « The Wizard of Oz », https://en.wikipedia.org/wiki/The_Wizard_of_Oz_%281939_film%29, consulté le 23 septembre 2015.

Vidéographie

BERKELEY, Busby, *Babes in Arms*, Etats-Unis, 1939, 93 min.

BERKELEY, Busby et Vicente Minnelli, *Babes on Broadway*, Etats-Unis, 1941, 118 min.

BERKELEY, Busby, *For Me and my Gal*, Etats-Unis, 1942, 104 min.

BERKELEY, Busby, *Strike Up the Band*, Etats-Unis, 1940, 120 min.

BUTLER, David, *Pigskin Parade*, 1936, 93 min.

CUKOR, Georges, *A Star is Born*, Etats-Unis, 1954, 176 min.

FLEMING, Victor, *The Wizard of Oz*, Etats-Unis, 1939, 101 min.

GARBUS, Liz, *Love, Marilyn*, Etats-Unis, 2012, 107 min.

HABER, Bill et John Wilkman, *Moguls & Movie Stars*, Etats-Unis, 2010, 420 min.

HAILEY Jr., Jack, *That's Entertainment*, Etats-Unis, 1974, 134 min.

LEONARD, Robert Z., *In the Good Old Summertime*, Etats-Unis, 1949, 103 min.

LEONARD, Robert Z., *Ziegfeld Girl*, Etats-Unis, 1941, 132 min.

MARIN, Edwin L., *Everybody Sing*, Etats-Unis, 1937, 91 min.

MARIN, Edwin L., *Listen Darling*, Etats-Unis, 1938, 75 min.

MARTIN, Frank, *MGM : When the Lion Roars*, Etats-Unis, 1992, 360 min.

MINNELLI, Vincente, *Meet Me in St-Louis*, Etats-Unis, 1944, 113 min.

SCHICKEL, Richard, *You Must Remember This, the Warner Bros. Story*, Etats-Unis, 2008, 289 min.

SEITZ, Georges B., *Love Finds Andy Hardy*, Etats-Unis, 1938, 92 min.

SIDNEY, George, *The Harvey Girls*, Etats-Unis, 1946, 101 min.

TAUROG, Norman et Busby Berkley, *Girl Crazy*, Etats-Unis, 1943, 99 min.

TAUROG, Norman, *Little Nellie Kelly*, Etats-Unis, 1940, 98 min.

TAUROG, Norman, *Presenting Lily Mars*, Etats-Unis, 1943, 104 min.

WALTERS, Charles, *Easter Parade*, Etats-Unis, 1948, 108 min.

WALTERS, Charles, *Summer Stock*, Etats-Unis, 1950, 109 min.