

STANLEY DONEN

Chantons sous la pluie





SYNOPSIS

En 1927, l'acteur de cinéma Don Lockwood et sa partenaire Lina Lamont assistent à la première de leur nouveau film à Hollywood. Malgré ce qu'il raconte alors au public sur sa carrière et son sens de la dignité, Don a fait beaucoup de compromissions avant de devenir une star. Avec son ami Cosmo Brown, il a tenté de s'imposer au music-hall, puis a débuté obscurément au cinéma comme cascadeur jusqu'à ce que le producteur Simpson des studios Monumental Pictures le remarque et fasse de lui le partenaire de la blonde Lina Lamont, aussi belle qu'idiotte. Le service de presse du studio les a fiancés pour des raisons publicitaires. L'écervelée Lina croit que leur amour est réel, alors que Don la déteste et ne joue le jeu du couple que pour la galerie et les magazines. Jusqu'au jour où il est séduit par une jeune danseuse inconnue : Kathy Selden.

Suite au succès du premier film parlant, Don et Lina tournent une production selon ce procédé, mais l'actrice se révèle incapable de se plier à cette nouvelle technique. La projection publique est un désastre à cause de la voix de crêcelle de Lina et des déficiences techniques sur le plan sonore. C'est alors que Kathy, Don et Cosmo ont l'idée de transformer ce film de cape et d'épée en comédie musicale et de faire doubler la voix de Lina par celle de Kathy. Simpson accepte aussitôt la proposition. Don est si heureux avec Kathy qu'il danse sous la pluie.

Refait en opérette, le film est un triomphe et un superbe ballet y évoque de manière onirique le parcours personnel de Don. Cosmo et lui découvrent alors que Linda a imposé à Simpson que Kathy soit dorénavant sa voix tout au long de sa carrière, interdisant ainsi toutes ses chances de gloire à la jeune femme. Comme le public demande à Linda de chanter, Don ordonne à Kathy de se cacher derrière le rideau pour la doubler. Mais ce n'est qu'une ruse afin de faire éclater la vérité. Pendant que Linda fait semblant de chanter "Chantons sous la pluie", Don, Cosmo et Simpson relèvent le rideau et révèlent la supercherie aux spectateurs.

Don et Kathy deviennent partenaires à la vie comme à l'écran.

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet :

www.transmettrelecinema.com

Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le :

Centre national du cinéma et de l'image animée

Remerciements :

Les Films du Paradoxe

Conception graphique :

Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression :

IME BY ESTIMPRIM

ZA de la Craye

25110 Autechaux

Conception et rédaction en chef

Jacques Petat

et Joël Magny

1^{er} tirage : décembre 2006

Suite du 1^{er} tirage : juin 2015.

CHANTONS SOUS LA PLUIE

STANLEY DONEN

LE FILM

Noël Simsolo

LE RÉALISATEUR	2
GENÈSE DU FILM	4
PERSONNAGES	5
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL	6
DRAMATURGIE	7
ANALYSE D'UNE SÉQUENCE	8
MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATIONS	11

INFOS

INFORMATIONS DIVERSES

15

PASSERELLES

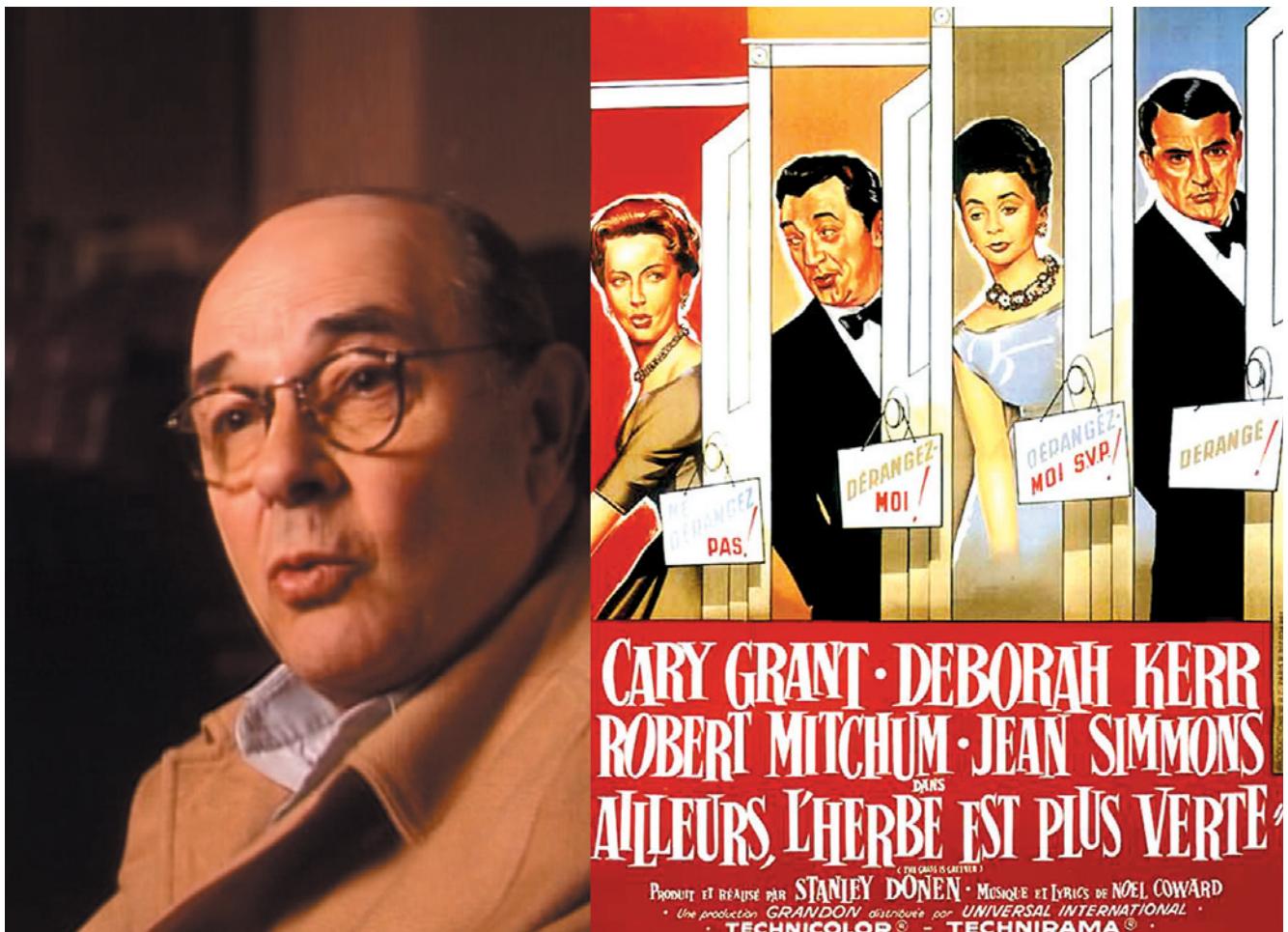
LA COMÉDIE MUSICALE AMÉRICAINE	20
LE FILM & LE SPECTATEUR	24

RELAIS

PISTES DE TRAVAIL

25

Stanley Donen



Stanley Donen. À droite : affiche du film *Ailleurs, l'herbe est plus verte*, S. Donen (1960).

Jeux de formes et mouvements chez Stanley Donen

Danseur à l'âge de 10 ans, Stanley Donen débute à Broadway six ans plus tard dans "Pal Joey", un musical interprété par Gene Kelly. Les deux hommes se lient d'amitié et, en 1942, Kelly demande à Donen de devenir son collaborateur à Hollywood. Ensemble, ils inventent des chorégraphies innovantes et proposent des scénarios favorisant un réalisme absent des productions du moment, alors ancrées dans le monde du théâtre et la biographie de compositeurs, artistes ou danseurs célèbres.

Chez MGM, le producteur Arthur Freed leur fait confiance et le duo triomphé avec *Un jour à New York* et *Chantons sous la pluie*. Mais *Beau fixe sur New York* est un échec qui met fin à leur collaboration. Kelly réalisera ensuite des films de genres divers qui ne révéleront en lui ni un auteur ni un inventeur de formes, même s'ils sont souvent plaisants. En revanche, Donen confirmara au fil du temps combien son univers et son style lui sont personnels.

Jeux de piste en biseaux

Ses films confrontent des gens de mondes différents se laissant vampiriser les uns par les autres et usant souvent de masques (ou de fausses identités) pour arriver à leurs fins (heureuses, du moins en apparence). Le moment de vérité n'y survient cependant qu'après une suite de déplacements dans l'espace (voyage compliqué dans un pays étranger : Angleterre, France, exploration des rues d'une ville, déportation forcée dans une ferme inaccessible en hiver, tournée de joueurs de base-ball, passage de l'usine à la campagne). Cela peut venir aussi par la pénétration dans le rêve ou le fantasme, à la condition que ce soient des personnages diaboliques (quand ce n'est pas Lucifer lui-même comme dans *Damn Yankees* et *Fantasmes*) qui tirent les ficelles pour arriver hypocritement à leur but.

Ces jeux de piste en biseau existent dans ses comédies musicales tout autant que dans ses parodies de thriller. L'amertume n'en est jamais absente. Une certaine gravité flotte discrètement autour de

ces charades policières improbables, de ces arabesques formelles et de ces quêtes identitaires au goût d'aventures populaires. D'ailleurs, Stanley Donen se montre acerbe sur les divers milieux dans lesquels ses films se déroulent : la vie à New York, le monde du cinéma, du théâtre ou de la publicité, celui du sport, le travail en usine, les problèmes de célibat des pionniers, les calculs des hommes d'affaires, les combines de la pègre, les mesquineries de la bourgeoisie. Il n'épargne pas plus le couple, qu'il soit marié, concubin ou homosexuel.

L'argent moteur de ces jeux de dupes

Donen est un cinéaste au regard critique (et même cynique) sur la réalité. Dans *Drôle de frimousse*, le milieu de la mode et celui des philosophes en prennent tout autant pour leur grade. Personne ne trouve grâce à ses yeux. La soif d'idéal est le prétexte à des catastrophes et l'argent est le moteur de ces jeux de dupes ourlés de sophistication. L'amoureuse de paléontologie paye le maître d'hôtel pour qu'un marin puisse naïvement croire à la réalité de son rêve dans *Un jour à New York*, les obligations de succès financier poussent les personnages de *Chantons sous la pluie* à truquer la vérité en utilisant la voix d'une femme à la place d'une autre. Un promoteur devient le généreux Faust de l'architecte de *Voyage à deux* et lui fait ainsi perdre la notion de l'essentiel de la vie. La quête de l'argent est encore le sujet principal de *Charade*. C'est aussi le problème vital du créateur dans *Deep in my Heart*. Personne n'y échappe.

La compromission est indiquée de manière implacable comme le seul moyen de concrétiser un rêve : servir de petite icône exemplaire à une campagne publicitaire pour se faire connaître (*Un jour à New York*), faire des cascades au prix de sa vie pour devenir star (*Chantons sous la pluie*), dessiner des idioties au lieu de peindre des œuvres pour réussir dans la vie (*Beau fixe sur New York*), se transformer en cover-girl hiératique afin de rencontrer un mentor spirituel résidant à Paris (*Drôle de frimousse*), passer pour un gangster pour servir l'État (*Charade*) ou bien vendre son âme au diable afin d'accéder à son idéal (*Damn Yankees et Fantasmes*).

Paradoxalement, le mensonge peut servir à trouver le bonheur, tel celui des jeunes filles enlevées qui affirment être toutes la mère d'un bébé qui pleure pour pouvoir épouser leurs soupirants malgré le désaccord des familles (*Les Sept Femmes de Barberousse*).

Réalisme et onirisme

L'autre paradoxe chez Donen, c'est la volonté d'impliquer l'effet de réalisme dans les scènes de danse, mises en scène comme une force révélatrice de vitalité mais aussi placées en contrepoint de grands ballets oniriques, comme ceux d'*Un jour à New York* et *Chantons sous la pluie*, qui résument de manière plus classique au genre le désir et la nostalgie du personnage incarné par Gene Kelly. Mais dans ce dernier cas, c'est certainement une initiative de cette vedette pour façonner une fresque chorégraphie d'exception, car on n'en trouvera pas d'identiques dans *Beau fixe sur New York*, où Kelly n'était pas chorégraphe, mais Michael Kidd, l'auteur des ballets acrobatiques des *Sept Femmes de Barberousse*. De même pour les films chorégraphiés par Bob Fosse où la danse

est désignée comme une technique astreignante et rigoureuse qui permet de donner l'apparence de la facilité, de l'harmonie et du bonheur.

C'est aussi un miroir aux alouettes car le choc en retour est cruel, même si Donen l'adoucit par des pirouettes (la chute grotesque donnant pourtant le gain du match dans *Damn Yankees*, l'émotion des policiers face aux marins dans *Un jour à New York*, l'erreur de calcul de Lucifer dans *Fantasmes*). Il n'empêche que tous ses films traitent de la réalité, même si des dispositifs virtuoses et spectaculaires la véhiculent devant nous de façon éblouissante.

Dans ce sens, les expérimentations de l'image sont prioritaires chez ce cinéaste. Il ne s'en est d'ailleurs jamais caché, jouant habilement du plan-séquence, du *split screen*, de la chanson en *voix-off*, du passage invisible du studio à l'extérieur réel, de l'incrustation des écrans de télévision en noir et blanc, de la netteté stupéfiante des arrières plans de la Vistavision, de l'espace en largeur du CinémaScope, mais aussi par des choix plus complexes comme l'absence systématique d'une couleur dans un film (pas de bleu majeur dans *Un jour à New York*). Il a aussi recours à des tours de force comme la danse sous la pluie ou en patins à roulettes.

Par les volutes de couleurs où la gamme chromatique est déclinée en pastel, teintes lumineuses ou contrastées, par le montage fluide ou disjoncté, par les panoramiques accompagnant les danseurs dont on voit le corps entier à la différence de films qui montrent seulement leurs pieds dans des plans et juste leurs têtes dans d'autres, Donen emporte le public dans un univers en perpétuel mouvement et transformation et où le plaisir triomphe en fin de compte comme une palpitation de vie.



Un hommage à la MGM



Arthur Freed

En 1926, Arthur Freed et Nacio Herb Brown écrivent la chanson : "Chantons sous la pluie" pour une revue musicale. Treize ans plus tard, Arthur Freed signe un contrat de producteur à la MGM. Sous sa direction, des cinéastes comme Vincente Minnelli, Charles Walters, et Stanley Donen révolutionnent le genre [P. 20] et de nouveaux noms enchantent le public : Leslie Caron, Cyd Charisse, Vera Ellen, Judy Garland, Gene Kelly, etc.

Après 1945, Freed enchaîne succès sur succès ; parmi lesquels *Un jour à New York*, de Donen et Kelly, et *Un Américain à Paris*, de Minnelli. C'est alors que *Chantons sous la pluie* est mis en chantier à partir de l'idée suivante : une vedette du muet devient une star du parlant. Freed engage Adolph Green et Betty Comden [P. 16] pour écrire le scénario. Le couple pense à raconter l'histoire d'un acteur de western chantant puisque c'est Howard Keel – célèbre cow-boy chantant – qui est prévu pour tenir le rôle principal, mais change de direction et aboutit à un script plus original. Freed choisit Donen [P. 15] pour le mettre en scène avec Gene Kelly [P. 16] en vedette. Ces deux compères décident alors d'utiliser dans le film des chansons de Brown et Freed et de rendre hommage à la MGM en intégrant un ballet : "Broadway Melody", car ce titre est celui d'un des succès de Freed et Brown qui servit au premier film musical du studio en 1929.

La production souhaite que le rôle féminin principal soit confié à un visage nouveau et le donne à une jeune comédienne sous contrat à la MGM : Debbie Reynolds [P. 17]. Pour incarner Cosmo, le choix se porte sur un enfant de la balle qui a débuté au cinéma à 13 ans en 1938 : Donald O'Connor [P. 17]. Il est alors célèbre pour la médiocre série à succès des "*Francis, le mulet qui parle*". Jean Hagen [P. 17] sera Lina Lamont. Elle est vedette de radio et au théâtre et a tenu des seconds rôles dans des films souvent dramatiques de George Cukor, Anthony Mann et John Huston. Millard Mitchell est distribué dans rôle de Simpson, le producteur. Ce comédien était sourd et lisait sur les lèvres de ses partenaires, ce qui est plutôt étrange et plaisant pour un film qui raconte le passage du muet au parlant. Enfin, Cyd Charisse apparaîtra dans le grand ballet et ne tournera plus ensuite que des premiers rôles.



L'inquiétude des actionnaires de la MGM

Les inventions prévues pour le film inquiétèrent les actionnaires de la MGM. La séquence de danse sous la pluie était très coûteuse à réaliser. Cela demandait la construction d'un système de tuyauterie dans le studio qui le transformait en douche géante et posait des problèmes de sécurité.

Notons que Debbie Reynolds double Jean Hagen pour le texte parlé de "The Duelling Cavalier", c'est en réalité Jean Hagen qui double Debbie Reynolds en train de la doubler, car l'accent texan de celle-ci était trop prononcé pour un texte à consonances classiques. Quant à la chanson "Chantons sous la pluie", que Reynolds double, c'est en fait Betty Noyces qui la double en train de doubler Hagen. Petits secrets amusants à connaître !

En dehors des anciennes chansons de Freed et Brown, *Chantons sous la pluie* comporte deux chansons nouvelles : "Moses" de Roger Edens, Comden et Green, ainsi que "Make'Em Laugh", de Freed et Brown, qui n'est autre qu'un plagiat involontaire du "Be a Clown" de Cole Porter.

Le film avait coûté 2 540 800 \$. Il connut un succès immédiat dans le monde, rapportant 7 665 000 \$, et fut encensé par la critique. François Truffaut et Alain Resnais affirmèrent que c'était le chef-d'œuvre de la comédie musicale américaine.

En 1971, Stanley Kubrick utilisa la chanson titre dans son sulfureux *Clockwork Orange (Orange mécanique)*.

À la différence de nombreux films musicaux de cette époque, *Chantons sous la pluie* n'adaptait pas un show de Broadway. Sa conception fut directement cinématographique. La mise en scène n'en fut que plus libre. Plus tard, le film fut porté à la scène, d'abord à Londres (1983) où il triompha pendant deux saisons, puis à Broadway (1985).

Entre personnalités réelles et mythologie

Don Lockwood (Gene Kelly)

Son personnage est une démarcation de divers acteurs qui firent les grandes heures du cinéma muet américain. On peut évidemment penser à Douglas Fairbanks pour sa vitalité acrobatique et son talent d'escrimeur, mais aussi par des caractéristiques physiques et gestuelles soulignant cette ressemblance, sauf que Fairbanks ne venait pas du music-hall et de la cascade au cinéma, mais avait une formation de comédien de théâtre. Don Lockwood est donc un mélange de personnalités réelles du cinéma de cette époque et de mythologies de pure invention, car les gens de music-hall ne débûtent à Hollywood qu'à l'arrivée du parlant.

En fait, Don Lockwood est plus proche du personnage que Gene Kelly a imposé à la MGM depuis sa première apparition cinématographique dans *For me and my Gal* en 1942 : un type d'origine populaire, aimant la vie et la danse, plus cultivé qu'il n'y paraît et surtout : artiste. Mais aussi très hâbleur, comme l'indique ses mensonges au public lors de l'interview qui ouvre *Chantons sous la pluie*.

Dans ce film, son personnage est indiqué d'abord comme une image (un corps car le cinéma est alors muet) qui se pavane devant le public et se souvient en secret que c'est son énergie et ses dons d'acrobate qui l'ont aidé par hasard à devenir une star. On comprend vite que cet homme n'est pas complètement sorti de l'enfance (d'où la présence de son copain de toujours à ses côtés) et cet élément est mis en valeur dans le ballet sous la pluie où il retrouve les gestes d'un gosse en sautant dans les flaques d'eau. C'est aussi très évident quand Cosmo et lui chahutent le professeur de diction en lui chantant "Moses".

Alors, non seulement, *Chantons sous la pluie* est l'histoire vraie du passage du muet au parlant, mais il est aussi celle du passage d'un éternel enfant à l'âge adulte, et du passage du corps seul à celui du corps et de l'esprit ensemble par l'usage de la voix et du langage. Mais avant le final, le grand ballet est le résumé parcellaire de cette évolution. Le personnage qui danse y est dupe des apparences et apprend que le succès ne donne pas le pouvoir absolu. La figure de Cyd Charisse incarne alors l'autre rêve impossible en une métaphore cruelle, car l'idéal y est lié aux images du mal (la pègre) et de l'argent. Il ne reste donc que la danse comme plaisir quand la vie ne donne pas la réalisation des rêves de l'enfant. À moins de trouver le véritable amour, d'où le *happy-end* final.

Kathy Selden (Debbie Reynolds)

Lors de sa première apparition, elle conduit une voiture et joue au pur esprit qui méprise le cinéma, ainsi qu'à l'intellectuelle n'aimant que le théâtre à texte, mais sa seconde incursion dans le film nous la montre en danseuse de burlesque jaillissant d'un énorme gâteau dans une réception mondaine. Les deux faces du personnage sont installées. Avec les espoirs de réussite artistique et la triste nécessité de survivre par son apparence physique.

Simple figurante devant la caméra, elle dévoile son énergie dans la réalité en dansant de concert avec Lockwood et Cosmo, ne trouvant son osmose que sur le terrain du privé et de l'intime. Son destin serait donc de rester toujours en arrière-plan dans son métier, donc d'être la voix d'une autre, en quelque sorte être l'esprit d'une autre image qu'elle. Cette place en retrait est aussi la sienne dans sa vie privée. Ses relations amoureuses avec Don sont cachées au public et à la femme qu'elle double. Cruellement, sa beauté n'est mise en valeur (ou inventée) que dans un studio désert et par l'amour que lui voue Lockwood.

Ce serait au sein de ce piège de doublure invisible que son destin devrait s'inscrire (contrat oblige) si Don, Cosmo et Simpson ne décidaient de la mettre en lumière devant le public, faisant alors d'elle non seulement la vraie propriétaire de sa voix, mais un corps offert, non en image mais en chair et en os aux spectateurs. Ce trajet du caché au montré la fait passer d'un monde à un autre, du secret à l'exhibition, de la vie secrète à la vie publique.

Cosmo Brown (Donald O'Connor)

C'est plus qu'un complice pour Don. Non seulement, il est le pianiste qui l'accompagne pendant le tournage des scènes des films muets, mais il est sa conscience, celui qui sait absolument tout de lui et le veille plus qu'il ne le surveille. Son éternelle présence dans les coulisses du cinéma va lui permettre de rester lucide dans chaque situation. Contrairement à tous les autres personnages du film, c'est un créateur qui voyage entre le rêve et la réalité en pleine conscience des pièges et des illusions. Rien du monde du show business ne lui est d'ailleurs étranger. Ses origines populaires lui permettent de connaître le goût du public. Il nous le prouve d'abord par un grand numéro en solo dans un décor de studio où il décline les façons de distraire une audience sur le mode du burlesque ; puis c'est lui qui a l'idée de placer une voix sur un autre corps pour parfaire l'illusion. Car il est le maître des langages du spectacle, et du langage tout court puisque c'est lui qui déclenche le délire des mots chez le professeur de diction.

Ce gentil démon tire donc toutes les ficelles du jeu (c'est forcément lui qui a l'idée de tirer la corde du rideau qui cache la vérité au public dans la scène où Lina sera démasquée). Rien d'étonnant alors à ce qu'il prenne la baguette du chef d'orchestre pour diriger avec harmonie le duo final et amoureux entre Kathy et Don.

Lina Lamont (Jane Hagen)

Elle n'existe que par son image muette et ne s'intéresse qu'aux apparences, au point d'y croire obstinément et même de penser que Don et elle sont vraiment fiancés. Le studio la protège parce qu'elle est leur principale star, mais ses dirigeants l'empêchent de parler au public afin de ne pas briser le rêve qu'elle lui apporte. Narcisse sans esprit critique, Lina se refuse à connaître sa propre vérité. Rien n'y fait. Ni les cours de diction, ni les indications du réalisateur, ni même l'évidence que Don la déteste ou que le public est déçu par elle à la première catastrophique de son film parlant.

Cependant, elle sait gérer ce choix d'être une image populaire et n'est pas du tout idiote en matière de contrat, quitte à exercer ainsi un chantage à son avantage, mettant une autre artiste en esclavage pour palier sa carence face à une nouvelle ère : le cinéma parlant. Ce qui la perd est son ambition, sa cupidité et son goût forcené de l'exhibition. Sur une scène de théâtre, l'illusion est le résultat du travail de l'artiste et non des techniciens. Elle perd tout par la preuve de l'évidence.

Son personnage s'inspire de nombreux acteurs du muet qui furent rejetés dans l'ombre par le cinéma parlant. Leur voix ne correspondait pas à leur image ou leur manière de jouer était incompatible avec la façon de s'exprimer devant la caméra. Toutes ces carrières brisées du jour au lendemain provoquèrent des tragédies. On peut se demander si la suite de l'histoire de Lina Lamont ne donnerait pas un beau mélodrame.

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Tous en scène

1 0h00'00

Générique. Debbie Reynolds, Gene Kelly et Donald O'Connor chantent et dansent "Singin' in the Rain".

2 0h01'31

Au Théâtre chinois, première de "The Royal Rascal". Une présentatrice de radio accueille les stars sous les bravos de la foule. Elle salue Cosmo, l'ami de Don Lockwood, et s'excite avec la venue de ce dernier flanqué de sa partenaire Lina Lamont. Elle lui demande de raconter sa carrière.

3 00h04'45

Don se lance dans une biographie imaginaire que les images de son passé contredisent : enfance pauvre et débuts ratés au music-hall avec son ami Cosmo quand ils chantaient ensemble "Fit and the Fiddle".

4 0h07'26

Débuts de Don comme cascadeur au cinéma jusqu'au jour où le producteur Simpson lui donne sa chance.

5 00h10'12

Don et Lina entrent pour la projection au Théâtre chinois.

6 00h10'38

Après les dernières images de "The Royal Rascal" et les saluts des acteurs, Don, Cosmo et Simpson empêchent Lina de parler au public car sa voix est épouvantable.

7 00h14'15

Dans la rue, des fans sautent sur Don qui trouve refuge dans une voiture conduite par Kathy. Nullement impressionnée par la star, elle lui dit que le théâtre est le seul art véritable, pas le cinéma. D'ailleurs elle prépare ses débuts sur une scène à New York. Don la quitte furieux pour aller se changer. Kathy continue jusqu'à la réception de Simpson.

8 00h18'57

À la réception, Simpson projette une démonstration de film parlant. Personne ne croit au succès du procédé, à l'exception de Cosmo. Kathy jaillit d'un gâteau géant, rejointe par d'autres girls. Don se moque d'elle. Elle lui envoie alors une tarte à la crème qui atterrit sur le visage de Lina.



9 00h24'30

Au studio, Don parcourt les différents plateaux en activité. Cosmo le console, puis chante et danse "Make'Em Laugh" de manière burlesque.

10 00h29'37

Le tournage de "The Duelling Cavalier" se déroule dans une mauvaise ambiance : Lina a fait renvoyer Kathy et Don lui en veut. Simpson arrive avec les chiffres d'entrée du premier film parlant et décide de

reprendre "The Duelling Cavalier" selon ce procédé, malgré la voix de Lina.

11 00h33'10

Après des titres de presse sur le succès du parlant, suite d'images montrant un montage de numéros musicaux formant des figures géométriques à la manière de Busby Berkeley.

12 00h37'09

Sur le tournage d'un film où l'on chante "Beautiful Girls", Don reconnaît Kathy parmi les danseuses et s'arrange pour se réconcilier avec elle et lui obtenir du travail à Monumental Pictures.

13 00h39'51

Don emmène Kathy dans la cour des studios et la conduit sur un plateau désert, la met en scène et lui chante "You're were meant for Me".

14 00h44'20

Les journaux corporatifs annonçant que les acteurs de cinéma prennent tous des cours de diction. En ce qui concerne Lina Lamont, ils n'ont aucun effet !

15 00h45'08

Don progresse dans un cours de diction. Cosmo le rejoit et ils chantent en duo "Moses Supposes" en se moquant du professeur.

16 00h49'17

Tournage de "The Duelling Cavalier" en "parlant". Lina est incapable de s'adapter au micro. Le metteur en scène et le preneur de son en souffrent. Simpson tire un câble qui retient Lina au graveur de disques et la fait choir.

17 00h52'58

Don, Cosmo et Kathy arrivent à l'avant-première de "The Duelling Cavalier", qui se révèle catastrophique en raison du mauvais enregistrement du son, de la voix de Lina et du jeu des acteurs ; puis le film se désynchronise. Dans le hall, tous comprennent, seule Lina a trouvé ça très bien. Le film doit impérativement sortir six semaines plus tard.

18 00h57'07

Don, Cosmo et Kathy, réunis, ressassent l'échec. Kathy a l'idée de transformer le film en comédie musicale. Ils chantent et dansent ensemble ("Good Morning"), puis réalisent qu'il y a un problème avec la voix de Lina. Cosmo a l'idée de la faire doubler par celle de Kathy qui accepte.

19 1h04'10

Don quitte Kathy, puis chante et danse sous la pluie.

20 1h08'58

En conférence chez Simpson qui a accepté l'idée de comédie musicale, Cosmo et Don trouvent un nouveau titre ("The Dancing Cavalier") et un livret.

21 1h10'27

Kathy enregistre le doublage de la chanson "Would You" que nous voyons graver sur un disque, puis enregistré par Lina, envoyé sur le plateau au cours du tournage de la scène, enfin présenté sous forme de rushes, dans la salle où Don expose son idée de ballet "moderne" à Simpson

22 1h12'27

Ballet "Broadway Melody".

23 1h25'09

Simpson accepte l'idée du ballet, puis décide que Kathy va aussi doubler les dialogues de Lina, mais sans que cette dernière le sache.

24 01h25'24

Kathy double Lina en présence de Don, mais Lina vient faire une scène dans le studio. Elle n'accepte pas que Don veuille épouser Kathy et encore moins que le public sache qu'elle est doublée.

25 1h27'47

Simpson découvre que les journaux annoncent que c'est Lina qui chante et parle dans le film. Lina vient lui dire que c'est elle qui est responsable de l'information et que, par contrat, elle peut faire un procès au studio s'il révèle le rôle de Kathy. Elle exige ensuite que celle-ci soit pour toujours sa voix au cinéma. Simpson cède.

26 1h30'21

La Première de "The Dancing Cavalier" est un triomphe

27 1h31'55

Lina Lamont révèle à Kathy qu'elle est maintenant sa double définitive et s'estime d'ailleurs digne de diriger les studios. Elle veut parler au public. Don, Cosmo et Simpson la laissent faire. Sa voix surprend les spectateurs qui lui demandent de chanter.

28 1h34'25

Après s'être concerté avec Cosmo et Simpson, Don oblige Kathy à doubler Lina derrière le rideau, mais révèle la supercherie à tous pendant la chanson ; il explique tout au public et chante son amour pour Kathy.

29 1h37'59

Don et Kathy sont ensemble devant le placard publicitaire de leur nouveau film : "Chantons sous la pluie". Fin. Durée totale : 1h38'03.

* Fondu au noir.

Surprendre le public sans tricher



Chants sous la pluie est conçu selon une dramaturgie permettant au récit d'avancer en un balancement perpétuel entre l'information sur la réalité des personnages et la répétition cadencée de figures de styles à un, deux, trois ou plusieurs personnages qui chantent et dansent, dans le but d'accélérer la dynamique du mouvement général tout en conservant une harmonie logique dans la progression inventive des "clous spectaculaires" propres à séduire le public. Une structure aussi parfaite n'est pourtant pas habituelle dans la comédie musicale américaine, sans doute parce que le goût de Donen pour intégrer le réalisme à certains numéros dansés ou chantés implique de sa part une extraordinaire habileté dans l'art difficile du contre-pied narratif qui consiste à surprendre le public sans jamais tricher avec lui.

Dès le générique [1], nous voyons chanter les trois protagonistes de cette histoire, mais ensuite nous sommes à la première d'un film muet [2] qui n'a rien à voir avec le genre de la comédie musicale [P. 8]. Une première fausse piste est installée par la première partie du seul flash-back du film, où Don et Cosmo sont des partenaires voulant se faire connaître au music-hall [3]. Mais on les voit ensuite survivre dans le cinéma muet de pantomime [4]. Ce qui est confirmé par l'extrait du film où Don utilise son corps pour des joutes acrobatiques et non des entrechats mélodieux [6].

L'univers de la musique ne revient que dans la fête de la production où Kathy met bas le masque [8] et ne peut pas continuer une performance qui n'est que professionnelle et alimentaire. Elle disparaît du récit pendant un moment, laissant l'espace de la danse aux seuls Cosmo et Don. Le premier l'investit en solitaire dans l'esprit du burlesque [9], puis en duo avec son copain Don chez le professeur de diction [15]. Cela nous semble alors être un ressac de leurs débuts que nous avons vus dans le flash-back.

Il faut l'intrusion du parlant au cinéma pour que la chanson et la danse reviennent à la surface de l'écran, mais ce retour s'entame dans une situation conventionnelle devant une caméra qui tourne. Ce qui permet à Kathy d'intégrer enfin le trio promis au générique et c'est en chantant et en l'éclairant comme une star [13] que Don l'adoube à son univers mental et amoureux, au point que Cosmo et eux exécuteront ensuite un numéro dans un style moderne et

en situation réaliste après l'échec de la projection du film ("Good Morning" [18]). Ce processus d'intégration de la danse et du réel est devenu logique dans le cinéma depuis déjà quelques années (justement grâce à Donen et Kelly). Mais l'insolite survient avec la séquence où Don chante et danse sous la pluie [19], numéro en solo des plus surprenants et qui n'aura rien à voir avec ce que comportera la version musicale du film "The Dancing Cavalier", si l'on en croit le ton doux, romantique et mélodieux de la chanson ("Would You") que l'on va voir enregistrer ensuite par Kathy et placer sur les lèvres de Linda [21].

Trois pôles d'intérêt

Le spectateur est alors partagé entre trois pôles d'intérêt précis : la réussite ou non du film que l'on tourne pour la troisième fois, le destin de Kathy devenue la voix de Linda et l'évolution de sa relation amoureuse avec Don. Toute spectaculaire qu'ait été la danse sous la pluie de Gene Kelly, elle ne semble pas avoir alimenté la dramaturgie de l'œuvre. C'est alors qu'un décalage révélateur explique sa présence, puisque nous assistons à un ballet ("Broadway Melody") qui décline toutes les figures chantées et dansées jusque-là, de l'allusion aux débuts de Don et Cosmo à la part onirique (presque surréaliste) du solo dans le studio face à Kathy, et à celle, tout insolite, du numéro sous la pluie [22]. Et ce ballet est conçu autour de Don et de sa réussite, mais aussi de sa naïveté infantile face à l'amour. Ce n'est ni Lina Lamont ni Kathy qu'il rencontre dans ce numéro, mais une créature de grande beauté (Cyd Charisse), qu'il ne pourra jamais posséder, parce qu'elle n'existe qu'en rêve ou au cinéma (d'où l'allusion à **Scarface**)

Le spectateur n'aura plus alors qu'à retrouver la narration du récit avec la séquence finale où Lina est démasquée sur scène [27]. Happy-end de comédie avec une chanson d'amour et la preuve que le rêve de réussite devient réalité si l'on ne se trompe justement ni de rêve ni de film.

Ce tissage parfait entre les diverses possibilités de faire avancer une histoire avec des danses en situation ou des images de rêve est la

preuve que la modernité, c'est sublimer le classicisme sans le trahir pour autant et **Chants sous la pluie** est le manifeste du film moderne devenu un classique.



ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

Always dignity !

Séquence n° 2 :

Première de *The Royal Rascal*,
avec Don Lockwood et
Lina Lamont.



Plan 01 : Don parle de son passé.

Don évoque ses débuts en mentant. Il est recadré en gros plan avec son chapeau et son noeud papillon blanc, image en portrait conventionnel de star souriante et sûre d'elle. Toute la séquence suivante est construite sur l'opposition de ce qu'il dit et de ce que l'on voit. Ce plan éclairé comme une Cole publicitaire reviendra parfois s'intercaler dans le flash-back. Ce procédé permet à Donen d'indiquer qu'il ne filamera pas la légende d'un mythe du cinéma muet, mais la vérité d'une époque et d'un homme, ce qu'est vraiment Don derrière l'apparence séduisante qu'il présente ici.



Plan 02 : La salle de billard où Don danse quand il est enfant.

Dans ce plan séquence, Don est enfant et danse dans une salle de billard enfumée tandis que Cosmo l'accompagne. Ils s'exhibent ainsi pour glaner quelques pièces qu'on leur jette, puis sont mis dehors par le maître des lieux. Dans cette scène à dominante grise et vert sale, Cosmo ramasse le premier des pièces, puis Don fait de même. Ce qui indique le côté vénal de leur exhibition tout autant que la nature complémentaire de leur couple.



Plan 03 : Cosmo et Don resquillent au cinéma.

Toujours en contradiction avec le texte dit par Don, ce plan-séquence s'ouvre sur une affiche de serials, préparant indirectement le premier glissement du cinéma sur la musique comme sujet du film ; mais les deux compères entrent dans la salle en fraudant. Hors que cela indique leur débrouillardise et leur peu de sens de l'honnêteté (ce sont des chenapans), cet acte de resquiller annonce leur entrée par hasard et par la bande dans le monde du cinéma quand ils seront des jeunes hommes. On remarquera que la couleur n'y est pas chatoyante et que le pull de Don est rouge terne.



Plan 04 : Lockwood à la première.

On voit le gros plan de Don où il s'invente une biographie conforme aux conventions publicitaires du studio, donc à son image de star.



Plan 05 : Les bouges où Don et Cosmo font de la musique.

Bref plan séquence où les deux compères ont grandi et survivent en faisant de la musique d'ambiance dans un bouge. Cosmo est au piano. Don est au violon. Une dominante camaïeu, exprime l'ennui et la grisaille de leur jeune vie.



Plan 06 : Le burlesque amateur.

Les deux compères se produisent sur scène dans un concours d'amateurs. C'est un numéro burlesque de clowns dansants, reflétant leur mentalité encore infantile à l'époque (mais le burlesque reviendra en écho dans tout le film). S'ils sont vêtus comme des clochards, le rouge du maillot de Don est plus vif que celui du pull qu'il portait enfant, même si le reste des couleurs est encore terne. Des crochets les extirpent de la scène. Leur destin n'est donc pas encore celui de danseurs à l'intérieur du cadre.



Plan 07 : Les duettistes en surimpressions leur chanson boudée par le public.

Après de brèves surimpressions de villes traversées par les duettistes, nous voyons en continuité leur premier numéro dansé et chanté, mais dans la tradition des artistes de l'époque. L'image est plus contrastée. Au vert, gris et blanc s'ajoute le vermillon des chaussettes, des pochettes et des oeillets. Il reste du burlesque et des gags, mais c'est beaucoup plus professionnel que les exhibitions passées. Cosmo et Don y sont à égalité et montrent une même virtuosité au violon et dans la danse. Nous sommes d'ailleurs surpris que leur public n'apprécie pas le numéro.



Plan 08 : Le chômage en Californie sous la pluie.

Ce plan montre Don et Cosmo sous la pluie, qui s'installe ainsi comme une composante de départ dans le Molinel du cinéma. Mais ils ne dansent pas et sont prostrés devant un tableau de bureau d'embauche. Plus question de musique. On reste dans le gris, même s'il y a des bandes rouges en fond. Ce plan a quelque chose de pathétique. Il fait sentir que les compères ont compris qu'ils ne deviendront jamais des stars de music hall. C'est la fin d'un rêve d'enfant.



Plan 09 : Les studios vus de l'extérieur.

Bref plan des studios Monumental Pictures vus de l'extérieur. Le ciel est bleu. Il y a un palmier. C'est le premier plan de la sorte dans le film, ce qui donne l'impression qu'un changement s'amorce dans le récit.



Plan 10 : Don et Cosmo accompagnent musicalement un tournage.

Don et Cosmo ne sont plus les enfants resquillant pour voir un film. Ils sont sur le tournage et constatent que c'est un drôle de travail qui ne les captive guère. Si les costumes des techniciens sont ternes, ceux des acteurs ont des couleurs rutilantes. C'est le monde du mensonge, sauf qu'un cascadeur est assommé. Donen pointe d'emblée la réalité laborieuse du métier. Don pose son violon et s'offre comme ouvrier de l'ombre dans ce métier. Ce qui annonce le sujet même du film : être dans l'ombre d'un autre.



Plan 11 : La première cascade western avec Lamont.

Don utilise son corps autrement que pour la danse, l'offre pour l'argent et brise les verres, comme le demande le réalisateur. Si le costume est supposé être le même que celui de l'homme qui a été assommé, il est en fait plus rouge et plus blanc. Le terne est donc écarté au profit de l'éclat. Cette différence d'éclairage consacre le passage d'un monde à l'autre.



Plan 12 : La seconde cascade : avion, destruction.

Ce passage est confirmé par le plan suivant où Don pilote un avion rouge et percute un vieil hangar poussiéreux. L'espace et la vitesse produisent peut-être la collision, mais Don fonce dans le tas, comme il fonce dans son nouveau métier.



Plan 13 : La troisième cascade : moto, saut dans l'eau.

Dans un paysage encore plus lumineux et d'un vert tendre, Don chevauche une moto (toujours rouge) et se jette du haut d'une falaise surplombant l'eau. Il est clair qu'il s'envole vers le succès dans sa nouvelle fonction.



Plan 14 : La quatrième cascade explosion.

Après l'air, la terre et l'eau, il lui reste à recevoir le baptême du quatrième élément, le feu, pour que son initiation soit complète. Il est alors montré au centre d'une explosion et des flammes. Logiquement mort comme image dans le brasier et prêt à renaître différemment dans une nouvelle vie.



Plan 15 : Retour à Don et à la Première.

Ce retour à Don star en gros plan souriant devant le micro marque l'imminence de cette transformation.



Plan 16 : Lina Lamont snobe Don le cascadeur.

De retour dans le passé, Don se présente à la star Lina Lamont qui le snobe. Un caractère essentiel de cette femme est indiqué dans cette scène. Elle est l'image que l'on voit sur l'écran, alors que Don y est encore dans l'ombre. Et seule l'image visible compte pour Lina (surtout la sienne, tant que le studio la monte en épingle). On sent aussi la naïveté de Don qui s'adresse à elle comme à une partenaire, mais en enfant admiratif.



Plan 17 : Simpson vient dire à Don qu'il fait de lui une star.

L'arrivée du producteur Simpson décroche un gentil sourire chez Lina, car c'est lui qui a fait d'elle une star. Apprenant qu'il veut aussi faire de Don une star et la mettre en duo-vedette avec elle, Lina passe rapidement de l'inquiétude à la séance de charme.



Plan 18 : Lina drague Don qui la rejette.

On remarquera que la scène se déroule avec un Don habillé de lambeaux, mais de manière réaliste alors que son costume rapporté pour le numéro de burlesque amateur était d'une excentricité concertée. Là, il est donc la vérité face à la sophistication mensongère de Lina. Étant donné son nouveau statut, il la prend sur un pied d'égalité, sans élégance de gentleman. Il n'en est d'ailleurs pas un. C'est un opportuniste qui vient de jeter son idéal de chanteur musicien pour la pantomime muette à l'écran.



Plan 19 : Coup de pied de Lina aux fesses de Don.

Malgré la force du gag, ce coup de pied est illogique dans le contexte de la psychologie du personnage de Lina ; du moins en apparence. Car si elle est idiote, elle n'est pas si bête et le prouvera en aliénant plus tard Kathy par un contrat draconien. Proposons aussi qu'elle est le cinéma, le cinéma muet, l'apparence absolue, et que c'est à ce titre qu'elle botte les fesses d'un imposteur (à ses yeux) qui vient de s'y introduire en fraude. Elle n'a pas tort, car Don ne pourra trouver le bonheur et la vérité que dans la danse et la chanson.



Plan 20 : Don est applaudi pour son récit lors de la première.

Les mensonges de Don, qui réaffirme : "Dignity, dignity, always dignity !", ont ravi le public qui assiste à la première de *The Royal Rascal* au Théâtre chinois. Les images du passé authentiquement minable de Don Lockwood ont séduits et émus ceux qui se trouvent devant l'écran du Théâtre chinois, mais elles lui ont aussi démontré toute la vanité, l'arrivisme et l'infantilisme de la star.

Du faux au vrai



La comédie musicale implique une mise en scène peu favorable à l'expression d'un auteur, tant le rapport entre les numéros (chantés et dansés) et les autres scènes est corollaire de lois définies par le genre. D'ailleurs, souvent, le réalisateur n'était pas le responsable des numéros filmés. Le producteur était seul décisionnaire de leur facture. Mais des cinéastes dérogeaient à cette règle, contrôlaient les moindres détails de leur film et les pliaient à leur univers. C'est le cas de Stanley Donen qui était capable de traiter ses thèmes et ses obsessions par la mise en scène. C'est en observant sa mise en scène que l'on peut saisir son propos.

Autour d'une chanson

Chantons sous la pluie est d'abord un titre qui porte un sens aussi contradictoire qu'insolite. Quand il pleut, on a envie de se protéger de l'eau qui tombe plutôt que de danser sous les gouttes. Donc cette proposition de l'intitulé tient de la provocation en dictant l'idée d'exécuter une action infantile (seuls les enfants s'amusent sous la pluie battante). Et comme ce titre est l'incipit du film, c'est à partir de lui qu'il faut analyser sa mise en scène construite en jeu de miroir à trois temps. La chanson intervient trois fois : au début,

au milieu et à la fin, mais de façon différente. La pluie apparaît trois fois, mais pas toujours avec la chanson.

D'abord, au générique, les trois protagonistes du film la chantent dans un décor de studio sur un fond bleu peu vraisemblable par un temps pareil. Vêtus de cirés jaunes et tenant des parapluies noirs, ils nous tournent le dos, puis avancent face à nous, mais en faisant du sur place ; ce qui souligne l'absence de réalisme de cette courte séquence musicale. Signalons que c'est là une citation d'une scène tournée en couleurs du film : **The Hollywood Revue of 1929**, dans laquelle Marion Davies, George K. Arthur et Buster Keaton interprétaient de la même manière (mais sans parapluie) la chanson de Freed et Brown. Cette scène est donc inscrite dans le refus du réalisme. C'est un numéro dans la tradition du music-hall. Il est éclairé comme tel et s'affirme en proposition scénique et théâtrale.

La pluie revient pour la scène où Don et Cosmo sont dans la pampa. Là, c'est le réalisme avec une logique de comportement. Les compères s'abritent et subissent ce mauvais temps. Ils ont du vague à l'âme. Pas de danse ni de chanson. Ici, la pluie est significative d'une triste réalité.



Elle revient pour la troisième et dernière fois quand Cosmo et Kathy sont chez Don après la première catastrophique de la version parlante du film de cape et d'épée. La pluie tombe en premier plan, formant un rideau entre le spectateur et l'intérieur du salon. Rien de plus réaliste et même de métaphorique que cette image marquant l'état d'âme des personnages. La séquence qui suit se déroule à l'intérieur de la pièce. Le trio y passe de la tristesse à la joie. Ils exécutent un numéro de chant et de danse dans un contexte réaliste, comme en un beau jeu inversé de miroir car c'est la réponse en situation du numéro de music hall à trois qui ouvre le film. Les personnages se servent d'ailleurs des mêmes cirés jaunes en un bref moment, mais la chanson n'est pas Chantons sous la pluie.

L'idée de passage du faux au vrai sur le plan de l'introduction de la danse dans le déroulement du film s'accompagne de la décision de jouer des apparences en donnant la voix de Kathy à Lina. Tout s'établit pendant que la pluie reste en off, hors de l'appartement et de l'image. La scène qui suit va réintroduire la pluie et la chanson générique comme jeux essentiels dans ce réel. C'est toujours la même pluie dans sa troisième et dernière apparition, mais ce n'est que la seconde fois que nous entendons cette chanson. Elle n'est plus montrée en trio. C'est un solo. Il annonce la prise de pouvoir de Kelly sur le film, tant par sa performance spectaculaire que par le fait qu'il vampirise ainsi l'espace à son rêve.

Sur le plan de l'architecture du film, ce numéro nous prépare à accepter l'introduction du long ballet Broadway Melody que Don impose à la production afin d'exorciser l'infantilisme encore présent dans sa danse sous la pluie et s'imposer en vedette chantante et dansante du cinéma parlant, mais d'une façon synthétique et diversifiée. Dans ce ballet, on danse tour à tour de façon burlesque, jazzy, sophistiquée et classique). Rappelons que les deux grands moments spectaculaires du film sont ce numéro sous la pluie et le ballet en question, l'un ancré dans un réalisme visuel insolite et l'autre installé dans un réalisme métaphorique ; bref les deux côtés du miroir en matière de cinéma (le faux et le vrai), mais aussi les deux côtés de la personnalité de Don : musique (rêve d'enfant) et cinéma (réalité de l'adulte). Dans les deux cas, ses partenaires de fiction en sont exclus. Ni Cosmo ni Kathy n'apparaissent dans le solo sous la pluie et le grand ballet prestigieux.

Pour rester le numéro sur le numéro sous la pluie, il justifie aussi le titre du film et, d'ailleurs, toute la publicité de cette œuvre sera fondée dessus, bien plus que sur toutes les autres séquences, y compris celle du ballet Broadway Melody. Mais il nous semble être alors une coquetterie. Il n'est pas logique sur le discours général. C'est presque une récréation, un intermezzo propice à satisfaire les admirateurs de Gene Kelly. La suite va prouver que nous nous trompons.

La dernière intervention de la chanson Chantons sous la pluie est la plus inattendue. Et elle n'est pas dansée. C'est Kathy qui décide que ce soit celle-là que Lina fasse semblant de chanter sur la scène du cinéma, tandis qu'elle, elle la chantera vraiment derrière le rideau. Derrière ce dispositif parfaitement réaliste, des imbrications de signes sont agies par la mise en scène en dehors du simple discours de la narration du récit.

Kathy était présente dans le trio du générique (moment dégagé du reste du film, car étranger à la dynamique fonctionnelle), mais elle n'a pas vu Don chanter et danser cette chanson sous la pluie. Et ici elle la chante dans un moment, tout aussi pathétique que ceux où la pluie intervenait dans l'image : scène dans laquelle Don et Cosmo sont inquiets à leur arrivée à Hollywood, et début de celle où son sort de doublure va se décider par la démonstration de Cosmo qui, rappelons-le, commençait par un rideau de pluie devant la fenêtre. De là à en déduire que cette chanson est choisie par elle en fonction de son état d'âme (devoir rester cachée dans l'ombre de Lina toute sa vie et avoir décidé sa rupture avec Don), il n'y a qu'un pas. Sauf que Donen dépasse cet aspect psychologique car c'est aussi là le retour de la chanson du générique dans sa bouche, après sa distribution en solo chez Don. Et là aussi, c'est un solo car Lina ne fait que semblant de chanter. Aussi, pour que l'incipit du générique se justifie par la mise en scène, il faut que ce rideau se lève et que le public découvre la place de Kathy dans l'espace de la scène, et comme Donen n'oublie rien, elle est aussitôt remplacée par Cosmo qui se met à chanter la même chanson en ridiculisant Lina, celle qui ne peut pas chanter ni danser (ses gestes le prouvent pendant sa fausse performance). Le trio de départ est ainsi reconstitué en succession d'unités par les trois exécutions de la chanson.

Afin de parfaire la logique réaliste de la mise en scène, le film se termine sur l'affiche d'une production ayant le titre de la chanson, mais où n'apparaissent que Don et Kathy. Logique aussi, car le film raconte la formation d'un couple.

Le couple comme révélateur du réel

Dans *Chantons sous la pluie*, il y trois couples : deux vrais et un faux. La mise en scène décline tous les aspects de ce dispositif en tenant compte des différences existant entre ces couples et des évolutions qu'ils connaissent. Dans la fiction, tout débute par la présentation du vrai et du faux couple, après le plan isolé du trio chantant et dansant au générique ; mais ce trio là n'est pas un. Ce sont en fait deux couples, dont Don est l'élément central pour l'un et l'autre partenaire.

Le film est construit sur le glissement de ce trio au duo Don et Kathy. Précisons toutefois que le couple Cosmo et Don ne véhicule aucune ambiguïté amoureuse. Il n'est que l'ancre qui rattache ces deux là aux rêves de l'enfance, en toute amitié et complicité artistique.

Puisque le film joue d'une mise en scène installée sans cesse sur le faux et le vrai, le caché et le montré, l'image et le son, le noir et blanc et la couleur, le rêve et la réalité, Stanley Donen ne cesse de le montrer. Il l'installe clairement dans la séquence de la première du film muet. Le public n'applaudit pas Cosmo qui arrive seul et c'est la présentatrice de radio qui précise qu'il est le partenaire indispensable de Don, mais dans l'ombre ; ce que confirme ensuite Don au même micro, alors qu'il est flanqué de cette partenaire officielle : Lina, et reste assez flou sur le couple qu'il est censé former avec elle autant à la ville qu'à l'écran.

Le flash-back qui suit éclaire ce que son discours masque : à ce moment, le vrai couple, c'est lui et Cosmo. Le faux couple, c'est

lui et Lina. Sauf que Lina n'est qu'une image et elle croit être vraiment fiancée à Don puisque les magazines pour fans le disent. Ce qui est indiqué comme vrai dans la lumière est donc faux dans l'ombre, mais ce qui est vrai dans l'ombre reste vrai dans l'ombre. Cosmo n'est pas un faire-valoir. Il est un partenaire indispensable à la scène comme à la vie. Il est accompagnateur de Don en toutes choses, musicales et quotidiennes.

Les scènes suivantes montrent de façon discrète qu'ils ont chacun une vie privée basée sur le superficiel. Don drague d'abord Kathy avec flagornerie, se fait rabrouer et reprend la main en découvrant quelle lui a menti, mais ne tombe amoureux d'elle que parce qu'elle disparaît de sa vie. Entre-temps, on l'a vu se pavanner avec les femmes de la soirée ; de même qu'on aperçoit Cosmo faisant la cour à des actrices. Ces deux-là nous font penser à des adolescents coureurs de jupons.

L'harmonie qui unissait Don et Cosmo du temps de leurs débuts sur scène n'est plus qu'un souvenir nostalgique. Cosmo en souffre et fait un numéro solitaire au cours duquel il veut séduire un mannequin de chiffon. Puis il retrouve leur complicité à deux en maltraitant avec une indiscipline potache le professeur de diction. Ils reforment ainsi le couple de gamins chahuteurs qu'ils devaient être à l'école. Chacun rappelle alors leur rêve de musique à l'autre et se console par la farce de l'avoir abandonné pour l'argent et la gloire. Mais ni l'un ni l'autre sont vraiment heureux. Le cinéma muet, avec les acrobaties accompagnées au piano, n'est que jeu d'apparences, éloignées du bonheur de danser et chanter devant un public ; d'où le besoin de cabotinage quand ils sont devant un auditoire.

Si Lina et Don forment un couple d'apparence par l'image, Cosmo et lui sont un couple véritable par l'image et le son. Tandis qu'on filme le corps de Don, Cosmo joue du piano pour l'inspirer dans ses mouvements. En quelque sorte, il le dirige et ne lui sera plus utile ainsi quand le cinéma devient parlant. La preuve est faite par le jeu ridicule de Don devant la caméra quand il n'y a plus le piano pour l'inspirer sur le plateau. Le son révèle également que ses sentiments pour Lina sont ce qu'ils sont. Sans l'accompagnement de Cosmo, la litanie des "Je vous aime" qu'il adresse à sa partenaire sonne faux. Il a l'air d'un pantin et d'un amateur. C'est son moment de vérité et le début d'une interrogation sur ses comportements infantiles. Car si Don ne sait pas être harmonieux dans l'espace sans le guide musical qu'est Cosmo, c'est parce qu'il n'est pas un comédien dramatique, mais un danseur et chanteur en duo décalé avec son ami de toujours.

L'autre vrai couple de cette histoire se forme de façon graduelle et complexe. Don est amoureux de Kathy, non pas telle qu'elle est, mais telle qu'il la voit, en rivale de Lina, donc on la plaçant comme un rêve qui le débarrassait de son couple public avec la star. D'ailleurs, il lui avoue son amour en la mettant en scène dans un studio vide, cherchant ainsi à transformer une réalité en son rêve et l'intégrer à son univers. Sachant qu'il doit préserver les apparences pour rester une star en duo mythique avec Lina, il ne revient pas à cette mise en lumière clandestine de Kathy dans le studio, mais la fréquente dans l'ombre, évite de se montrer avec elle et triche en permanence pour préserver leurs rapports intimes.



Cosmo (Donald O'Connor).



Lina Lamont (Jane Hagen).



Don Lockwood (Gene Kelly) et Katy Shelden (Debbie Reynolds).

Lors de la séquence suivant l'échec de la première, Cosmo va tenter de préserver sa place auprès de Don en intégrant Kathy à leur univers commun. Elle a proposé de transformer le film en comédie musicale, pointant ainsi le désir profond des deux copains et offrant à Cosmo le moyen de retrouver sa place de couple artistique avec Don. En jouant avec le diable, Cosmo a l'idée de la supercherie des voix. Par sens de la réalité et par amour, Kathy accepte de sauver le film en restant dans l'ombre. Donc à la même place que Cosmo.

Vers une prise de conscience adulte

Et c'est par la réalité du travail que le couple Don et Kathy trouve peu à peu son évolution vers une prise de conscience adulte. Il est là quand elle double la chanson et la voix de Lina. Cosmo reste en retrait, mais tire les ficelles avec élégance, sentant que Don change et n'est plus l'éternel enfant qu'il a connu. Le voici à la fois Cupidon et Pygmalion. Il compose la musique pour le film et s'isole dans le champ de l'artiste, seul lieu où il puisse demeurer un couple avec Don. Sa place devient presque secondaire dans le film. Hors la séquence finale, elle est même périphérique et plus redondante que complémentaire de celle de Don. Cette mutation est sublimée par la mise en scène du grand ballet. Il a fonction d'exorcisme pour Don et explique le rapport entretenu entre la danse et le désir sexuel. Ni Cosmo ni Kathy ni Lina n'y apparaissent. Don y est confronté à une femme fatale qui l'oblige à montrer une sensualité jusqu'ici absente du film. Il y est jouet d'un fantasme, soumis aux figures que lui imposent Cyd Charisse quand elle occupe l'espace avec lui par la danse érotique ou surréaliste avec envolées classiques. Et il est incapable de la posséder.

Le final indique un éclatement des couples vrais ou faux. Lina va seule sur scène. Kathy la double après avoir rompu avec Don. Mais le rideau est levé. Cosmo la remplace dans le chant en doublure, paraissant sur la scène du cinéma pour la première fois, puis la quittant pour diriger l'orchestre. Le couple Don et Kathy se reforme en public, succédant sans mensonge au faux couple avec Lina. Et ce sont eux seuls qui figurent sur l'affiche de Chantons la pluie. Cosmo a regagné l'ombre. Celle du créateur.





GÉNÉRIQUE

Titre original	<i>Singin' in the Rain</i>
Pays/Année	USA, 1952
Production	Arthur Freed (Metro-Goldwyn-Mayer)
Producteur associé	Roger Edens
Réalisation	Gene Kelly et Stanley Donen
Scénario	Betty Comden et Adolf Green, d'après la chanson "Singing' in the Rain"
Photo	Harold Rosson (et John Alton)
Son	Douglas Shearer
Direction artistique	Cedric Gibbons et Randall Duell
Décors	Edwin B. Willis, Jacque Mapes
Conseillers pour les couleurs	Henri Jaffa, James Gooch
Effets spéciaux	Warren Newcombe, Irving G. Ries
Montage	Adrienne Fazan
Costumes	Walter Plunkett
Maquillage	William Tuttle
Couffures	Sydney Guilaroff
Paroles de	Arthur Freed
Musique de	Nacio Herb Brown
Orchestration	Conrad Salinger, Wally Heglin, Skip Martin
Arrangements vocaux	Jeff Alexander
Direction musicale	Lennie Hayton
Interprétation	
<i>Don Lockwood</i>	Gene Kelly
<i>Kathy Selden</i>	Debbie Reynolds
<i>Cosmo Brown</i>	Donald O'Connor
<i>Lina Lamont</i>	Jean Hagen
<i>R.F. Simpson</i>	Millard Mitchell
<i>Zelda Zanders</i>	Rita Moreno
<i>Roscoe Dexter</i>	Douglas Fowley
<i>La danseuse de "Broadway Melody"</i>	Cyd Charisse
Tournage	18 juin-21 novembre 1951
Couleurs	Technicolor
Format	1/1,33
Durée	1h43
N° de visa	-
Distributeur	Les Films du Paradoxe (cinéma), Warner Bros
(DVD)	1952
Sortie aux USA	Septembre 1953
Sortie à Paris	

FILMOGRAPHIE STANLEY DONEN (1924-...)



Né à Columbia, il apprend la danse par admiration pour Fred Astaire et part pour New York après avoir achevé ses études à l'Université de Caroline du Sud. Il a seize ans. La chance lui sourit. Il trouve un emploi de chorus boy dans les spectacles "Pal Joey" et "Best Foot Forward", dont Gene Kelly est la vedette et le chorégraphe. Puis il décroche un rôle de danseur solo dans "Beat the Band", produit par George Abbott. En 1943, Gene Kelly le fait venir à Hollywood où il devient assistant de Charles Walters, travaille ensuite à la Columbia et passe à la MGM en 1945, où il est associé à plusieurs films avec Gene Kelly. Ils signent ensemble le scénario de *Take me out to the Ball Game* (*Match d'amour*, 1949) et la réalisation d'*On the Town* (*Un jour à New York*, 1947), qui révolutionne la comédie musicale filmée. Metteur en scène dans l'unité d'Arthur Freed, il signe *Royal Wedding* (*Mariage royal*), musical plus traditionnel interprété par Fred Astaire, et une comédie, *Love is Better Than Ever* (1952), avant de retrouver Kelly pour *Singin' in the Rain* (*Chantons sous la pluie*, 1952), dont le succès est colossal. Sa carrière se poursuit à la MGM où il expérimente génialement le cinémascope et collabore avec Bob Fosse (futur réalisateur de *Cabaret*). Mais suite à l'échec commercial de sa dernière réalisation avec Gene Kelly, *It's Always Fair Weather* (*Beau fixe sur New York*, 1955), il quitte le studio pour retrouver Fred Astaire à la Paramount (*Funny Face*), s'associe avec George Abbott pour deux comédies musicales réalisées à la Warner Bros et réalise plusieurs comédies dont Cary Grant est une vedette, dont le thriller parodique à succès *Charade* (1963). Il s'installe ensuite en Angleterre et dirige des stars dans des genres divers avant de terminer sa carrière à la télévision.

Films

- En coréalisation avec Gene Kelly**
- 1949 *On the Town* (*Un jour à New York*)
 - 1952 *Singin' in the Rain*
(*Chantons sous la pluie*)
 - 1955 *It's always Fair Weather*
(*Beau fixe sur New York*)

Autres films

- 1951 *Royal Wedding* (*Mariage Royal*)
- 1952 *Love is Better Than Ever*
- Fearless Fagan* (*L'Intrépide*)
- 1953 *Give a Girl a Chance*
(*Donnez-lui sa chance*)
- 1954 *Seven Brides for Seven Brothers*
(*Les Sept Femmes de Barberousse*)
- 1957 *The Pyjama Game* (*Pique-nique en pyjama*)
(co-réal. George Abbott)
- Kiss Them For me* (*Embrasse-la pour moi*)
- 1958 *Indiscreet* (*Indiscret*)
- Damn Yankees* (co-réal. George Abbott)
- One More with Feeling*
(*Chérie, recommençons*)
- Surprise Package* (*Un cadeau pour le patron*)

The Grass is Greener

(*Ailleurs l'herbe est plus verte*)

- 1966
- 1967 *Two for the Road* (*Voyage à deux*)
- Bedazzled* (*Fantasmes*)
- 1969 *Staircase* (*L'Escalier*)
- 1974 *The Little Prince*
- 1975 *Lucky Lady* (*Les Aventuriers du Lucky Lady*)
- 1978 *Movie-Movie* (*Folie-Folie*)
- 1980 *Saturn 3*
- 1984 *Blame It on Rio* (*C'est la faute à Rio*)



FILMOGRAPHIE GENE KELLY (1912-1996)

De son vrai nom Eugene Curran Kelly, Gene Kelly est né à Pittsburgh dans une famille irlandaise, il commence à prendre des cours de danse à huit ans, puis suit des études et obtient son diplôme d'université en 1933. Mais il a déjà fait quelques expériences dans le monde du spectacle et monte un numéro de danse avec son frère Fred.

En 1937, il se rend à New York dans l'espoir de devenir chorégraphe, parvient à se faire un nom dans cette discipline et participe à des spectacles comme danseur jusqu'au triomphe des tournées "Pal Joey", qui l'imposent au public de théâtre. Il est engagé à Hollywood par le producteur Selznick, qui veut en faire un acteur dramatique, mais le loue à la MGM pour une comédie musicale. MGM rachète son contrat et lui donne des rôles dans des films de genres divers afin de le faire connaître aux spectateurs jusqu'à ce qu'Arthur Freed lui permette d'écrire, interpréter et coréaliser des comédies musicales qui l'imposent comme star dans ce domaine. Mais Gene Kelly continuera d'alterner les rôles dansés avec ceux uniquement dramatiques et réalisera plusieurs films.

Films

- 1942 **For me and My Gal** (Busby Berkeley)
- 1943 **Pilot N°. 5** (George Sidney)
- Du Barry was a Lady** (Roy Del Ruth)
- Thousand Cheers**
(Parade aux étoiles, George Sidney)
- 1944 **Cross of Lorraine**
(La Croix de Lorraine, Tay Garnett)
- Cover Girl** (La Reine de Broadway, Charles Vidor)
- Christmas Hollyday** (Robert Siodmak)
- 1945 **Anchors Aweigh**
(Escale à Hollywood, George Sidney)
- 1946 **Ziegfeld Follies** (Vincente Minnelli)
- 1947 **Living in a Big Way** (Gregory La Cava)
- 1948 **The Pirate** (Le Pirate, Vincente Minnelli)
- The Three Musketeers**
(Les Trois Mousquetaires, George Sidney)
- Words and Music**
(Ma vie est une chanson, Norman Taurog)
- 1949 **Take me out to The Ball Game**
(Match d'amour, Busby Berkeley)
- 1950 **On the Town** (Un jour à New York, co-réalisé avec Stanley Donen)
- The Black Hand**
(La Main noire, Richard Thorpe)
- Summer Stock**
(La Jolie fermière, Charles Walters)
- 1951 **An American in Paris**
(Un Américain à Paris, Vincente Minnelli)
- 1952 **Singin' in the Rain**
(Chantons sous la pluie, co-réalisé avec Stanley Donen)
- The Devil makes Three** (Andrew Marlon)
- Brigadoon** (Vincente Minnelli)
- Crest of the Wave** (John et Roy Boulting)
- 1955 **Deep in my Heart**
(Au fond de mon cœur, Stanley Donen)

It's always Fair Weather

(Beau-fixe sur New York, co-réalisé avec Stanley Donen)

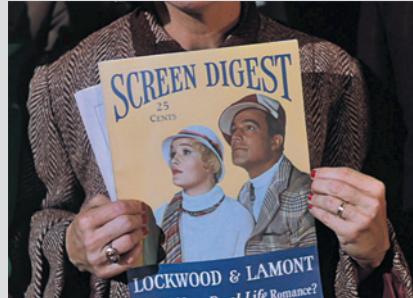
- 1956 **Invitation to Dance**
(Invitation à la danse, Gene Kelly)
- 1957 **The Happy Road**
(La Route joyeuse, Gene Kelly)
- Les Girls** (George Cukor)
- 1958 **Marjorie Morningstar**
(La Fureur d'aimer, Irving Rapper)
- The Tunnel of Love**
(Père malgré lui, réalisation uniquement)
- 1960 **Inherit the Wind**
(Procès de singe, Stanley Kramer)
- Let's Make Love**
(Le Milliardaire, George Cukor)
- 1962 **Gigot** (Gigot, le clochard de Belleville, réalisation uniquement)
- 1964 **What a Way to Go**
(Madame Croque-maris, J.Lee Thompson)
- 1967 **Les Demoiselles de Rochefort**
(Jacques Demy)
- A Guide for the Married Man**
(Guide pour mari volage, réalisation uniquement)
- 1969 **Hello Dolly** (réalisation uniquement)
- 1970 **The Cheyenne Social Club**
(Attaque au Cheyenne Club, réalisation uniquement)
- 1973 **Forty Carats** (Milton Katselas)
- 1974 **That's Entertainment 1**
(Il était une fois Hollywood, Jack Haley Jr)
- 1976 **That's Entertainment 2**
(Hollywood, Hollywood, Gene Kelly)

BETTY COMDEN (1919-...) ADOLF GREEN (1914-2002)

Ces deux natifs de New York se sont rencontrés à l'université de leur ville et fondèrent alors un groupe musical avec Judy Holliday. Leonard Bernstein les remarqua et les engagea dans son ballet "Fancy Free", qu'ils adaptèrent en comédie musicale à Broadway sous le titre de *On the Town*. Le succès de ce spectacle les conduit à devenir librettistes de Musicals et Hollywood fait appel à eux. Ils suivent alors une carrière pour la scène et l'écran. Grand admirateur de leur travail, Alain Resnais aura plusieurs projets avec eux, mais qui n'aboutiront pas. Il confiera alors à Adolf Green le rôle principal de son film *I Want to Go Home*.

Films

- 1947 **Good News**
(Vive l'amour, Charles Walters).
- 1948 **The Barkleys of Broadway**
(Entrons dans la danse, Charles Walters).
- 1950 **On the Town**
(Un jour à New York, Stanley Donen et Gene Kelly).
- 1952 **Singin' in the Rain**
(Chantons sous la pluie, Stanley Donen et Gene Kelly).
- 1953 **The Band Wagon**
(Tous en scène, Vincente Minnelli).
- 1955 **It's Always Fair Weather**
(Beau fixe sur New York, Stanley Donen et Gene Kelly).
- 1957 **Bells are Ringing**
(Un numéro du tonnerre, Vincente Minnelli).
- 1964 **What a Way to Go**
(Madame Croque-maris, J.L. Thompson).



ARTHUR FREED DONALD O'CONNOR

ARTHUR FREED (1894-1973)

Natif de Charleston, il est d'abord pianiste et accompagne à ce titre les Marx Brothers en tournée, puis il ouvre son propre théâtre à Los Angeles en 1924, devient parolier de chansons, les écrit pour des shows et se fait recruter par le cinéma au moment de l'arrivée du parlant. Il devient producteur à la MGM en 1939 et dirige le département "comédie musicale" avec brio. On lui doit la découverte de cinéastes : Stanley Donen, Vincente Minnelli et de stars : Judy Garland, Cyd Charisse, Gene Kelly. Deux de ses productions obtiennent l'Oscar du meilleur film : *Un américain à Paris* et *Gigi*, toutes deux mises en scène par Vincente Minnelli.

DONALD O'CONNOR (1925-2003)

Né à Chicago dans une famille d'artistes de variétés, c'est un enfant de la balle qui excelle dans la danse acrobatique et le burlesque. Il débute au cinéma à 13 ans et ne cessera plus de tourner dans des films souvent médiocres. Il devient star en 1949 avec la série des *Francis* où il est le compagnon d'un mulet qui parle. Hors son rôle inoubliable dans *Chantons sous la pluie* ; on peut signaler sa prestation dans *The Buster Keaton Story* (*L'Homme qui n'a jamais ri*, 1957), de Sidney Sheldon, où il incarne le grand comique et cinéaste.

DEBBIE REYNOLDS JEAN HAGEN

DEBBIE REYNOLDS (1922-...)

Cette native du Texas est consacrée "Miss Burbanks" à 15 ans et se voit offrir un contrat de cinéma à la Warner Bros, puis à la MGM, où elle joue dans quelques comédies musicales avant de triompher dans *Chantons sous la pluie*. Aussi bonne comédienne que danseuse, elle se distingue dans des comédies de Frank Tashlin : *Susan Slept here* (*Suzanne découche*, 1954), *Say One for Me* (*L'Habit ne fait pas le moine*, 1959), Blake Edwards : *The Happy Feeling* (*Le Démon de midi*, 1958) et Vincente Minnelli : *Good Bye Charlie* (*Au revoir, Charlie*, 1964). Elle a tenu de bons rôles dramatiques : *The Catered Affair* (Richard Brooks, 1956) et *How the West was Won* (*La Conquête de l'Ouest*, 1962), mais a surtout régné sur la comédie musicale avant de terminer sa carrière à la télévision.

JEAN HAGEN (1923-1977)

De son vrai nom Jean Verhagen, elle est déjà une comédienne confirmée au théâtre et à la radio quand le cinéma fait appel à elle en 1949. Elle s'y révèle capable d'aborder tous les rôles, de la tragédie à la comédie, avec autant de professionnalisme. De grands cinéastes (George Cukor, John Huston, Anthony Mann) profitent de l'étendue de son registre. Intelligente, elle su ne pas se cantonner dans la comédie après le succès de *Chantons sous la pluie* et se distingua souvent dans le drame : *The Big Knife* (*Le Grand Couteau*, 1955), de Robert Aldrich. Ensuite, sa carrière s'orienta vers la télévision. On la remarqua cependant encore dans *Panic in the year zero* (*Panique année zéro*, 1962), de Ray Milland et *Dead Ringer* (1964), de Paul Heinreid.

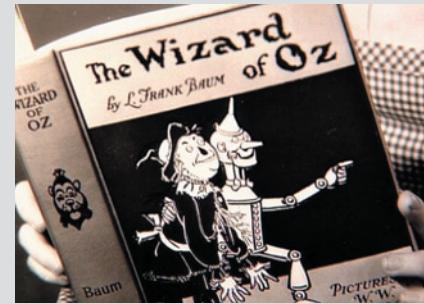
PRESSE

"Il ne doit pas exister un film musical aussi peu gratuit que celui-là qui ne vise pas à l'enchantement des sens (comme le cherchait à procurer, avec un fréquent bonheur, *Un Américain à Paris*), mais celui – ô combien plus délicieusement émouvant – du cœur. Rien dans *Chantons sous la pluie* n'est à proprement parler joli ou ravissant, rien n'a pour but de l'être. Le ballet final, par exemple, s'il est composé avec le faste habituel aux productions du genre (et dans des coloris tout aussi audacieux) ne nous séduit guère par l'œil ; mais nous procure sans arrêt une satisfaction autre, infiniment plus profonde en nous. Claude Chabrol, *Cahiers du cinéma*, n° 28, octobre 1953.

"L'élégance première de cette comédie musicale est d'ajouter, comme rarement, la mélancolie du temps qui passe à la joie de vivre... Cet intérêt ne s'attache pas qu'à des airs familiers, mais aussi à des séquences où abondent les réminiscences de la bonne période musicale américaine, celle où Hollywood, n'ayant pas découvert la psychanalyse, était – ou laissait croire qu'elle était – le pays de la joie... En second lieu, *Singing' in the rain* a le mérite d'intégrer ses numéros dans une assez bonne histoire. Ce n'est qu'un prétexte, mais il a le mérite de n'être pas encombrant et de dire quelque chose... Les numéros eux-mêmes sont tous bons..."
Jean Quéval, *Radio-Cinéma*, 27 septembre 1953.

"Bien-pensant-américain, *Chantons sous la pluie*, l'est aussi, si l'on veut bien y regarder : mais qui aurait le sang assez froid pour le faire ? Le charme et la force de Gene Kelly, la mélodante beauté de Cyd Charisse, la drôlerie de Donald O'Connor font tout passer et vous emportent au triple galop. Un peu trop de vanille et de guimauve par endroits. Un peu trop de rose tant chez les personnages que dans les décors, mais tellement de gaieté, de talent et d'esprit qu'on renonce, en jubilant, à tout esprit critique et que, dans l'euphorie, on finit par se persuader que les passages de mauvais goût sont l'expression d'un second degré..."
Claude Tarare, *Express*, 2 mai 1963.

"*Chantons sous la pluie* a vingt-sept ans. À le revoir pour la vingt septième fois, on s'aperçoit, bien entendu, que c'est un film au charme inépuisable... Le plus instructif est d'enregistrer les réactions des spectateurs... Aujourd'hui ce sont précisément les dialogues qu'on écoutait dans un calme menaçant qui font rire : on ne supporte plus les manifestations de tendresse ni les regards amoureux. En revanche les chansons « passent » étonnamment bien... En somme ce sont les manifestations amoureuses qui sont devenues réalistes et qui choquent, alors que l'expression lyrique et distanciée de l'amour, la chanson, est acceptée avec le minimum de réticences et même, parfois, dans l'enthousiasme... Ce qui se regarde avec les mêmes yeux, ce sont les inventions chorégraphiques..."
Michel Pérez, *Le Matin*, 17 août 1979.



Du muet au parlant

Pour qui veut comprendre ce que fut la révolution du parlant dans les studios, il suffit de se revoir. **Chantons sous la pluie** : prééminence de la prise de son, lourde, encombrante, peu subtile et encore moins sélective, sur l'expression visuelle, qui avait atteint son apogée à la fin des années vingt ; difficultés pour les acteurs de conserver leur aura. Telle actrice a une voix fluette ou stridente qui ne correspond pas à son image de star éthérrée, tel acteur – John Gilbert, partenaire de Garbo, par exemple – a une voix fluette trop éloignée de sa réputation de séducteur viril... À quoi s'ajoute, outre l'investissement initial, l'augmentation des coûts de production. Beaucoup de héros et stars burlesques y ont perdu leur succès, voire une partie de leur talent : Buster Keaton, Harold Lloyd, Harry Langdon.

Chaplin (ou plutôt Charlot) est un cas exemplaire. Personnage mythique, universel en partie en raison du muet qui permet à son expression de franchir les frontières – c'est d'ailleurs un des arguments des défenseurs de l'art muet –, le «petit homme» survivra-t-il à cette mutation ? Quelle voix pourrait avoir Charlot et que pourrait-il dire qu'il n'exprime déjà par le jeu, les gestes et la mimique ? Comme la plupart des théoriciens, comme René Clair (au début) ou Serge Mikhaïlovitch Eisenstein, Chaplin est un adversaire du cinéma, sinon sonore, du moins parlant. Pour Chaplin, ce n'est pas une simple question d'esthétique, mais une question de vie et de mort... Certains diront «pour son cinéma, pour Charlot», pour lui, c'est bel et bien pour le cinéma lui-même et tout entier.

Commencé en 1927, au temps du muet, terminé en 1931, où le parlant s'est déjà imposé, du moins aux États-Unis, **Les Lumières de la ville** est encore entièrement muet, à l'exception de la musique, qui joue d'ailleurs un rôle capital par la précision de ses interventions. La même année, René Clair, lui aussi réfractaire au prétendu progrès technique, tourne

Sous les toits de Paris, dans lequel l'image montre constamment autre chose (en fait l'essentiel) que ce qu'apportent les rares dialogues, la musique et les bruits. On peut considérer que, de la part de Chaplin, en 1931, où l'on s'empresse de sonoriser (avec plus ou moins de bonheur) les films commencés en muet, il s'agissait encore d'une résistance tête au parlant, tentant de préserver l'universalité de Charlot. En 1935, l'attitude de Chaplin devient parfaitement anachronique. Mais cette fois, le système est bien plus complexe. La musique est omniprésente à de rares exceptions près. La parole n'est pas absente des **Temps modernes**, mais elle est passée par des appareils de communication : circuit de télévision intérieure du directeur, boniment enregistré au gramophone pour vanter la machine à manger, informations diffusées par la T.S.F. Les dialogues naturels, directs sont transmis par des cartons comme au temps du muet. «Ce langage international qu'il a créé, il continue à le défendre, écrit un critique enthousiaste de l'époque, Claude Aveline. Il résiste au courant sans effort. On accepte sa volonté, on le suit, heureux de replonger dans la pureté première

d'un art que trop de choses viennent constamment amoindrir.”

Pourtant ce refus n'a rien d'une coquetterie ou d'une manière de se réfugier dans un passé que Chaplin sait bien, en 1935, révolu. L'utilisation qu'il fait du son est à mettre en relation avec un texte qu'il donne à Variety en septembre 1935 : «C'est seulement à l'époque de la technique destructrice de l'art qu'il est possible d'industrialiser intégralement et irrévocablement en un temps aussi bref, une forme d'art comme le cinéma, si riche et si pleine de promesses.” C'est moins une technique qui met en péril une forme d'expression que met en cause Chaplin, que la façon dont cette technique, en renforçant le pouvoir de l'industrie du cinéma sur les créateurs, va standardiser – ou dirait aujourd'hui “formater” – un peu plus le cinéma. C'est sous cet angle que se justifie l'utilisation du son dans **les Temps modernes**. La parole est l'émanation du pouvoir via la technique. Le mode d'expression du muet (cartons, mimique, pantomime) ce qui subsiste de la liberté conquise en un peu moins d'un demi-siècle de création. Les autres sons issus du corps expriment cette liberté : les gargouillis de l'estomac de Charlot opposés à une représentante du pouvoir social (attitude hautaine) et idéologique (femme de pasteur). Enfin et surtout la chanson «Je cherche après Titine», seulement compréhensible par les gestes du chanteur Charlot. La langue dans laquelle sont écrites ces paroles est une totale création de Charlot (et de Chaplin). Bien plus, à ce moment, Charlot se trouve dans l'impossibilité d'effectuer ce que le parlant va imposer de plus en plus au cinéma : réciter un texte préétabli, devenir le porte-parole d'un autre, l'auteur des textes écrits sur les manchettes perdues... Par son utilisation unique du son, **les Temps modernes** est également une critique de l'emprise de la technologie et un hymne à la liberté et la création.

Joël Magny

BIBLIOGRAPHIE VIDÉOGRAPHIE

- Rick Altman
La Comédie musicale hollywoodienne
Éd. Armand Colin, Paris, 1992.
 - Patrick Brion
La Comédie musicale
Éd. de la Martinière, Paris, 1993.
 - Michel Chion
La Comédie musicale
Éd. Cahiers du cinéma.Scéren/Cndp, Paris, 2002.
 - Hugh Fordin
La Comédie musicale américaine
Éd. Ramsay, Paris, 1987. (Entièrement consacré à Arthur Freed).
 - Alain Lacombe et Claude Rocle
De Broadway à Hollywood
hors série de la revue Cinéma 81, Paris, 1981.
 - Alain Masson
La Comédie musicale
Éd. Stock, Paris, 1981 (rééd. Ramsay Poche Cinéma).
 - Tony Thomas
Gene Kelly
Éd. Henri Veyrier, Paris, 1976.
 - «Sur trois films de Gene Kelly», par Michel Raymond Pérez, in revue *Positif*, n°12, numéro spécial «Le Cinéma américain», pp 47-50.
 - Dossier «La Comédie musicale de Broadway à Hollywood», in revue *Positif*, n°437-438, juillet-août 1997. (Entretien avec Stanley Donen).
- Films de Stanley Donen en DVD**
- Zone 2**
- BACH FILM : *Mariage royal, Charade*
 - WARNER : *Un jour à New York, Chantons sous la pluie, Pique-nique en pyjama*
 - MGM : *Les Sept Femmes de Barberousse*
 - MGM : *Un Américain à Paris*
 - PARAMOUNT : *Drôle de frimousse*
 - UNIVERSAL : *Arabesque*
 - CARLOTTA-FILMS : *Voyage à deux, Fantasmes*
- Zone 1**
- WARNER : *Damn Yankees, It's Always Fair Weather*

La comédie musicale américaine



• • • • LES PASSERELLES • • • •



La comédie musicale américaine



Le Chanteur de jazz de Alan Crosland (1927).



Maurice Chevalier dans Aimez-moi ce soir de Rouben Mamoulian (1932).

Quand le cinéma s'est mis à parler, il a d'abord chanté et dansé, à Hollywood comme à Berlin, Paris, Rome, Vienne, Buenos Aires ou Londres. Dès que le cinéma parlant s'implantait dans un pays, le chant et la danse envahissaient l'écran. Il y avait aussi le théâtre populaire, que l'on filmait en quantité, mais son particularisme national nuisait à son exportation et, surtout, il ne permettait pas l'exploitation commerciale du disque comme l'autoriseraient la musique et les chansons. Car, jusqu'à l'arrivée de la vidéo et du DVD, une industrie de la musique et des chansons de films s'est répandue au-delà des frontières. Parfois, la chanson d'un film resté inédit dans un pays ou n'y ayant remporté aucun succès pouvait y devenir un triomphe dans sa version locale. C'est le cas de "Castagnettes et tango" en France, adapté d'une chanson de *Pique-nique en pyjama* ou "Étranger au paradis", venu tout droit de *Kismet*. Précisons que le studio producteur achetait les droits de ces musiques et touchait donc des bénéfices sur les ventes de disques les reproduisant. L'épanouissement de la comédie musicale américaine s'est aussi construite sur une histoire de gros sous.

Les débuts

En 1927, un nouveau genre naît au cinéma : la comédie musicale. Les spectacles de music-hall et l'opérette lui servent généralement de support d'origine, mais sont également des réservoirs pour les nouvelles vedettes de l'écran. Les stars de Broadway, des débutants prometteurs et quelques artistes étrangers arrivent en Californie avec des musiciens, des paroliers et des chorégraphes. Mais le public de cinéma n'est pas du tout le même que celui du music-hall, surtout dans un pays constitué de diverses cultures et où le cinéma s'avère un bon moyen de fédérer les diverses communautés d'une nation. L'opérette viennoise, le "show" à l'anglaise, le "burlesque" à la façon juive de l'Europe centrale, la "romance" italienne et la "gigue" irlandaise sont donc tous du voyage, puisqu'ils sont les ferment de la musique populaire américaine. De cela, les chefs des studios de production sont conscients. Ils savent aussi que la danse et la musique sont un langage universel dans l'arche de Noé sémantique qu'est alors l'Amérique. Si bien que toutes les compagnies fabriquent des comédies musicales.

Mais la Warner Bros a pris de l'avance avec son *Chanteur de jazz* et la vedette de ce film, Al Jolson, enchaîne logiquement production sur production au grand plaisir du public.

La MGM réplique d'abord avec *The Broadway Melody*, puis la RKO suit le mouvement avec Rio Rita.

Paramount réunit alors la cantatrice irlandaise Jeanette MacDonald et le chanteur français Maurice Chevalier dans *Parade d'amour*. C'est le premier couple emblématique du nouveau genre et le réalisateur, Ernst Lubitsch, sait génialement l'utiliser en déplaçant le concept de l'opérette dans le champ spécifique du cinéma. Nous n'en sommes plus au simple enregistrement de ballets et de duos. C'est une affaire de style et d'auteur.

De son côté, la Warner Bros laisse Busby Berkeley se démarquer de l'opérette viennoise par la création de chorégraphies spectaculaires ne pouvant exister qu'au cinéma. Hélas, ces superbes jeux visuels sont peu en osmose avec le reste du film, quand ils ne sont simplement que l'une des nombreuses attractions montées bout à bout dans des revues filmées : *Goldiggers* de Warner ou *Broadway Melody* de MGM .

C'est à la RKO que revient l'idée de constituer un couple capable de rivaliser avec celui de Jeanette MacDonald et Maurice Chevalier (tous deux d'abord chanteurs). Ce studio invente un duo de danseurs : Ginger Rogers et Fred Astaire, qui devient très vite une légende par son style inimitable.

Un peu partout, on commence à filmer des biographies de musiciens et d'artistes. Les archétypes se mettent en place, tant par les dispositifs scéniques que sur la répartition des rôles pour chanteurs, danseurs, jolies filles et comiques.

Si King Vidor avec *Hallelujah* à la MGM et William Keighley avec *Vert pâturages* à la Warner incluent la musique noire dans le genre, ces expériences sont rares. Certes, le jazz survient souvent dans les comédies musicales, mais toujours sous forme d'une musique de variétés jouée par des blancs, chose logique puisque tout a commencé au cinéma avec un comédien blanc (Al Jolson) grimé en noir dans *Le Chanteur de jazz*.

À de rares exceptions près (films de Lubitsch ou Walsh), la comédie musicale est d'abord



un spectacle prétexte aux chansons et à la danse jusqu'à ce qu'en 1937, chez RKO, Walt Disney tourne la première comédie musicale sous forme de dessins animés : *Blanche-Neige et les sept nains*. La couleur y est expressive. Le fantastique y domine les effets de réel. Cette idée de conte musical s'impose si bien sur le plan commercial qu'en 1939, la MGM opère une synthèse de ses recherches et trouvailles dans *Le Magicien d'Oz*, production d'Arthur Freed consacrant la jeune Judy Garland comme star incontestable.

En dix ans, la comédie musicale a déjà révélé de nombreux artistes au grand public, des danseurs, des chanteurs populaires, des chanteurs à voix et des crooners dont Bing Crosby est le chef de file avant qu'on le fasse jouer avec Bob Hope, créant ainsi un duo comique qui rapporta beaucoup d'argent à la Paramount jusqu'à ce que ce studio le remplace par celui, plus moderne, de Dean Martin et Jerry Lewis, mais n'anticipons pas.

La lumière des années noires

Alors que Warner et RKO ralentissent le rythme de production des films musicaux, Darryl F. Zanuck l'accélère à la Twentieth Century Fox, et la MGM en est de plus en plus prodigue. Ces studios tournent la majorité des grands films du genre jusqu'à la fin de la guerre, même si la Columbia et d'autres compagnies s'y essayent parfois, mais elles ne possèdent pas l'armée de techniciens et d'artistes qui sont garants de la réussite en la matière chez leurs deux grands rivaux.

Les États-Unis n'entrent pas tout de suite dans la Seconde Guerre mondiale. Son peuple se divertit donc en allant admirer la voix et la beauté de Betty Grable, Carmen Miranda et Alice Faye dans les comédies musicales colorées de la Fox, quand ils ne leur préfèrent pas l'énergie du couple Judy Garland et Mickey Rooney qui bat les records de recettes pour la MGM. Séparé de Ginger Rogers, Fred Astaire passe des bras d'Eleanor Powell à ceux de Rita Hayworth sans retrouver ses réussites de la RKO. Le genre ne semble pas trouver beaucoup de renouveau, mais l'agression japonaise à Pearl-Harbour propulse brusquement la comédie musicale dans un autre système pour cause d'aide à l'effort de guerre : la propagande. Warner Bros inaugure ce point en redonnant ses origines de

danseur et chanteur à l'Irlandais James Cagney dans une biographie d'artiste patriote : *Yankee Doodle Dandy* (1942), puis récidive l'année suivante de façon encore plus explicite avec *This is the Army*.

À la MGM, Freed se montre plus subtil en évoquant la situation par la présence de soldats en permission ou devant bientôt partir au front : *For me and My Gal*, *Parade aux étoiles* et *Escale* à Hollywood. Gene Kelly y débute. Freed profite aussi des circonstances autorisant officiellement les grands studios à la réalisation de films entièrement joués par des noirs (ils sont devenus momentanément de vrais Américains en allant se battre à la guerre). Il produit donc *Un petit coin aux cieux*, première réalisation de Vincente Minnelli. À la Fox, moins prodigue en propagande par le biais de la comédie musicale, Zanuck produit un autre film avec des noirs : *Stormy Weather*. Quoi qu'il en soit, le film musical marche très bien en temps de guerre. Dans l'inconscient du public, il est sans doute l'écho des années de paix et de bonheur. Ce qui n'est qu'un fantasme, puisque son succès date de la crise qui a suivi le Krach boursier et s'est poursuivie par la grande dépression. Pourtant, dans sa chambrée, le soldat américain épingle la photo d'une des égéries du genre : Betty Grable de la Fox. Elle devient ainsi le sensuel symbole de la femme américaine.

Au cours de ces années de guerre, la comédie musicale bouge aussi de l'intérieur. La couleur s'y généralise. Des expériences ont lieu dans le domaine de la dramatisation (*La Reine de Broadway* chez Columbia) et des chorégraphies, car les numéros de danse et de chant sont de plus en plus intégrés au récit par la seule mise en scène. Arthur Freed permet d'accentuer cette mutation à Vincente Minnelli qui signe *Le Chant du Missouri*, admirable réussite qui sera suivie de bien d'autres de cet auteur. La modernité s'annonce aussi dans *State Fair* à la Fox, mais de façon moins expérimentale.

Transition

L'après-guerre n'est pas longtemps heureuse pour les Américains. Le chômage, la chasse aux communistes et les difficultés de réadaptation des soldats démobilisés créent un malaise qui se reflète dans le film noir et le mélodrame. La Fox oriente alors son département de films musicaux



Le Magicien d'Oz de Victor Fleming (1939).



Yankee doodle dandy de Michael Curtiz (1942).



The Pirate de Vicente Minnelli (1947).



Fred Astaire et Gene Kelly dans Ziegfeld Follies de Vicente Minnelli (1946).



Un Américain à Paris de Vincente Minnelli (1951).

vers les grands spectacles, avant de se cantonner dans la transposition de succès du théâtre musical à Broadway. Freed réussit alors à récupérer des stars du genre (Fred Astaire) et, s'appuyant sur des talents comme ceux de Vincente Minnelli, George Sidney et Charles Walters, il donne un film manifeste qui résume parfaitement le style MGM : **Ziegfeld Follies**. Pour mieux annoncer la couleur (qui est très belle dans le film), on y voit Fred Astaire et Gene Kelly danser ensemble. Ils seront dorénavant les stars masculines de la firme en matière de comédie musicale.

À la même époque, **Le Pirate** est un événement par son invention permanente, ainsi que **Vive l'amour**, écrit par deux scénaristes audacieux : Betty Comden et Arthur Freed qui récidivent en faisant exploser le genre avec **Un jour à New York**, réalisé par Stanley Donen et Gene Kelly.

La transition s'est faite grâce à la confiance que Freed sait mettre dans ses cinéastes et techniciens. Il impose leurs idées aux actionnaires de la compagnie et le succès public lui donne raison de procéder ainsi. Dans le genre, son seul rival est Walt Disney avec ses comédies musicales en dessins animés pour RKO : **Pinocchio**, **Dumbo** et **Bambi**. Les autres studios se contentent de lancer de nouvelles vedettes chantantes et dansantes : Danny Kaye, Dan Dailey, etc. Les jeux sont faits. Pour un moment.

Les années superbes

La décennie suivante est celle de l'âge d'or de la MGM. L'imagination y est productive de magie inventive. En moins d'un an, la firme au lion produit deux chefs d'œuvre incontestables avec Gene Kelly en vedette : **Un Américain à Paris** et **Chantons sous la pluie**. Ce sont des succès publics et critiques. Ils révèlent respectivement Leslie Caron et Cyd Charisse. Mais ils ne sont vraiment parents que par la marque du studio, car leurs auteurs n'ont pas la même approche du cinéma.

Vincente Minnelli, signataire d'**Un Américain à Paris**, révèle surtout un univers complexe et profond. C'est à la fois un peintre, un sculpteur de lumières, un poète et surtout un moraliste. Il alterne la comédie musicale avec le mélodrame, mais ce sont toujours les mêmes thèmes et motifs qui le hantent, plus particulièrement l'imbrication du sordide et du sublime. Derrière leur dépense d'énergie joyeuse,

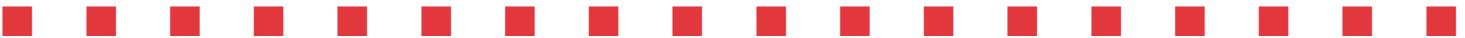
raffinée ou mélancolique, **Tous en scène**, **Brigadoon** et **Gigi** sont porteurs d'une gravité inquiétante.

Ses collègues à la MGM sont souvent de simples artisans au talent certain. L'efficacité de Richard Thorpe, la sophistication de George Sidney, le don de jouer de l'espace et des couleurs que possède Charles Walters leur permettent des réussites, mais on ne peut pas les considérer comme des auteurs à part entière. Il y en a d'ailleurs assez peu à Hollywood. Ce pas encore un concept américain. Il arrive cependant qu'un grand auteur sous contrat avec un autre studio vienne réaliser un opus musical à MGM. Ce sera le cas de Mankiewicz (**Blanches colombe**s et **Vilains messieurs**), Mamoulian (**La Belle de Moscou**) et Cukor (**Les Girls**), mais, en fin de compte, c'est la vision que Freed a du genre qui unit les productions musicales de la firme au lion, à l'exception de celles confiées à Minnelli et aussi à Stanley Donen.

Si Minnelli est l'artiste qui cherche à cerner les rapports subtils entre le désir et le rêve, Donen est l'homme qui a inventé *l'effet de réel* dans la comédie musicale et qui veut expérimenter les diverses manières d'apporter la modernité au genre. Après **Chantons sous la pluie**, il quitte la rutilance des images pour le film d'initiation au ton doux-amer : **Donnez-lui sa chance**, puis expérimente le cinémascope et la danse acrobatique dans **Les Sept Femmes de Barberousse**, fait du split screen et des jeux avec le temps et le tempo dans **Beau fixe sur New York**, mais quitte finalement la MGM quand Freed ne parvient plus à le soutenir.

L'âge d'or de la comédie musicale chez MGM décline vers la fin des années cinquante. Pendant cette période dorée, les autres studios ont bénéficié de l'engouement du public pour le genre. Paramount a même inauguré la Vistavision avec un film musical interprété par Bing Crosby et Danny Kaye : **Noël Blanc**, puis a offert au transfuge Donen le moyen de s'essayer dans ce nouveau procédé optique avec **Drôle de frimousse**. Mais la comédie musicale n'est qu'une partie minoritaire de son programme, même si elle a renouvelé le burlesque en chansons avec le duo Dean Martin et Jerry Lewis.

La comédie musicale s'exporte bien, sauf quand elle traite d'un sujet spécifiquement américain comme le base-ball pour



Damn Yankees, de Donen restera inédit en France. Certes, après **Hans Christian Andersen et la danseuse**, avec Danny Kaye, la RKO néglige ce secteur où elle avait été très forte avant la guerre. En revanche, la Warner Bros y revient avec de belles réussites sous forme de mélodrame (**Une étoile est née**, avec Judy Garland) ou quelques films à consonances sociales (**Pique-nique en pyjama**, avec Doris Day).

Mais c'est la Fox qui s'est emparé du marché avec détermination, au point de finir par battre la MGM sur ce terrain. **Les Hommes préfèrent les blondes** imposent

Marilyn Monroe comme chanteuse, même si elle tournera peu de comédies musicales, la plus subtile étant **Le Milliardaire**, de Cukor. Parfois, certaines productions reproduisent exactement les schémas des films MGM avec les mêmes acteurs (Fred Astaire, Leslie Caron).

L'une des plus intéressantes expériences de la Fox est le fait d'Otto Preminger avec **Carmen Jones**, d'après un spectacle de Broadway où l'opéra de Bizet est transposé en jazz et joué par des Noirs.

La politique du studio consiste à reproduire à l'écran les succès de la scène en leur donnant toujours le faste des superproductions. **Oklahoma**, **Carousel**, **Le Roi et moi** et **South Pacific** utilisent un nouveau procédé : le Todd-AO. C'est la fin de la comédie musicale de série et de sa modernité. Nous sommes revenus à l'opérette filmée.

Mutations

Peu de comédies musicales avaient été récompensées par l'Oscar de 1927 à 1960 : **The Broadway Melody**, **Un Américain à Paris** et **Gigi**. Ce ne sera plus le cas au cours des années suivantes. Le triomphe de **West Side Story** en est la cause. Le film de Wise rafle quantité de récompenses. Ce n'est plus une comédie musicale générant l'euphorie et la joie, mais une œuvre axée sur le drame et le racisme où le chorégraphe Jérôme Robbins propose une autre manière de danser.

Le film musical se transforme aussi avec le Rock n'Roll. Dans un premier temps, Elvis Presley joue dans des films qui tentent de poursuivre cette expérience musicale à l'écran, mais il se pliera vite au désir des studios en favorisant ses talents de crooner dans pas mal de niaiseries. Le jazz trouve

aussi une place plus importante dans le corps même des films. La variété yé-yé a également droit de cité. Tout cela cohabite tant bien que mal pendant deux ou trois ans.

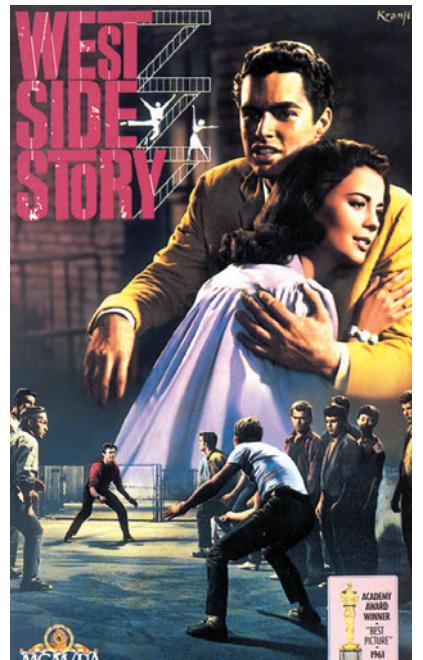
La cérémonie des Oscars de 1964 inscrit alors la nouvelle direction du genre en donnant ses récompenses à **My Fair Lady**, de la Warner, et **Mary Poppins**, des studios Walt Disney. L'année suivante, la Fox triomphera avec **La Mélodie du bonheur**. En 1968, Columbia l'emporte avec **Oliver**, tandis que le public s'enthousiasme pour **Funny Girl**, produit aussi par Columbia avec Barbra Streisand.

Tous ces films spectaculaires n'ont pourtant pas la magie des comédies musicales de la MGM.

C'est alors que le chorégraphe Bob Fosse passe à la mise en scène et ouvre de nouvelles voies passionnantes avec **Cabaret** en 1972. Elles ne seront pas suivies. Les derniers grands succès du genre sont des films de montage confectionnés par la MGM et reprenant les plus beaux moments dans les œuvres de son catalogue. Le jeune public découvre alors que la comédie musicale fut pendant un moment ce que le cinéma pouvait donner de plus séduisant. Reste donc la nostalgie.



Judy Garland dans **Le Magicien d'Oz** de Victor Fleming (1939).



West Side Story de Robert Wise et Jerome Robbins (1961).

Quelqu'un qui regarde, mais qui n'est pas dupe



D. O'Connor dans "Make'Em Laugh"



G. Kelly, B. Watson et D. O'Connor dans "Moses".



G. Kelly et Cyd Charisse dans "Broadway Melody".

Chantons sous la pluie est un film qui communique une joie immense à celui qui le regarde. Mais cette joie n'est pas celle d'être en osmose avec un monde fabuleux dont le spectateur voudrait bien être un des acteurs. La virtuosité des danseurs provoque son admiration, pas du mimétisme. Avec ce film, force est de constater qu'il est donné à voir – et non à vivre – une suite de scènes admirables. Le bonheur ainsi procuré est le même que celui ressenti à l'exhibition d'un acrobate, d'un champion sportif ou d'un prestidigitateur. On se demande comment il fait pour être aussi extraordinaire. Difficile donc de se projeter dans un des personnages de cette histoire, même si on compatit totalement avec leurs émotions, leurs déceptions et leurs sentiments.

Dès les premières séquences, le piège se referme pour nous mettre dans cette situation de simple spectateur. Nous entrons pourtant dans un monde pittoresque, mythologique, sophistiqué, burlesque, mais de nature ambiguë. Le mensonge y est immédiatement mis en jeu avec la vérité. Il devient, pour nous, le fait même du cinéma où l'on crée du rêve avec des trucages. Et c'est un peu le sujet de l'œuvre à voir : une comédie de dupes, donc une tragédie que la seule élégance des auteurs masque sous la beauté des performances. Si bien que le plaisir goûte à subir une énergie débordante est celui de quelqu'un qui assiste et regarde, mais qui n'en est pas dupe. Il sait ce qui se passe sur l'écran, les enjeux amoureux, les substitutions de voix et les chantages des uns et des autres. Il découvre les vérités en même temps que les acteurs. La ligne est claire, sans mystères ou ellipses complexes. Sa surprise ne vient que de la manière insolite dont certaines de ces choses se passent devant lui : danser sous la pluie, par exemple...

Un groupe sans individualité perceptible

Une distance s'instaure donc entre le spectacle et le spectateur, comme c'est le cas devant un dessin animé. On remarquera qu'au fur et à mesure de l'avancée du film dans la durée, le Technicolor se contracte et s'avive pour devenir celui d'un cartoon. Le ballet *Broadway Melody* en est la synthèse visuelle. Mais ce numéro est aussi l'autre rêve que nous ne pensions plus rencontrer dans ce film où chaque numéro

musical repose sur une volonté réaliste, à l'exception de celui que tourne un metteur en scène au début du parlant, *Beautiful Girls*, qui est construit sur le montage de figures graphiques à volonté architecturale, mais tout de suite désigné comme un dispositif de studio pour la réalisation d'un film. Alors que *Broadway Melody* nous ramène à la convention du grand numéro musical rêvé. Don le désigne ainsi à Simpson et nous voyons une séquence subjective, à l'issue de laquelle Simpson reste perplexe, se demandant ce que ça va donner.

Ce ballet nous donne un plaisir différent de celui que nous procure le reste du film. Rien n'y est réaliste. Le public y est montré différemment. Ce ne sont plus des fans retenus par des barrières ou des gens assis dans une salle pour voir une première. Ils sont dans le spectacle. Ils y dansent et ils y chantent. Avec un bonheur évident. Mais ils disparaissent quand l'irréel atteint sa forme onirique dans un décor surréaliste pour ne revenir qu'à la fin quand Kelly les rappelle. Ces spectateurs représentent tous ceux qui souhaitent entrer dans le film pour partager la fête. Ils sont un groupe où aucune individualité ne se distingue, ce qui nous interdit paradoxalement de s'identifier à l'un de ses membres. En définitive, la joie procurée par *Chantons sous la pluie* vient de ce que le spectateur y reste toujours à sa place pour vibrer en admirant tout simplement de l'art.

PISTES DE TRAVAIL

DU MUET AU PARLANT

Ce film parlant peut permettre de faire découvrir aux élèves ce que fut le cinéma muet. Tout en le traitant sur le mode comique, il respecte la vérité de ce moment important de l'histoire du cinéma. Avec le parlant le changement est énorme. L'enregistrement du son devient essentiel et le chef opérateur, personnage capital et respecté au temps du muet, perd son prestige. De nombreuses stars du muet ne peuvent s'adapter au procédé du parlant, souvent en raison de leur voix, qui ne correspondait pas au personnage que le public avait admiré.

Le cinéma parlant augmente fortement le coût production, ce que *Chantons sous la pluie* montre très bien, avec les studios, le rôle du producteur les rivalités entre stars déchues et montantes.

LE RÔLE DES COSTUMES

Il peut être intéressant de faire remarquer les costumes portés par les personnages principaux et voir comment ils révèlent leur personnalité et leur statut social : passage de Don Lockwood, l'enfant du peuple, de costumes voyants mais de mauvais goût à ceux très élégants de star, après avoir endossé ceux de cascadeur. On peut aussi opposer les costumes extravagants de Lina et simples de Kathy. Le commentaire du défilé de mode montre avec précision les tendances de l'époque, en particulier les fourrures. (p. 8)

CHANTER SOUS LA PLUIE

Chantons sous la pluie est d'abord un titre qui porte un sens aussi contradictoire qu'insolite. Quand il pleut, on a envie de se protéger de l'eau qui tombe plutôt que de danser sous les gouttes. Donc cette proposition de l'intitulé tient de la provocation en dictant l'idée d'exécuter une action infantile (seuls les enfants s'amusent sous la pluie battante). C'est à partir de ce titre qu'on peut aborder la façon dont est construite une mise en scène réaliste et anti-naturaliste. La chanson intervient trois fois : au début, au milieu et à la fin, mais de façon différente. La pluie apparaît également trois fois, mais pas toujours avec la chanson. (p. 11)

LA VIRTUOSITÉ DE LA MISE EN SCÈNE

On peut faire découvrir la virtuosité et le "coulé" de la mise en scène. Coulé par le fait que la plupart des scènes sont reliées par des fondus-enchaînés, en particulier les scènes de jeunesse de Don et Cosmo. Deux grands numéros sont tournés en un long plan-séquence magnifiquement réglés : celui de Cosmo seul, "Make'em Laugh" et de Cosmo et Don, "Moses Supposes". (p. 6)

**CONCEPTION ET
RÉDACTION EN CHEF**

Jacques Petat
et Joël Magny

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Noël Simsolo, critique et historien de cinéma,
réalisateur, romancier.



www.transmettrelecinema.com

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

Avec la participation
de votre Conseil général



CNC