



HAL
open science

Les mutations de la comédie musicale : à la croisée des genres

Marine Gral Dalby

► **To cite this version:**

Marine Gral Dalby. Les mutations de la comédie musicale : à la croisée des genres. Sciences de l'Homme et Société. 2011. dumas-00608043

HAL Id: dumas-00608043

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00608043v1>

Submitted on 12 Jul 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Stendhal Grenoble 3
UFR Lettres et Arts
Département des Arts du Spectacle



LES MUTATIONS DE LA COMÉDIE MUSICALE :
À LA CROISÉE DES GENRES

Gene Kelly et Stanley Donen, *Chantons sous la pluie* (1952)

Jacques Demy, *Les Parapluies de Cherbourg* (1964)

Alain Resnais, *Pas sur la bouche* (2003)

Mémoire de recherche
Master 1 Arts du Spectacle
(30 crédits)

Présenté par :
Marine GRAL DALBY

Directeur de recherches :
M. Didier COUREAU
Maître de conférences

Année universitaire 2010-2011

Table des matières

Les mutations de la comédie musicale : à la croisée des genres.

Gene Kelly et Stanley Donen, *Chantons sous la pluie* (1952)

Jacques Demy, *Les Parapluies de Cherbourg* (1964)

Alain Resnais, *Pas sur la bouche* (2003)

Table des matières	p. 2
Introduction	p. 5
1. La comédie musicale : des planches aux studios.	p. 10
Film analysé : <i>Chantons sous la pluie</i> de Gene Kelly et Stanley Donen (1952).	
Introduction partielle : Qu'est-ce qu'une comédie musicale ?	p. 11
1.1. À la croisée de différents styles de danse et de musique.	p. 12
1.1.1. Le modèle dominant des claquettes.	p. 12
1.1.2. L'influence de la danse classique.	p. 14
1.1.3. L'opérette : une nouvelle étape pour la comédie musicale.	p. 16
1.1.4. La comédie musicale de retour sur scène.	p. 17

1.2. La révolution du cinéma parlant : le traitement du son.	p. 19
1.2.1. La naissance des films musicaux grâce au cinéma parlant.	p. 19
1.2.2. Le son au cinéma et les particularités des films musicaux.	p. 21
1.2.3. Un son trompeur ?	p. 23
1.2.4. Le play-back : hommage au cinéma parlant et muet.	p. 25
1.3. L'âge d'or de la comédie musicale à Hollywood : filmer la danse.	p. 28
1.3.1. Les sous-genres de la comédie musicale.	p. 28
1.3.2. Caméra fixe, caméra en mouvement.	p. 29
1.3.3. Introduire et filmer la danse.	p. 31
1.3.4. Danser pour exalter sa joie, ou exprimer son amour.	p. 34
Conclusion partielle : La comédie musicale, une cure de bonne humeur.	p. 38
2. Jacques Demy et son monde « enchanté ».	p. 39
Film analysé : <i>Les Parapluies de Cherbourg</i> de Jacques Demy (1964).	
Introduction partielle : La naissance de la Nouvelle Vague.	p. 40
2.1. Un cinéma total.	p. 41
2.1.1 Jacques Demy, en marge de la Nouvelle Vague.	p. 41
2.1.2. Des inspirations diverses.	p. 45
2.1.3. Le cinéma à l'américaine.	p. 48
2.2. Enchanter le réel.	p. 51
2.2.1. L'harmonie et la symbolique des couleurs.	p. 51
2.2.2. La théâtralité de l'opéra et la légèreté de l'opérette.	p. 55
2.2.3. Le défi de la musique.	p. 59

2.3. Chanter le quotidien, conter le drame.	p. 61
2.3.1. Le réalisme et l'imaginaire : invention du drame musical.	p. 61
2.3.2. Le réalisme historique et la continuité thématique.	p. 66
2.3.3. Des thèmes dramatiques récurrents.	p. 68
 Conclusion partielle : L'hommage au genre.	 p. 71
 3. L'univers éclectique et mystérieux d'Alain Resnais.	 p. 73
Film analysé : <i>Pas sur la bouche</i> d'Alain Resnais (2003).	
 Introduction partielle : État des lieux de la comédie musicale après 1963.	 p. 74
 3.1. Le cinéma plaisir.	 p. 75
3.1.1. Collaborations et influences.	p. 75
3.1.2. Expérimentations : s'imposer des contraintes.	p. 79
3.1.3. La musicalité.	p. 82
 3.2. L'hommage au genre.	 p. 84
3.2.1. Le retour aux sources de la comédie musicale américaine.	p. 84
3.2.2. La comédie musicale <i>à la parisienne</i> .	p. 86
3.2.3. Alain Resnais, metteur en scène.	p. 89
 3.3. À la recherche d'une nouvelle comédie musicale ?	 p. 95
3.3.1. Distance et ambiance étrange.	p. 95
3.3.2. Les <i>fantômes</i> d'Alain Resnais.	p. 97
3.3.3. La douce folie.	p. 100
 Conclusion partielle : Une morale douteuse.	 p. 104
 Conclusion	 p. 107
 Bibliographie	 p. 112

Introduction

La comédie musicale est née sur les planches des théâtres à peine quelques années avant le cinéma, de la rencontre de multiples styles de musique et de danse, mêlant jazz, chansons populaires des États-Unis, opérette, claquettes, ou encore ballet. Grande sœur du genre cinématographique qui se développe dans les années 1930 à Hollywood, ses liens avec le cinéma, le parlant en particulier, sont très forts à l'époque. On utilise d'ailleurs toujours l'expression *comédie musicale* pour parler indistinctement de films ou de spectacles, celle de *film musical* étant finalement moins répandue. Il est très délicat de désigner précisément quel est le premier spectacle musical à avoir été monté, tant les appellations ont évolué, mais également pour des raisons de traduction. En effet, les termes *théâtre musical*, *revue* (review en anglais), *spectacle musical* (musical en anglais), ou bien *music-hall*, sont souvent confondus puisqu'ils désignent tous un type plus ou moins précis de spectacles mariant musique, danse et théâtre. De plus, ils n'ont pas évolué de la même manière en Europe et aux États-Unis. À Broadway, dans les années 1910-1920, le célèbre producteur Florenz Ziegfeld est le maître incontesté des spectacles musicaux, nommés *Ziegfeld Follies*, tandis qu'en France, c'est l'opérette qui triomphe, une dizaine d'années plus tard. Ce sont ensuite les duos Richard Rodgers (scénariste et producteur) / Oscar Hammerstein (parolier) et Jerome Robbins (chorégraphe) / Leonard Bernstein (compositeur) qui développent la comédie musicale telle qu'on la connaît aujourd'hui. Face à la montée de leur popularité, les spectacles s'exportent en Europe, à Londres notamment. On voit alors apparaître une nouvelle génération de grands danseurs/chanteurs, tels que Fred Astaire, Ginger Rogers, ou encore le Français Maurice Chevalier. Hollywood ne reste pas longtemps insensible au genre et les adaptations cinématographiques se multiplient outre-Atlantique dès la fin des années 1920. Le succès est au rendez-vous, renforçant au passage la concurrence entre les grandes maisons de production, qui surenchérisent tour à tour : de plus gros moyens, des décors gigantesques, des chorégraphies endiablées, des stars toujours plus célèbres... On peut ainsi noter le succès d'*En avant la musique*¹ en 1940, d'*Un Américain à Paris*² en 1951 ou de *Chantons sous la pluie*³ en 1952 par exemple. Toutefois, alors qu'à Broadway et dans les théâtres (souvent privés) à travers le monde, le genre perdure, l'industrie cinématographique se lasse et s'en

¹ BERKELEY, Busby. *En Avant la musique (Strike Up the Band)*. 1940.

² MINNELLI, Vincente. *Un Américain à Paris (An American in Paris)*. 1951.

³ DONEN, Stanley et KELLY, Gene. *Chantons sous la pluie (Singing in the rain)*. 1952.

détourne à la fin des années 1950. Quelques rares réussites marquent encore les années 1960 — l'exemple le plus marquant est sans doute celui de *West Side Story*⁴ en 1961 —, avant que le film musical ne soit considéré comme un *sous-genre* plus assez rentable. Aux États-Unis, le contexte historique de la guerre du Vietnam, de la révolution sexuelle et de la montée du mouvement hippie mène à une contestation de la politique intérieure et extérieure du pays, se traduisant par des films plutôt contestataires (*Bonnie and Clyde*⁵, *Easy Rider*⁶, etc.). En outre, les réalisateurs veulent imposer leur propre marque à leurs films et non celle d'une grande société de production. C'est en un sens la fin de tout un système de production de grands divertissements et l'avènement d'un *Nouvel Hollywood*⁷, créé par le souffle de nouveauté de la contre-culture hippie, une sorte de Nouvelle Vague américaine.

Dans les mêmes années, en France, Jacques Demy, un jeune réalisateur proche de la Nouvelle Vague, se démarque du courant en portant une attention toute particulière à la musique dans ses films. En 1964, il pousse l'expérimentation jusqu'à réaliser un film entièrement chanté : *Les Parapluies de Cherbourg*, véritable succès public et critique mondial. Peu de cinéastes sauront se lancer dans une telle entreprise et Demy fait de ce traitement de la musique une des forces de son cinéma. On peut noter les cas particuliers de Jean-Luc Godard, qui inclut parfois des chansons interprétées par ses acteurs dans ses films (notamment Anna Karina dans *Pierrot le Fou* en 1965), ou encore de François Ozon et son style particulièrement original, qui livre en 2002 une comédie musicale policière : *Huit Femmes*. Enfin, le réalisateur et scénariste Alain Resnais, qui s'inspire régulièrement du théâtre dans ses films, développe sa propre forme de comédie musicale aux multiples facettes, avec *On connaît la chanson* en 1997 et *Pas sur la bouche* en 2003.

On peut s'interroger sur l'intérêt particulier de ces réalisateurs français pour un genre désuet et même connoté péjorativement de nos jours. Mon travail de recherche se base justement sur les mutations de la comédie musicale qui ont mené à la renaissance du genre en France. En effet, alors que ces films sortent souvent dans la plus grande indifférence dans l'Hexagone et sont considérés, tout au plus, comme des

⁴ ROBBINS, Jerome et WISE, Robert. *West Side Story*. 1961.

⁵ PENN, Arthur. *Bonnie and Clyde*. 1967.

⁶ HOPPER, Dennis. *Easy Rider*. 1969.

⁷ BISKIND, Peter. *Le nouvel Hollywood : Coppola, Lucas, Scorsese, Spielberg... la révolution d'une génération*. Paris : Points, 2008. 691 pages.

divertissements, quelques cinéastes s'emploient à les libérer des stéréotypes, en jouant avec le style, comme Resnais, ou en leur rendant hommage, comme Demy. Se pourrait-il que la comédie musicale, qui est née aux États-Unis et y a survécu près d'un demi-siècle, ait trouvé une seconde jeunesse de l'autre côté de l'Atlantique ? Les films musicaux sont très répandus dans certains pays, notamment en Inde, où Bollywood produit surtout ce type de films, indissociables d'une culture orientale de la danse et de la fête. De nos jours, Hollywood continue d'en produire un ou deux par an, souvent bâclés, et qui passent inaperçus, à quelques exceptions près, comme par exemple le récent *Sweeney Todd*⁸ de Tim Burton. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que le réalisateur, célèbre pour sa fantaisie, s'essaie au genre. Cependant, l'intrigue est beaucoup plus sombre et sanglante qu'à l'habitude et la touche personnelle de Burton est très présente.

D'un point de vue occidental, on considère la plupart du temps les films musicaux comme des objets à part, des reliques d'un temps passé, à la fois kitch et décalées, comme le montre cet extrait d'une critique assassine du film *Nine* :

Loin des Donen et Bubsy Berkeley, Marshall [Rob Marshall, le réalisateur] se révèle donc incapable de ressusciter la plus petite flamme de ceux qui ont donné ses lettres d'or au genre. Il n'a même pas le sens du rythme, du découpage ou du montage d'un Adam Shankman (remake d'*Hairspray*). [...] *Nine* se veut lyrique, intelligent, cultivé, glamour, faire hommage, il est prétentieux et jamais à la hauteur de ce qu'il prétend être⁹.

À la fois intouchables, puisqu'elles appartiennent à un genre culte, et pas vraiment adaptées à notre époque — même si les styles musicaux ont changé, loin des claquettes ou du jazz —, les comédies musicales font parties d'une sorte de catégorie à part, que seuls les passionnés de classiques hollywoodiens semblent pouvoir apprécier à leur juste valeur. Les autres n'y verront qu'un divertissement, pas toujours efficace.

En traversant les continents, la comédie musicale a subi des mutations dans sa forme et son contenu. Plutôt que d'étudier une possible *évolution*, qui impliquerait une amélioration ou un dépassement de certaines caractéristiques indispensables au genre, je

⁸ BURTON, Tim. *Sweeney Todd : Le Diabolique Barbier de Fleet Street (Sweeney Todd, the Demon Barber of Fleet Street)*. 2007. (Adapté du spectacle musical éponyme de Stephen Sondheim et Hugh Wheeler, créé en 1979).

⁹ DITTMAR, Jérôme. « *Nine* de Rob Marshall, Zéro et demi ». *Fluctuat.net* [en ligne]. Ed. Doctissimo Network. Mise à jour le 11/05/2011. [réf. du 11-05-2011]. Disponible sur le World Wide Web : < <http://cinema.fluctuat.net/films/nine/9155-chronique-Zero-et-demi.html> >

me pencherai sur de nouvelles formes, à la fois empreintes des sources du genre (le théâtre, l'opérette) et expérimentales. À la lumière des exemples de Demy ou Resnais, il paraît clair que les cinéastes français se sont appropriés l'essence de la comédie musicale et l'ont redéfinie chacun à sa manière. Quand Resnais nourrit ses films musicaux d'inspirations théâtrales, Demy reste proche des faits historiques et invente le *drame musical* (qui, comme son nom l'indique, ne traite pas d'un sujet léger, mais peut aborder des thématiques plus sombres, telles que la guerre, la séparation, etc.). Bouleversant ainsi les clichés communs du genre, les deux réalisateurs, sans en renier les origines, sont parvenus à lui apporter un souffle nouveau, qui ne permet peut-être pas de le démocratiser, mais au moins de le faire perdurer avec des films de qualité — en marge des productions hollywoodiennes de ces dernières années, qui manquent souvent cruellement d'un scénario ou d'une histoire originale.

Puisqu'il me paraît difficile de parler de la comédie musicale sans évoquer son histoire, dans un premier temps, je retracerai son parcours de la scène à l'écran. Grâce à l'exemple de *Chantons sous la pluie*, je me pencherai sur la révolution du cinéma parlant et l'âge d'or des comédies musicales à Hollywood. Dans un deuxième temps, je me plongerai dans le monde « enchanté » de Jacques Demy, au travers de l'exemple des *Parapluies de Cherbourg*, mais également de quelques autres tirés de sa filmographie. Je tenterai de définir les particularités de son cinéma et ses affinités avec le genre du film musical. Enfin, je me consacrerai à l'analyse de l'univers d'Alain Resnais et, plus précisément, de son film *Pas sur la bouche*. En distinguant ses diverses sources d'influences, je m'emploierai à montrer comment il parvient à créer une nouvelle comédie musicale, tout en rendant hommage au genre.

1. La comédie musicale : des planches aux studios.

(Chantons sous la pluie de Gene Kelly et Stanley Donen, 1952)

1. La comédie musicale : des planches aux studios.

Introduction partielle : Qu'est-ce qu'une comédie musicale ?

Si la comédie musicale naît bien loin d'Hollywood, le succès des productions de Broadway (à New York) a cependant depuis longtemps un rayonnement national et mondial. Parmi les plus célèbres, certaines sont jouées depuis plus de dix ans dans les théâtres du monde entier (en témoigne le succès colossal des *Misérables* sur scène à Londres depuis 1985). Assez éloignée de ses confrères européens qui sont apparus avant elle, tels que l'opéra ou l'opérette, elle est empreinte du concept américain bien particulier de l'*Entertainment* : le divertissement et la culture populaires (dite « de masse »), acceptés pour ce qu'ils sont, sans prétention d'intellectualisme. Il s'agit de se divertir, de se changer les idées, d'apprécier un spectacle, un loisir, qui n'amène pas nécessairement à un questionnement et qui est accessible sans éducation particulière. Les comédies musicales hollywoodiennes ont suivi cette lignée et l'on peut aisément les classer parmi les divertissements, comme par exemple la plupart des films américains à gros budget des dernières années, qui remportent un grand succès public, mais sont vivement critiqués par ceux qui attendent plus du cinéma ou du théâtre :

[...] Aux États-Unis, le film est souvent englobé dans le domaine flou de la « culture populaire », une étiquette fourre-tout pour les produits de grande consommation jugés indignes d'être traités comme des créations esthétiques à part entière¹⁰.

Donner une définition complète du film musical n'est pourtant pas aussi simple. Il s'agit certes d'un film où la musique et la danse jouent un grand rôle ; cependant, on peut difficilement considérer les films sur la danse ou sur un personnage musicien en tant que comédies musicales. La musique est aujourd'hui présente dans la plupart des films et revêt très souvent une grande importance. Il n'est pas rare que des compositeurs créent des thèmes pour de grandes productions (des exemples de sagas à grand succès, telles que *Le Seigneur des anneaux*, *Harry Potter* ou encore *Star Wars*, illustrent le rôle

¹⁰ ALTMAN, Rick. *La comédie musicale hollywoodienne : les problèmes de genre au cinéma*. Traduction française révisée par Jacques Lévy. Paris : A. Colin, 1992. p. 73.

déterminant des thèmes musicaux récurrents qui entourent le film d'une légende, d'un univers et d'une atmosphère propre). Certains compositeurs sont ainsi devenus aussi célèbres que les films sur lesquels ils ont travaillé : la mort récente de John Barry, compositeur pour le cinéma et la télévision, a beaucoup affecté le milieu professionnel et ses admirateurs. Pour éviter toute confusion avec les films dont la musique est seulement extraite d'une bande sonore (là encore, on peut reprendre des exemples comme *Harry Potter*, *Star Wars*, etc.), on peut d'ores et déjà préciser que dans les comédies musicales, ce sont les personnages eux-mêmes qui doivent chanter et/ou danser, dans des numéros musicaux qui alternent avec l'action *classique* du film (dialogues, péripéties diverses). Il n'est pas aisé de parvenir à établir un corpus, sans faire entrer des considérations critiques (ceux qui ont fait le plus de recette par exemple), ou encore purement historiques, ce qui reviendrait à séparer les films musicaux par *période* (année de sortie, maison de production, réalisateur). Ainsi, il vaut mieux étudier de près les composantes que l'on peut penser comme indispensables au genre, sans en éliminer certaines, moins récurrentes, qui entrent tout de même en jeu. Il y a donc une réelle difficulté à établir une définition du film musical, sans en étudier d'abord les particularités, ce qui mène nécessairement à rechercher les différentes influences qui ont contribué à sa naissance.

1.1. À la croisée de différents styles de danse et de musique.

1.1.1. Le modèle dominant des claquettes.

Lorsque l'on remonte aux origines du *musical*¹¹, bien avant que son succès ne pousse les studios hollywoodiens à s'intéresser de plus près à ces spectacles et à ces artistes complets (chanteurs, danseurs, acteurs), on retrouve de multiples styles de musique et de danse, qui se sont mêlés pour former ce nouveau genre théâtral, puis cinématographique. L'engouement pour le jazz, puis pour le swing, au début du XX^e siècle, amène au premier plan un nouveau style de danse : les claquettes. Elles

¹¹ Afin de simplifier mon propos, j'utiliserai cette dénomination anglo-saxonne de la comédie musicale pour évoquer les spectacles de théâtre et non les films musicaux.

apparaissent aux États-Unis au milieu du XIX^e siècle, entre autres grâce à Master Juba (de son nom de scène), un danseur reconnu comme l'un des plus grands et l'un des premiers Afro-américain à pouvoir se produire devant un public blanc. Elles ont été créées à partir de la rencontre entre *l'African Shuffle*, danse développée par les esclaves, « basée sur des pas glissés, incluant des rotations du buste et des hanches »¹², et la danse traditionnelle irlandaise, où « buste et hanches rigides, [le danseur frappe] le sol de la pointe, du talon, ou du plat du pied »¹³. D'abord présentes sur scène où elles accompagnaient les numéros comiques du *vaudeville* américain¹⁴, les claquettes deviennent l'une des principales caractéristiques des comédies musicales hollywoodiennes et permettent à de grands artistes, tels que Fred Astaire, d'être révélés. Ce pan de l'histoire du genre est d'ailleurs présenté sous forme d'hommage dès le début de *Chantons sous la pluie*, lorsque Don Lockwood (Gene Kelly) raconte son parcours de danseur/comique, jusqu'à son succès en tant que vedette du cinéma, aux côtés de sa partenaire capricieuse Lina Lamont (Jean Hagen). En effet, tandis que Don idéalise ses débuts par la parole, on peut voir à l'écran sa véritable histoire, bien moins glorieuse, des bars aux scènes de vaudeville, où il présente avec son ami de toujours, Cosmo Brown (Donald O'Connor), des numéros comiques, dansés et chantés, hués par le public. Si l'on en croit les images, les claquettes et les numéros comiques, constitués de multiples gags et chutes nécessitant un véritable talent d'athlète et d'acrobate, n'ont apparemment pas fait le succès du personnage. Toutefois, ils l'ont tout de même mené sur les plateaux de cinéma, où il se fait embaucher en tant que cascadeur. Le traitement humoristique et ironique de cette scène, racontée par Lockwood et présentée dans une tout autre version (la *vraie*) à l'écran, contribue à mettre en valeur cette danse. En effet, les célèbres numéros de claquettes en duo des deux acteurs/comiques ont, entre autres, fait le succès de *Chantons sous la pluie*. De plus, le fait que le personnage de Don, à l'intérieur du film, ait été capable d'exécuter ces numéros, lui a permis de gravir les échelons, jusqu'à être repéré par le producteur des studios Monumental. Par ce clin

¹² CHAMPCLAUX, Christophe. *La Comédie musicale et Fred Astaire*. Belgique : Seven Sept, 2008. p. 22.

¹³ *Ibid.* p. 22.

¹⁴ Tout au long de cette partie, je n'évoque que le vaudeville américain (fin XIX^e - début XX^e siècle) et non son proche parent européen qui constitue un genre théâtral à part et que j'aborderai en troisième partie. Le vaudeville américain, accompagné sur scène de danse (claquettes) et de musique, peut être apparenté au music-hall (ou spectacle de variétés) français.

d'œil, le film tend à montrer que chaque étape dans la formation de la comédie musicale (sur scène et au cinéma), a été capitale pour parvenir à ce qu'elle est en 1952, au moment où le film est réalisé. Souvent dénigré par rapport à des formes plus complexes ou plus sérieuses de spectacles, le vaudeville (et donc les claquettes), est pourtant un élément-clé dans la constitution du modèle de la comédie musicale hollywoodienne.

1.1.2. L'influence de la danse classique.

En remontant plus loin dans l'histoire, avant la naissance du vaudeville et de la musique populaire, on s'aperçoit qu'il était impératif de savoir danser dans la haute société, et ce dès la Renaissance où l'on donnait des *dîners-ballets*. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, la tragédie lyrique, en France, mêle texte, musique et danse, puis l'opéra italien (parfois enrichi d'intermèdes instrumentaux dansés) impose son modèle en Europe. Au XIX^e siècle, l'opéra-ballet — héritier des ballets de cour et de la tragédie lyrique — utilise de moins en moins de texte et réduit le chant, mettant l'accent sur la danse. D'autre part, l'évolution de l'opéra mène à la suppression progressive de la danse, que l'on retrouve plutôt dans les *ballets d'action* (ou *ballets-pantomimes*)¹⁵, ainsi que dans les ballets romantiques qui triomphent, tels que *La Sylphide* en 1832, *Giselle* en 1841, ou encore le très réputé *Lac des cygnes* en 1895. Ils contribuent à la mise en valeur de la ballerine (ou danseuse étoile), le premier danseur se contentant alors d'accomplir le rôle de porteur et de faire-valoir. On retrouve souvent ce schéma dans les films musicaux où l'actrice/danseuse principale est placée sur un piédestal, tandis que son partenaire doit contribuer à la faire briller. Dans *Chantons sous la pluie*, le ballet final avec Cyd Charisse illustre parfaitement ce principe. Gene Kelly joue les amoureux transits plutôt maladroits, face à la femme fatale qu'il rencontre. Tandis que tout au long du film, Kelly s'est illustré pour son talent dans des numéros de claquettes délirants (avec ou sans son acolyte), il doit se plier à une danse beaucoup plus sensuelle. Cyd Charisse, avec son impressionnante formation de ballerine et son allure de vamp, ne peut pas être réduite à danser un vulgaire numéro de claquettes. Autour de son personnage muet, Don Lockwood imagine tout une séquence où il est totalement subjugué par l'aura (et la

¹⁵ Les ballet d'action ou ballets-pantomimes (XVIII^e siècle), nés de l'opéra-ballet et de la comédie-ballet (Lully, Molière), sont des spectacles chorégraphiques où se développe une histoire grâce à la danse et à la pantomime.

plastique) de sa partenaire. D'abord rythmé et sensuel, le numéro devient plus passionné lorsque Don s'imagine danser un ballet avec elle, dans une sorte de no man's land aux couleurs pastel (qui rappelle le numéro romantique de Kelly et Debbie Reynolds dans les studios Monumental, et de nombreux autres films d'ailleurs). Tout est fait pour que l'on ne voit qu'elle, de son costume blanc à plumes, à son voile qui s'étend à l'infini. De très nombreux portés rythment ce ballet, où Kelly est au service de la beauté et de la grâce de sa partenaire. L'amorce elle-même de ce ballet contribue à mettre Cyd Charisse sur un piédestal, puisqu'elle *apparaît* littéralement dans la salle de réception — où Kelly est occupé à boire un verre avec plusieurs femmes — en haut d'un petit escalier, dans son costume blanc plutôt provoquant par rapport aux autres tenues de soirée. Le champ/contrechamp qui suit présente de manière assez classique le coup de foudre hollywoodien : un homme aperçoit une femme à l'autre bout d'une pièce (dans une alternance de gros plans successifs sur leurs visages, puis l'échelle s'élargit pour montrer la danseuse et son corps tout entier). Enfin, dans la pièce tout se fige, seul son voile flotte encore dans l'air. Les autres personnes disparaissent dans un fondu enchaîné qui laisse place à un autre décor, totalement abstrait, où un grand escalier permet aux deux danseurs de jouer avec différentes hauteurs dans une profondeur de champ qui s'étend à l'infini. Ce procédé caractéristique de la comédie musicale est appelé « fondu visuel »¹⁶. Il permet de raccorder deux images par surimpression : on peut ainsi relier deux espaces, deux temps (présent et passé ou présent et futur), et parfois deux niveaux de réalité, comme c'est ici le cas (le *réel*, intra-film, et l'*idéal* des moments chantés et dansés, qui se déroule parfois dans l'imagination des personnages). Entre-temps, Cyd Charisse n'a plus ni la même coiffure, ni la même tenue : elle est telle que l'idéalise le personnage masculin (Don en tant qu'hypothétique personnage d'un film qui n'existe pas encore, puisque toute cette séquence n'est que le fruit de son imagination). Cette double mise en abyme concourt elle-même à mettre la ballerine sur un piédestal et à présenter son jeune premier comme un faire-valoir — tout comme le procédé de décalage entre image et son dans la scène d'ouverture mettait en valeur les claquettes. Une anecdote amusante, racontée par le réalisateur Stanley Donen¹⁷, éclaire d'ailleurs cette séquence du film sous un jour plus parodique. En effet, ce ballet qui dure à lui seul

¹⁶ ALTMAN, Rick. *Op. cit.*, p. 88.

¹⁷ FORDIN, Hugh. *La Comédie musicale américaine (The Movie's greatest Musicals)*. New York : Ramsay, 1987. p. 339.

près de quinze minutes, a nécessité deux mois et demi de répétitions et de tournage, et a coûté 600 000 dollars (sur un budget total de 2 540 800 dollars). Cependant, il n'est qu'une projection de ce que décrit Don Lockwood au directeur de *Monumental*, qui, contrairement aux spectateurs du film, n'a pas pu voir la séquence. Quand, après son récit, Don lui demande : « Qu'en pensez-vous ? », le directeur répond : « Je n'arrive pas à me l'imaginer tant que je ne l'ai pas vue sur l'écran ». Il s'agit là d'un clin d'œil humoristique adressé au cinéma lui-même. L'un de ses rôles est en effet de laisser s'exprimer l'imagination, au-delà des limites du temps et de l'espace, et parfois de rendre visible ce qui n'est pas encore. Cette séquence rend également hommage à la comédie musicale des années 1920-1930, où le ballet final était toujours un moment attendu, où se déployait tout le talent des réalisateurs (Busby Berkeley, notamment, était réputé pour ses travellings aériens qui entraînaient la caméra au-dessus des danseurs). Certains films musicaux des années 1950 ont gardé cette tradition du grand ballet final et se sont employés à en faire des séquences cultes, comme par exemple celui de *Un Américain à Paris*¹⁸, dans des décors inspirés de toiles célèbres. À la lumière de ces deux exemples, il semble que le film s'emploie à revendiquer son appartenance au genre, en faisant apparaître l'histoire de celui-ci et en exploitant ses particularités, héritées de différents styles de danse (les claquettes et le ballet en l'occurrence).

1.1.3. L'opérette : une nouvelle étape pour la comédie musicale.

D'autres influences de la comédie musicale sont un peu moins présentes dans *Chantons sous la pluie*, sans toutefois en être absentes. Au XVIII^e siècle, un genre plus populaire que les ballets voit le jour : l'opéra bouffe (dont l'appellation date cependant du XIX^e). Tandis que l'opéra propose à un public aisé de grandes voix et des thèmes de haut rang (mythologie, histoire antique, etc.), qui garantit au genre son cachet de noblesse, l'opéra bouffe, ou bouffon, met en scène des intrigues légères et satiriques. Héritière française et viennoise de l'opéra-comique et de l'opéra bouffe, l'opérette aborde, au milieu du XIX^e siècle, des histoires sentimentales, en alternant chant, dialogues et numéros dansés. Mariant ainsi le théâtre, la danse et la musique, elle inspire directement la comédie musicale, qui, en s'élargissant à de nouveaux styles musicaux

¹⁸ MINNELLI, Vincente. *Un Américain à Paris*. 1951.

(notamment américains, comme le jazz), prend le devant de la scène aux États-Unis. Elle influence tout particulièrement les films musicaux des années 1930, où des personnages dignes de contes de fées évoluent dans un univers théâtral et de somptueux costumes : c'est le triomphe du trio Ernst Lubitsch et de ses deux comédiens fétiches, Jeanette MacDonald et Maurice Chevalier (*Parade d'amour*, 1929 ; *La Veuve Joyeuse*, 1934), et du duo Fred Astaire et Ginger Rogers (*Carioca*, Thornton Freeland, 1933 ; *La Joyeuse divorcée*, Mark Sandrich, 1934). Cette période correspond à ce qu'on pourrait assimiler à une deuxième ère des comédies musicales, comme l'explique John Springer dans son ouvrage :

L'opérette connut son heure de gloire à l'époque des premières comédies musicales, mais quand ces dernières entrèrent en disgrâce, celles qui étaient plus théâtrales, avec leurs chansons sirupeuses et leurs intrigues hyper romantiques, furent les premières à disparaître [...] *La Veuve joyeuse* de Lubitsch remporta un tel succès en 1934 qu'on voulut redonner sa chance à l'opérette. [...] Ce film fut à l'origine d'une nouvelle ère de prospérité pour la comédie musicale¹⁹.

Répondant aux attentes d'un public qui apprécie les histoires d'amour en dentelles et les chansons douces et mélodieuses, elles disparaissent peu à peu dans les années 1940 où fleurissent les comédies musicales qui rendent hommage à la nation américaine et utilisent le passé comme un ciment pour consolider le sentiment nationaliste (pendant la Seconde Guerre mondiale notamment)²⁰. De nombreux enfants (ou adolescents) stars sont également mis en avant : Shirley Temple, Donald O'Connor (Cosmo Brown dans *Chantons sous la pluie*), Judy Garland (*Le Magicien d'Oz*, Victor Fleming, 1939 ; *Le Chant du Missouri*, Vincente Minnelli, 1944), Mickey Rooney (*Place au rythme*, Richard Rodgers, 1939 ; *En Avant la musique*, Busby Berkeley, 1940), etc. L'opérette (et les comédies musicales qui s'en inspirent) laisse donc place à une nouvelle génération d'artistes, parfois issus des scènes de Broadway.

1.1.4. La comédie musicale de retour sur scène.

Fred Astaire et Gene Kelly ont tous deux commencé leur carrière sur les

¹⁹ SPRINGER, John. *La Comédie musicale : histoire en images du film musical*. Paris : H. Veyrier, 1975. p. 121.

²⁰ Sur les sous-genres du film musical, voir pp. 28-29.

planches des théâtres. De nombreux compositeurs ont d'abord travaillé pour Broadway, avant d'être découverts par Hollywood (parmi eux, Irving Berlin, Cole Porter ou George Gershwin). Stanley Donen, lui-même bon danseur, a été repéré par Gene Kelly dans les *chorus lines*²¹ de Broadway, dans le spectacle *Pal Joey* (1940). Si certains films musicaux ont été écrits pour le cinéma, la plupart des intrigues ou des titres autour desquels sont construits les films viennent du musical. De grands talents ont été dénichés sur scène et le musical n'a pas perdu de sa popularité aux États-Unis ou en Angleterre. Les deux genres ne se concurrencent pas réellement, mais les films rendent plutôt hommage aux spectacles et aux artistes. C'est le cas pour tous les films musicaux *backstages* qui placent leur action dans les coulisses de Broadway, en suivant la préparation d'un spectacle, en retraçant la vie d'un chanteur/danseur ou d'un compositeur, et par la suite la création d'un film (dans *Chantons sous la pluie*, on suit la réalisation du film imaginaire *The Duelling cavalier*²² qui devient *The Dancing cavalier*). En France, la tendance des comédies musicales, apparue dans les années 2000 (fin des années 1990), n'a jamais eu le succès escompté, mais elle a relancé l'intérêt pour le musical. Ainsi, plusieurs adaptations françaises de spectacles américains ou britanniques sont jouées de nos jours, principalement à Paris (*Le Roi Lion*, *Mamma Mia !*). Outre-Atlantique (ou en Angleterre), le succès d'un musical se juge par le temps qu'il reste à l'affiche, et ce pour des raisons financières, puisque de gros moyens sont investis et nécessitent une durée d'exploitation maximale. Les salles sont souvent aménagées spécialement pour accueillir un spectacle, tandis qu'en France les tournées en province sont encore de mise. On assiste donc à un retour en force des comédies musicales sur scène, tandis que le genre cinématographique, après quelques crises et renaissances, semble s'être essoufflé. Les adaptations de spectacles au cinéma déçoivent souvent ceux qui ont vu l'œuvre originale ; des chansons peuvent être supprimées, les interprètes ne sont pas les mêmes et, bien entendu, le public a comme une impression de *déjà vu*. De plus, il est évident que les sensations et les émotions ressenties devant une comédie musicale sur scène, chantée et dansée en direct, ne sont pas les mêmes que devant un écran de cinéma. Les rares réussites de ces quarante dernières années sont des

²¹ L'expression *chorus line* désigne un mouvement chorégraphique dans lequel les danseurs évoluent en ligne, de manière symétrique, et en effectuant les mêmes pas (en général autour de la vedette du spectacle).

²² Les traductions françaises du titre étant rarement les mêmes et peu satisfaisantes, je préfère le citer en version originale.

cas isolés, comme le remarque Christophe Champclaux dans son ouvrage :

Déjouant tous les pronostics, la scène a gagné sur l'écran. [...] les productions musicales de Broadway ont finalement réduit Hollywood à ne plus fonctionner que comme une chambre d'enregistrement de ses meilleures créations²³.

Il cite comme exemple le succès du film *Chicago* de Rob Marshall (2002), troisième adaptation du musical éponyme créé en 1926. Un lien fort unit donc le théâtre et le cinéma en ce qui concerne la comédie musicale. Tous deux se sont nourris l'un de l'autre, ont adopté les succès ou les artistes de l'autre, mais c'est un des rares cas où le cinéma ne sort pas *vainqueur* (face au théâtre et en termes de succès auprès du public). Cependant, comme le note Rick Altman, il a pu, grâce aux mêmes sources d'inspiration que le musical, tester ses innovations et révolutionner ses techniques :

Puisant dans chacune des industries du loisir et dans chaque mode d'expression artistique (peinture, théâtre, opéra, ballet, opérette, music-hall, musique populaire, vaudeville, télévision), la comédie musicale a également constitué un laboratoire dans lequel Hollywood a mis au point des innovations techniques hautement importantes (le parlant lui-même, d'autres prolongements technologiques sonores tels que le play-back, des effets spéciaux visuels en tous genres)²⁴.

Le cinéma doit en effet beaucoup au musical, puis à la comédie musicale, qui ont donné une impulsion décisive à sa plus grande révolution : l'introduction de la parole, non plus par des encarts écrits, mais par enregistrement de la voix et de la musique sur une bande sonore.

1.2. La révolution du cinéma parlant : le traitement du son.

1.2.1. La naissance des films musicaux grâce au cinéma parlant.

En 1927, avec la sortie du *Chanteur de jazz*²⁵, le premier film parlant, le nouvel objectif de toutes les grandes maisons de production est de maîtriser cette technique révolutionnaire qui permet d'enregistrer et de synchroniser le son avec les images

²³ CHAMPCLAUX, Christophe. *Op. cit.*, p. 68.

²⁴ ALTMAN, Rick. *Op. cit.*, p. 9.

²⁵ CROSLAND, Alan. *Le chanteur de jazz (The Jazz singer)*. 1927.

filmées. Le contexte de tension et d'urgence dans lequel se place une telle innovation rend compte du fonctionnement de l'industrie cinématographique de l'époque. Même après la fin de l'hégémonie des grandes maisons de production et la prise d'autonomie des réalisateurs à la fin des années 1960, ce modèle domine aux États-Unis : il faut toujours faire mieux et, si possible, le faire avant les autres (sinon se contenter de copier, sans en avoir l'air). Cette situation, que dépeint brillamment *Chantons sous la pluie*, amène à s'interroger sur ce nouveau procédé par rapport à la comédie musicale elle-même. L'enregistrement des voix sur une bande sonore et la postsynchronisation entraînent une toute nouvelle configuration du cinéma et concèdent une force inédite au rôle des comédiens. Ils ne se contentent plus de mimer leurs actions et n'ont plus besoin de sur-jouer (tendre l'oreille pour faire comprendre qu'ils entendent un bruit par exemple). Les deux enjeux majeurs des films musicaux résident alors dans la façon d'utiliser cette technique, mais également dans celle de filmer et d'introduire la musique au cœur du déroulement *normal* des films (enchaînement des actions, dialogues). *Chantons sous la pluie* retrace ce tournant dans l'histoire du Septième art avec nostalgie et une certaine distance ironique, qui soulignent l'interdépendance du parlant et du film musical. En effet, si ce dernier se développe grâce au son, l'inverse est également valable :

Le cinéma dit parlant avait commencé [...] par être (partiellement) chantant. Et le premier long-métrage parlant « officiel », *Le Chanteur de jazz / The Jazz singer*, comporte en réalité très peu de parler, proportionnellement aux numéros chantés [...]²⁶.

Les réactions et les difficultés provoquées par un tel bouleversement ne tardent pas à se faire sentir dans le monde du cinéma, habitué aux modes changeantes. *Chantons sous la pluie* montre efficacement les retombées de ce succès inattendu, en épousant cette problématique dans son intrigue, tout en gardant une distance critique. Après la projection d'un bout d'essai parlant pendant une réception donnée en l'honneur du dernier film des studios Monumental, l'impact sur les invités est plutôt négatif. Ils sont sceptiques et pensent tout d'abord à une blague (ils croient que l'homme qui parle à l'image se cachent derrière l'écran). Les professionnels tentent de se rassurer en

²⁶ CHION, Michel. *Un Art sonore, le cinéma, histoire, esthétique, poétique*. Italie : Cahiers du Cinéma / essais, 2003. p. 34.

prédisant un fiasco pour *Le Chanteur de jazz*, à l'exception de Cosmo, qui rappelle en plaisantant les doutes qui avaient suivi l'évolution de l'automobile, sous-entendant qu'il s'agit bien d'une véritable révolution. Trois semaines plus tard, sa prédiction se réalise puisque le film connaît un immense succès dès sa première semaine d'exploitation. Une telle innovation, s'ils ne l'exploitent pas eux aussi, pourrait coûter la faillite aux studios Monumental. À ce moment-là, Don concède d'ailleurs que les rôles qu'il tient n'ont rien d'originaux et Cosmo insiste, pour se moquer gentiment, en lui proposant de ressortir le même film sous un titre différent. Ces répliques, qui paraissent plutôt anodines, sont en fait le reflet de tout une façon de concevoir les films qui s'effondre à la fin des années 1920 : l'industrie cinématographique doit absolument évoluer pour perdurer. En réalité, la Warner frappe très fort avec le premier film parlant, prenant de court les autres producteurs, ce qu'illustre bien le film. Jusque-là, Monumental se contentait de resservir les mêmes *recettes* à un public d'amateurs convaincus : le couple star, Lina Lamont et Don Lowkwood, dans n'importe quelle aventure sentimentale costumée. Quelques minutes plus tard dans le film, une nouvelle référence au *Chanteur de jazz* donne une impulsion décisive à l'intrigue (aux États-Unis, on appelle cela un *plot-point*, l'équivalent de *l'élément perturbateur* qui (re)lance l'action en littérature). Le directeur de Monumental veut fermer ses studios à cause du triomphe du parlant (et prétend au passage avec mauvaise foi l'avoir prédit), puis se ravise et annonce au réalisateur qu'il doit faire lui aussi un film parlant. Il faut s'adapter vite, dans le film comme dans la réalité, tant pour les maisons de production que pour les stars du muet.

1.2.2. Le son au cinéma et les particularités des films musicaux.

Tandis que les comédies musicales sur scène sont toujours interprétées en direct, le cinéma a recours à la postsynchronisation et au play-back. Les artistes de musical sont principalement des chanteurs/danseurs et lorsqu'apparaissent les premiers films musicaux, ils nécessitent des artistes complets, sachant évidemment jouer la comédie, mais aussi danser et chanter — ce que peu d'acteurs de cinéma muet savent faire. Au cinéma comme au théâtre, les scènes de danse sont répétées des semaines entières, mais le montage permet de corriger quelques ratés, ne nécessitant pas qu'elles soient tournées en une fois. De même pour le son, la musique et les chansons sont préenregistrées. Toutefois, la présence de différents sons, de plusieurs pistes sonores, complexifie le

processus dans les films musicaux, comme l'explique Rick Altman dans sa définition du genre :

Une comédie musicale, selon les professionnels du cinéma, est un film avec de la musique. C'est-à-dire que la musique émane de ce que j'appellerai la diégèse, le monde fictif créé par le film, en quoi elle s'oppose au fond musical typiquement hollywoodien et qui vient, lui, de nulle part²⁷.

Dans un film *typiquement hollywoodien*, il y a en principe deux sortes de sons : ceux qu'il nomme les « bruits diégétiques » correspondant aux sons *réalistes* qui ponctuent l'action (on voit une porte qui claque à l'écran, on entend en même temps le bruit d'une porte qui claque) et le « fond musical » (ou bande musicale) qui accompagne l'action (musique dramatique lors d'une scène triste, ou musique gaie pour une scène comique par exemple). Le procédé de « fondu sonore »²⁸, ainsi nommé par Altman, permet d'insérer cette musique (élément indispensable dans une comédie musicale, que ce soit une chanson ou un morceau instrumental) dans la bande diégétique (bruits diégétiques), c'est-à-dire de faire de la musique un son qui appartient à l'action à part entière (il n'est pas rare que la musique soit jouée par des musiciens présents à l'écran par exemple). S'ajoute alors dans les films musicaux une troisième piste sonore : la « musique diégétique » qui coïncide avec les numéros chantés et dansés. La fusion engendrée par le fondu sonore crée un brouillage des frontières du *réel* et de l'*idéal* (comme c'est le cas pour le fondu visuel²⁹), de façon que le numéro de danse ou de chant s'intègre plus naturellement à l'intrigue. De même qu'une action à l'écran engendre un son (une porte qui claque), la musique engendre une action à l'écran (musiciens qui jouent, personnages qui dansent et chantent), comme pour justifier sa présence. La bande diégétique — surtout lorsqu'il s'agit d'une chanson interprétée par un personnage — doit elle aussi être enregistrée à part, indépendamment de l'image, comme la bande musicale, contrairement aux bruits diégétiques qui, pour la plupart, sont enregistrés en direct. C'est le cas dès le premier numéro musical de *Chantons sous la pluie*, où Don et Cosmo chantent et dansent sur scène. Ils se déchaînent dans des acrobaties et des gags, tout en jouant du violon. On voit alors clairement qu'ils ne jouent

²⁷ ALTMAN, Rick. *Op. cit.*, p. 23.

²⁸ *Ibid.*, p. 76.

²⁹ Voir explication du procédé, p. 15.

pas en direct, *en vrai*, leurs gesticulations les empêchant parfois de toucher l'instrument avec leur archet. Pourtant Cosmo, en tant que personnage du film, est un musicien, il est donc supposé savoir jouer. De plus, si le film reproduisait fidèlement la réalité, les personnages étant sur scène, la musique devrait être jouée en direct. Cependant, il ne s'agit pas de musical, mais bien de vaudeville, plus axé sur la comédie et le burlesque que sur la musique. Dans les films musicaux, le rôle de la postsynchronisation et du play-back est de masquer les bruits de respiration (liés à la danse) et éventuellement les fausses notes, contrairement à un musical, où ces bruits font partie intégrante d'une représentation *live*. On peut en déduire que la version cinématographique des comédies musicales est plus lisse, nette et retravaillée que la version théâtrale, et ce souvent parce que les comédiens engagés ne chantent pas eux-mêmes.

1.2.3. Un son trompeur ?

Dans *Chantons sous la pluie*, les éléments qui marquent la présence de l'enregistrement sonore sont très répandus. Pour reproduire tout le matériel et les décors de l'époque (puisque les techniques de cinéma ont déjà bien évolué en 1952), il a fallu utiliser des archives photographiques de la Metro-Goldwin-Mayer (qui produit le film), qui ont permis la reconstitution de studios des années 1920-1930 (micros, projecteurs, caméras). Dès les premières images, un énorme micro trône devant un tapis rouge. La première séquence est entièrement marquée par la question du son. Tout d'abord, le décalage entre la parole et les images, que j'ai évoqué précédemment, fonde une relation image/son plutôt complexe ; il est alors délicat de décider lequel des deux *dit vrai*. De plus, le fait que Don insiste sur la répétition de la formule « *Dignity, always dignity* »³⁰, censée être son fil directeur depuis ses débuts, accentue le côté humoristique des images qui le montre plutôt comme un artiste raté, qui va là où il trouve du travail, sans s'embarrasser de principes. On comprend très facilement que Cosmo et Don sont passés par des moments peu glorieux et ont connu bien peu de succès avant que ce dernier ne soit enfin repéré, mais uniquement pour jouer les cascadeurs. Don offre à son public une histoire embellie pour le satisfaire, lui qui croit que le couple de cinéma qu'il forme avec Lina Lamont est le reflet de la *vraie* vie. Pour ne pas le décevoir, il vaut mieux lui

³⁰ On pourrait traduire cette formule par « *la dignité avant tout* » ou « *toujours rester digne* ».

faire croire à une réussite et une ascension fulgurante dans le monde du cinéma, ce qui confère à la parole un rôle mystificateur. Pour résumer grossièrement : les images montrent la vérité (ce qui est loin d'être évident au cinéma) et le son ment. Toutefois, on s'aperçoit rapidement que les images peuvent tromper aussi, notamment dans la scène où est projetée la deuxième version (parlante) du film *The Duelling Cavalier*, où images et sons se décalent, provoquant l'hilarité dans la salle. La postsynchronisation paraît demander une technique un peu plus sophistiquée que ne le pensait probablement le réalisateur. Un seul saut de la pellicule réduit le film à une mascarade, où les voix ne correspondent plus du tout avec ce que l'on voit à l'écran (la bande son et les images n'ont pas été mixées, mais sont simplement diffusées en même temps). Le public n'est vraiment pas tendre pendant et après la projection, se moquant ouvertement de la diction exagérée de Don, de Lina que l'on n'entend que lorsqu'elle est tournée vers le micro, des ralentis qui transforment les voix, des dialogues peu travaillés, des sons démesurés (quand Don lance sa canne, ou le bruit des perles de Lina), ce qui fait craindre au comédien la fin de sa carrière (et des studios Monumental). Cosmo et Kathy ne manquent pas de revenir sur le sujet un peu plus tard en imitant la scène où les comédiens agitent la tête de gauche à droite en disant « Oui, oui, oui ! » et de haut en bas pour « Non, non, non ! ». Le son et l'image sont véritablement mis en question de manière humoristique dans le film, mais on imagine les problèmes qui ont pu se poser à l'époque. Les acteurs, qui se contentaient jusque-là de mimer, ont dû travailler leur voix et leur façon d'énoncer leur texte, peu habitués qu'ils étaient d'articuler. Le recours aux professeurs de diction devient alors monnaie courante. Ils doivent parler très clairement pour que leur voix enregistrée soit compréhensible, ce qui s'avère être un vrai défi pour Lina Lamont, dont la manière de s'exprimer est tournée en dérision depuis le début du film. Dans la première séquence, Don ne la laisse pas s'approcher du micro. De même, après la Première du film, où il parle à sa place. La starlette cache plus ou moins son mécontentement devant le public et joue le jeu avec un sourire forcé, mais jette des regards assassins à son partenaire. On n'entend véritablement sa voix suraiguë et son accent prononcé qu'à la douzième minute du film. Elle articule à peine, tronque les mots et les phrases, et son vocabulaire n'est pas très relevé. Les producteurs eux-mêmes plaisaient devant elle de ce problème, en expliquant que le service de publicité des studios ne souhaite pas qu'elle s'exprime publiquement, les spectateurs imaginant qu'elle a « la voix de [son] visage » (c'est-à-dire douce et belle). Ils ajoutent même : « Il

faut entretenir l'illusion à tout prix ! ». Lina, elle, ne semble pas comprendre, ni remarquer les moqueries de Cosmo ; elle est trop occupée à faire les yeux doux à Don, qui doit lui expliquer (apparemment pas pour la première fois) qu'ils ne forment pas un vrai couple. Ce personnage caricatural de la star écervelée, qui doit se contenter de sourire et de ne pas ouvrir la bouche, va dans le sens de la problématique d'un son trompeur : on fait en sorte qu'on ne l'entende pas s'il n'est pas conforme aux attentes, on raconte une histoire inventée, on projette un film où dialogues et images ne collent pas, etc. Les scènes où sont présentés les cours de diction des deux comédiens sont d'ailleurs des moments comiques savoureux. Tandis que Lina s'efforce de prononcer des phrases toutes faites en ouvrant à peine la bouche, devant son professeur désespéré, Don s'en sort plutôt bien, ce qui réjouit son enseignant. Sur le tournage, il s'applique en exagérant sa prononciation, mais Lina ne semble pas comprendre qu'elle doit parler fort pour être entendue. Le réalisateur a beau lui répéter comment fonctionne l'enregistrement de sa voix, en passant du micro à la cabine par des fils électriques, elle se contente de faire ce qu'elle a toujours fait : gesticuler et minauder exagérément. Quelques solutions sont envisagées, comme coudre le micro dans le décolleté de sa robe, dissimulé par des fleurs, mais les battements de son cœur sont alors trop audibles. Le réalisateur est furieux quand le producteur entre pendant le tournage et tire sur les fils qui parcourent le plateau, pour ne pas se prendre les pieds dedans, ce qui fait tomber Lina, mettant fin aux tentatives d'amélioration. *The Duelling Cavalier* sera projeté presque tel quel pour la Première.

1.2.4. Le play-back, hommage au cinéma parlant et muet.

Pour un film qui rend hommage au cinéma et aux comédies musicales, *Chantons sous la pluie* ne se prive pas de quelques moqueries. Kathy, lors de sa première rencontre avec Don, avoue ne pas aimer le cinéma, car « quand on a vu un film, on les a tous vus » (phrase reprise par Cosmo un peu plus tard). Elle se dit comédienne de théâtre — qu'elle place largement au-dessus de leur « grossière pantomime » d'acteur. Ils ne sont pas, d'après elle, fait « de chair et de sang », mais seulement des « ombres sur un écran ». Don, voulant se défendre, parodie à son tour les comédiens de théâtre qui déclament leur texte, mais se ridiculise en déchirant sa veste coincée dans la portière. Le théâtre semble l'emporter sur le Septième art dans ce duel. Cette *victoire* est toutefois

nuancée quand Don découvre que Kathy n'est en fait que *chorus girl*³¹ dans la scène suivante. Il n'y a finalement pas de *gagnant* et ce car le film ne fait que présenter ce conflit au travers d'anecdotes, sans en faire son propos principal et sans prendre parti. Par ce biais, il nous en apprend plus sur les coulisses et le monde du cinéma, la façon dont se font et se défont les carrières, la toute-puissance des maisons de production à l'époque, ce qui est justement le propre des *comédies-spectacles*. On voit ainsi comment étaient réalisés les films muets, en suivant le tournage de *The Duelling Cavalier*. Le rôle de musicien de Cosmo se limite à jouer du piano sur le plateau, pour créer une sorte de musique d'ambiance, tandis que Don et Lina n'ont qu'à mimer leurs actions. Le son n'étant pas enregistré, les deux acteurs se disputent sous l'œil de la caméra, en prétendant jouer les amoureux passionnés. Pendant tout le film, une certaine distance est prise par rapport au cinéma, avec beaucoup d'humour, d'ironie et de tendresse. La seule chose que Kathy y aurait apprise, d'après elle, serait de jeter un gâteau au visage de celui avec qui elle se dispute (Don), qui s'écrase malencontreusement sur Lina, dans une référence au cinéma burlesque plutôt parodique. La jeune femme se voit tout de même offrir un rôle dans un film, grâce à l'explosion du cinéma parlant d'une part, et de sa prestation appréciée en tant que *chorus girl* d'autre part. Elle finit d'ailleurs par avouer à Don qu'elle aussi est prise par la fièvre du cinéma et qu'elle lit beaucoup de magazines sur le sujet, comme si le Septième art arrivait à prendre dans ses filets même les plus réfractaires. C'est elle qui trouve également l'idée de faire du film une comédie musicale pour le sauver, signe qu'elle est finalement *conquise*. Tout comme le cinéma muet est tourné en dérision, le passage au parlant est sujet à quelques plaisanteries. Pendant le cours de diction de Don, Cosmo singe le professeur en grimaçant derrière lui alors qu'il exécute un exercice de prononciation. Cette clownerie du jeune homme, qui paraît anodine, va néanmoins permettre à son ami de mettre au point un plan pour transformer le film en comédie musicale, car si Don peut tout à fait danser et chanter, le projet de Kathy se heurte à un problème de taille : Lina en est incapable. Alors que Cosmo et Kathy plaisantent sur la projection catastrophique à laquelle ils viennent d'assister, celui-ci a une idée lumineuse : faire doubler Lina par Kathy. Pour illustrer son propos, il fait chanter la jeune fille cachée derrière lui, en bougeant les lèvres

³¹ Jeunes femmes choristes qui accompagnent un chanteur principal dans une revue en chantant et dansant dans les *chorus lines* (il peut également s'agir d'hommes).

comme si le son venait de sa propre bouche. Ils décident tous d'un commun accord de le cacher à Lina et, en fait de danse, Don se contentera de « s'agiter » autour d'elle. Le producteur est emballé par le plan et promet Cosmo au rang de scénariste. Il semble que la comédie musicale soit ici considérée comme une sorte de *sauveuse*, qui règle tous les problèmes en permettant de préserver la carrière de Don, de faire avancer celle de Kathy et Cosmo, et de garantir un succès à Monumental. L'hommage au genre est clair, même s'il est un peu satirique, et rend bien compte d'une réalité de l'époque. Sur les façades des cinémas et les affiches était placardée la mention « All talking ! All singing ! », garantissant la venue d'un public nouveau attiré par la révolution sonore sous ses deux formes (parole et chant). Le play-back constituait une solution en or pour tous les acteurs qui ne savaient pas chanter, leur permettant d'être doublés, car si Gene Kelly et Fred Astaire, entre autres, pouvaient assurer leurs numéros musicaux seuls, un problème comme celui de Lina se posait réellement. Anecdote amusante d'ailleurs, c'est Debbie Reynolds (Kathy) qui double la voix parlée de Jean Hagen (Lina), tandis que celle-ci double Debbie pour le chant, comme l'explique le réalisateur lui-même :

Nous nous sommes servis de Jean Hagen pour doubler Debbie doublant Jean. La voix de Jean est excellente, tandis que Debbie a l'accent bruyant de l'Ouest, et il fallait un parler cultivé³².

La question du play-back se retrouve donc autant dans le film lui-même que pour sa création, compliquant grandement les choses. Si, à l'écran, on nous fait croire que Kathy a une voix mélodieuse, à l'inverse de Lina, c'est le contraire pour leurs interprètes. En réalité, quand Kathy parle, on entend Jean Hagen, et quand elle chante, la voix appartient à une certaine Betty Royce, interrogeant sur l'aspect trompeur du son et même ici plus généralement du cinéma. En effet, pourquoi engager une comédienne qui ne sait pas chanter pour le rôle du personnage qui sait justement mieux chanter ? La loi des contrats des maisons de production hollywoodiennes étant ainsi faite, il fallait souvent pour les réalisateurs trouver des stratagèmes pour masquer les défauts de certains interprètes. D'autre part, la mise en abyme de la comédie musicale dans *Chantons sous la pluie* va jusqu'à faire s'interroger les personnages sur la façon d'intégrer des numéros musicaux à un film en costumes déjà tourné ; un des enjeux du

³² FORDIN, Hugh. *Op. cit.*, p. 337.

genre étant justement de faire que ces transitions soient le plus fluide possible et le moins perceptible. La solution adoptée par Don, Cosmo et le producteur est certes assez simpliste : le héros devient un artiste de music-hall qui lit l'histoire de France en coulisses, se cogne la tête et rêve qu'il se réveille en 1789. L'argumentation de Cosmo pour faire accepter ses idées est plutôt légère (comme de changer le titre en *The Dancing Cavalier*), mais assez efficace pour convaincre le producteur qui convient avec eux de ne surtout pas mettre Lina au courant. Ce plan relance donc l'action et permet au couple Kathy/Don de souder ses liens dans le secret et le travail, et à Cosmo de devenir directeur musical. Les scènes d'enregistrement des voix donnent lieu à des moments romantiques, faisant de Don le destinataire de la chanson d'amour interprétée par Kathy, et à des passages comiques où Lina tente tant bien que mal de chanter. Ce procédé (et le mensonge qui l'accompagne) donne ensuite lieu à un retournement de situation malheureux (Lina manipule les producteurs pour se venger), mais révèle finalement sa vraie voix au public, ainsi que le talent de Kathy. L'image donnée ici du milieu du cinéma n'est certes pas très reluisante, mais le happy end est de mise, grâce au son, au parlant et, finalement, à la comédie musicale elle-même.

1.3. L'âge d'or de la comédie musicale à Hollywood : filmer la danse.

1.3.1. Les sous-genres de la comédie musicale.

De nombreuses mutations ponctuent le parcours des films musicaux depuis leur naissance sur les écrans, tout comme le cinéma lui-même se transforme au rythme des innovations techniques. Comme je l'ai mentionné précédemment, le premier film parlant bouleverse toute l'industrie cinématographique. De fait, le nouveau genre du film musical se développe, mettant en valeur l'apparition du son et plus tard de la couleur. Son *âge d'or* intervient assez tardivement puisque les critiques de cinéma le placent dans les années 1950, tandis que de nombreux triomphes ont déjà créé l'événement dans les années 1930. Durant cette période, un véritable modèle s'est révélé, une sorte de *recette* pour faire une comédie musicale à succès. Les caractéristiques que l'on trouve dans certains des premiers films musicaux sont devenues récurrentes, puis de nouvelles sont apparues, en suivant l'évolution politique, sociale et culturelle du pays, ainsi que celle des techniques. On repère alors trois

modèles dominants, aux sources d'inspiration diverses, ou trois *sous-genres*. Le premier, la « comédie-contes de fées »³³, « ainsi nommée en raison de son penchant à faire dépendre l'avenir d'un royaume d'une histoire de cœur entre une princesse et son prétendant »³⁴, permet au spectateur de fuir son *réel* quotidien pour l'*idéal* du conte de fées. Cette catégorie englobe par exemple de nombreux films des années 1930, notamment avec Maurice Chevalier et Jeanette MacDonald. Dans le deuxième, la « comédie-folklore »³⁵, l'histoire se déroule souvent dans un temps passé, où « l'union d'un couple illustre celle de tout un groupe »³⁶ (dans *Oklahoma !* de Fred Zinnemann par exemple, l'intrigue se déroule à la fin du XIX^e siècle, alors que le film date de 1955). C'est la solidarité et la communauté qui prédominent, permettant au passage au public de renforcer son sentiment patriotique. Enfin, la « comédie-spectacle »³⁷, ou *backstages* (auquel appartient *Chantons sous la pluie*), met généralement en lien une histoire d'amour et la création d'un spectacle ou d'un film, la réussite de l'une entraînant le succès de l'autre. Chaque sous-genre est construit autour d'une ou plusieurs caractéristiques fondamentales du film musical et répond différemment à un besoin d'évasion (comédie-folklore), de gaieté (comédie-spectacle), de fantaisie (comédie-contes de fées) et surtout d'histoires qui finissent bien. Évidemment, la spécificité de l'un ne l'empêche pas d'emprunter aux autres. Le trait dominant du genre est le plus souvent cette capacité à exprimer la joie et l'amour au travers de la musique et de la danse, ce que *Chantons sous la pluie* s'emploie justement à montrer avec humour, légèreté et beaucoup d'énergie.

1.3.2. Caméra fixe, caméra en mouvement.

Tout comme le son et la musique ont une importance capitale dans les films musicaux, un des éléments constitutifs du genre est la danse. Qu'elle soit mise en scène et filmée de façon spectaculaire, ou au contraire en toute sobriété, elle permet aux

³³ ALTMAN, Rick. *Op. cit.*, p. 145. (les références citées pour les expressions en italiques renvoient au chapitre de l'ouvrage où sont traitées ces notions clés. J'emprunte ces termes et leurs définitions à l'auteur car ils me semblent clairs et justifiés ; on trouve cependant d'autres classifications et/ou appellations dans certains livres).

³⁴ *Ibid.*, p. 143.

³⁵ *Ibid.*, p. 293.

³⁶ *Ibid.*, p. 143.

³⁷ *Ibid.*, p. 219.

réalisateurs et à leurs films de se démarquer. Dès 1930, Busby Berkeley se singularise en introduisant des lignes de *chorus girls* (ou *chorus lines*) qui évoluent par dizaines, de manière géométrique (reprenant un principe du musical). Filmées par une caméra toujours en mouvement, dans des plans en plongée étonnants, elles deviennent sa marque de fabrique, en tant que chorégraphe et réalisateur. Le montage kaléidoscopique de ces scènes grandioses, les couleurs criardes des décors et costumes, valent entre autres à *42^e Rue*³⁸ la première nomination aux Oscars pour une comédie musicale. *Chantons sous la pluie* rend hommage à ces numéros chorégraphiés ou filmés de Berkeley, summum du kitch et de la fantaisie. Parmi les numéros musicaux du film, on peut en effet en mettre un à part. Introduit par le gros titre du magazine *Variety*³⁹ dévoré par les flammes — « Le Film musical triomphe » — il se différencie des autres puisqu'aucun des protagonistes n'y participe (à l'exception d'une apparition mineure de Kathy en tant que chorus girl à la fin). Jusque-là, ils s'intègrent tous plus ou moins à l'histoire et contribuent à faire avancer l'action, mais ici il s'agit plus d'une plongée au cœur des codes du film musical. On assiste à un enchaînement rapide d'images, dans un décor non identifié et un tourbillon de paillettes. D'abord, un trio de chanteuses présenté par une ouverture à l'iris, puis un quatuor de chanteurs allongés, filmés par en haut (leur corps formant une sorte de fleur), une *chorus line* de danseuses/petits soldats, des pieds et des jambes sans corps, etc. Le tout prenant place sur des fonds très colorés où foisonnent les références au genre : le jazz, symbolisé par un saxophone ; les claquettes ; les numéros de musical (*chorus girls*), etc. Les images se répètent et l'enchaînement s'accélère, dans un montage nerveux qui illustre bien le procédé du kaléidoscope. Des incrustations d'images, comme un cercle de danseuses qui se fond dans l'arrondi d'un mégaphone par exemple, relèvent également de ce genre de numéro typique de la comédie musicale des années 1930. Toutefois, le retour sur un plateau de cinéma, dans la dernière partie de la séquence, contribue à la raccrocher de manière presque naturelle au reste du film. Faire apparaître de nouveau le matériel de cinéma, comme le micro ou la caméra, brise l'illusion du numéro qui entraînait vers l'*idéal* (de la comédie musicale) en le ramenant au *réel* (du film). La fantaisie est ainsi justifiée par l'inclusion dans un tournage auquel on assiste, montrant les techniques, les coulisses. L'alternance de plans

³⁸ BACON, Lloyd. *42^e Rue (42nd Street)*. 1933. (Chorégraphies de Busby Berkeley).

³⁹ Il s'agit d'un anachronisme. Le premier numéro de *Variety* est paru en 1933 (il n'existe donc pas encore en 1927).

en plongée et de plans en pied (montrant ici l'évolution du chanteur et ses *chorus girls* sur scène) est un procédé classique du film musical, utilisé de façon plutôt brusque chez Berkeley, mais devenu plus fluide avec l'utilisation de la grue et du travelling grâce, entre autres, au réalisateur Vincente Minnelli. Cette oscillation permanente permet de voir la séquence à deux niveaux : en surplombant l'action, en la survolant sans y être intégré, ou en y étant inclus, submergé par le flou, le tourbillon de la danse. Tantôt la caméra épouse les mouvements de la danse, tantôt elle prend ses distances par la hauteur. Ces deux échelles décuplent les effets de kaléidoscope où le corps des danseurs ne sert plus qu'à créer des images géométriques, symétriques et artistiques (fleurs, cercles). Le plus souvent, on retrouve ces numéros très fantaisistes et artificiels à la fin des films (des années 1930 notamment). Cependant, dans *Chantons sous la pluie*, il sert plutôt de *fourre-tout* pour rendre hommage à une façon désuète de faire des comédies musicales. En rattachant ce passage non réaliste à son intrigue, le film tente de le légitimer, comme c'est le cas pour les autres numéros dansés, y compris le ballet final qui s'inspire toutefois principalement du modèle Berkeley.

1.3.3. Introduire et filmer la danse.

Omniprésente comme les références au son et au cinéma dans le film, la danse apparaît dans de nombreuses scènes, qu'elle soit ou non au premier plan. Dès la première séquence, elle se place en tant qu'un des éléments formateurs de la carrière de Don et Cosmo. Dans un film musical, il n'est pas rare de présenter la danse sur scène, d'autant plus dans une comédie-spectacle : les personnages sont eux-mêmes danseurs et donnent une représentation ou se rendent à un ballet par exemple. Il peut arriver également qu'une réception ou un bal donne l'occasion aux personnages de s'illustrer en tant que danseurs (comme dans la séquence culte entre Fred Astaire et Ginger Rogers, « *Cheek to cheek* », dans *Le Danseur du dessus*⁴⁰). Parfois encore, la danse traverse l'action en second plan, à l'occasion d'une soirée, comme dans *Chantons sous la pluie*, où l'on peut voir quelques couples danser lors d'une réception, tandis qu'une autre action se déroule au premier plan. Ainsi, de la même manière que le cinéma sert de toile de fond à l'histoire, la danse parcourt le film. Le fondu sonore facilite l'incursion de cet

⁴⁰ SANDRICH, Mark. *Le Danseur du dessus (Top Hat)*. 1935.

élément fantaisiste dans le réel. Si de la musique est intégrée à l'action, la danse peut très bien l'être aussi de façon naturelle, comme l'explique Rick Altman : « Ce qui est valable avec le son l'est pour le mouvement. Danser, ce n'est que marcher avec le rythme, semble affirmer la comédie musicale »⁴¹. Le moment le plus marquant de ce phénomène est le très célèbre numéro « *Singin' in the rain* ». Gene Kelly reprend à sa manière la technique de son collègue Fred Astaire, qui consiste pour lui à passer d'une marche rythmée à la danse. Il est alors presque impossible de déterminer précisément à quel moment il se met à danser. Dans *Chantons sous la pluie*, après avoir dit bonsoir à Kathy sur son perron, Don s'apprête à rentrer chez lui. Il fait signe à la voiture qui l'attendait de s'en aller. La musique a déjà commencé ; ce geste commun peut donc lui-même être considéré comme de la danse, puisqu'il est exécuté lentement et avec ampleur. Cette scène intervient après un moment de bonheur intense, les trois amis ayant trouvé un moyen de sauver leur carrière et les deux amoureux ayant partagé un moment de complicité. Don, sur un petit nuage, se met à fredonner et rapidement son « doodle-do » qu'il chantonne se transforme en un numéro musical à part entière. On passe ici d'une conversation simple à l'expression sans borne du transport amoureux par la danse et le chant, en plein milieu d'une rue et sous la pluie. Gene Kelly fait alors montre de tout son talent d'acrobate et de danseur pour faire de ce moment banal (un homme rentre chez lui par une soirée pluvieuse), une scène culte de la comédie musicale. La chorégraphie va crescendo : il s'agit au début de quelques pas chaloupés et d'un air joyeux, qui deviennent rapidement une version instrumentale et une danse endiablées. Tel un enfant qui ferait exploser sa joie, il saute partout (sur les lampadaires, dans les flaques), il utilise tout ce qu'il trouve pour l'accompagner (son parapluie devient son partenaire, il salue les passants) et joue sous la pluie sans se préoccuper d'être trempé. Le clin d'œil à l'enfance est renforcé par une réplique maternelle de Kathy, dans la scène précédente, qui lui conseille de bien se couvrir, et par l'intervention d'un policier mécontent, qui interrompt Kelly qui sautait à pieds joints dans les flaques. Il continue toutefois à chantonner, mais s'éloigne comme un gamin pris en train de faire une bêtise (deux en l'occurrence, puisqu'il n'a pas non plus suivi la recommandation de Kathy). Les mouvements de caméra sont particulièrement intéressants pendant la chorégraphie puisqu'ils sont typiques de ce genre de séquence de comédie musicale. On

⁴¹ ALTMAN, Rick. *Op. cit.*, p. 82.

alterne entre des gros plans sur son visage radieux et souriant, et des plans en plongée sur tout le décor de la rue, reconstitué en studio de façon très réaliste. Des plans plus larges (plans moyens sur Kelly et les promeneurs, plans de demi-ensemble sur la rue), généralement de face, permettent de plonger au cœur de la chorégraphie, comme si le spectateur était un passant de la rue, tandis que les plans en plongée offrent une vue d'ensemble sur le spectacle. Des travellings latéraux et verticaux suivent Kelly dans ses déplacements et seules quelques rares coupures rendent compte du montage qui est, du reste, plutôt fluide. Le rythme de la caméra épouse en effet celui de la danse, sauf lorsqu'intervient un changement d'échelle de plan (d'un plan rapproché à un plan plus large), où des coupures très brèves n'entament pas l'impression de flottement. La séquence est d'ailleurs close par un fondu enchaîné sur un autre moment de l'action, renforçant la sensation de continuité et de fluidité. Pourtant, si tout est fait à l'écran pour ne pas casser l'illusion d'une scène qui se déroule d'un bout à l'autre (comme le serait une performance sur scène, sans coupure ni trucage dus au montage), de nouveau l'alternance de plusieurs niveaux de perception rappelle qu'il s'agit bien de cinéma. Fred Astaire refuse justement sur ses tournages tout élément susceptible de dénaturer la perception de la danse, en imposant des conditions particulières à ses contrats. Il interdit ainsi les gros plans sur les corps des danseurs, les plans sur d'éventuels spectateurs et les cadrages extravagants comme ceux de Busby Berkeley par exemple (plongées, effets de kaléidoscope, etc.). Il contrôle donc le tournage, la réalisation et le montage de ses scènes de danse, pour respecter minutieusement la fluidité des enchaînements grâce à des raccords parfaits entre les plans. Il exige généralement une « prise de vue frontale en légère contre-plongée pour reproduire la vision idéale du spectateur assis dans le fauteuil d'un théâtre de Broadway »⁴². Ses quelques règles visent à mettre en valeur son talent de danseur (et celui de ses partenaires), avant celui du cinéaste pour les mouvements de caméra. Ainsi, la danse est mise sur un piédestal dans ses films et enregistrée telle que l'aurait vue sur scène un spectateur de musical. Stanley Donen et Gene Kelly révolutionnent cette vision un peu étriquée de la danse qui ne fusionne pas avec les potentialités du cinéma. Ils instaurent de plus en plus de tournages en extérieur (au milieu des années 1950) et explorent d'autres façons de filmer la danse, comme l'explique l'acteur lui-même :

⁴² CHAMPCLAUX, Christophe. *Op. cit.*, p. 33.

Quand Fred Astaire dansait, il mettait la caméra devant lui et filmait presque toute la scène en plan général. Je voulais adopter un autre point de vue. Tout changer, utiliser la caméra en fonction du rythme de la musique et de la danse. [...] J'ai essayé de revaloriser les numéros de danse en me servant des possibilités techniques que la caméra m'apportait⁴³.

De fait, Kelly est également très exigeant sur ses numéros de danse qu'il chorégraphie lui-même pour la plupart. Il demande, par exemple, pour « *Singin' in the rain* » que l'on creuse des trous dans le plateau, pour ressembler à de véritables flaques d'eau (d'ailleurs mélangée à du lait pour être bien visible à l'écran). Il impose à ses partenaires, ainsi qu'à lui-même, un rythme de travail très soutenu, notamment pour Debbie Reynolds qui n'a pas de formation de danseuse. Le comédien va même jusqu'à tourner cette séquence en étant très malade, avec de la fièvre, ce qui n'est pas perceptible à l'écran. Le perfectionnisme des deux danseurs est impressionnant et le rendu à l'écran est remarquable ; sans doute est-ce pour cela qu'ils n'ont pas eu de réels héritiers.

1.3.4. Danser pour exalter sa joie, ou exprimer son amour.

La constante qui apparaît dans la plupart des numéros dansés et chantés de *Chantons sous la pluie* est la gaité. Dès le début du film, on nous rappelle le lien fort de la danse et du vaudeville (donc du comique burlesque). De nombreux numéros du film servent cette ambition de la comédie musicale d'exprimer ses sentiments heureux par le chant et la danse. Le célèbre « *Good mornin'* » entonné par Kathy et Cosmo par exemple, permet aux trois amis, au comble de l'excitation, de manifester leur joie d'avoir résolu un problème de taille. Les claquettes participent évidemment à rendre compte de ce sentiment de liberté et d'allégresse, tout comme la mélodie légère et enthousiaste. Le numéro qui commence dans la cuisine se poursuit dans tout l'appartement (suivi par des travellings latéraux) et se termine en un véritable délire. Les personnages (en particulier les deux hommes) cherchent la hauteur en grimant sur tout ce qu'ils trouvent (balustrades, tables, bancs). Ils utilisent des objets du quotidien qui, à leur contact, se transforment en déguisements aux multiples facettes : les cirés font ainsi

⁴³ Gene Kelly in *Ibid.*, p. 88. (propos recueillis par Rui Nogueira à Beverly Hills en 1970. *Cinéma* n° 8158, juillet-août 1971).

référence tour à tour à un habit de vahiné, de torero, et même à des instruments de musique, tout en renvoyant au titre du film et au générique (qui reprend une scène de *The Hollywood Revue of 1929*⁴⁴). Alternant les passages de chorégraphie synchronisée et les performances solo, où celui qui danse s'avance vers la caméra, le numéro multiplie les clins d'œil : au French Cancan, aux danses des îles, à la danse classique, etc. Très souvent dans les films musicaux, si le numéro commence par une chanson, qu'accompagnent quelques pas de danse, celle-ci prend très vite le dessus et la musique devient instrumentale (et non plus chantée), laissant place à une chorégraphie endiablée qui se termine en apothéose. Dans le cas présent, les trois amis finissent par des roulades et renversent un canapé où ils retombent l'air épuisé. Dans le numéro encore plus mouvementé et athlétique de Cosmo, « *Make 'Em laugh* », c'est une surenchère de cascades, de cabrioles et de grimaces qui conduit dans un décor (de cinéma) à part. Anecdote surprenante, écrite par Donald O'Connor, la chanson reprend presque mot pour mot les paroles de « *Be a clown* » de Cole Porter (interprétée par Kelly dans *Le Pirate*⁴⁵), mais le compositeur n'ayant pas porté plainte pour plagiat, elle apparaît telle quelle dans le film. Cosmo commence à chanter pour divertir et remonter le moral de Don, qui regarde attentivement ses pitreries, assis sur une chaise, mais termine seul face à la caméra, dans un espace aménagé spécialement pour ses pirouettes et ses chutes. Jouant avec un mannequin sans tête comme s'il s'agissait d'une femme, devant un fond représentant un couloir en perspective infinie, il révèle toute la superficialité du cinéma et plus particulièrement du film musical. En effet, tout peut servir d'accessoire et tous les lieux peuvent être habités par la danse. Ses acrobaties contre le décor en fond donnent l'impression qu'il marche sur les murs et le plafond, rappelant une scène très étonnante de *Mariage royal*, film du même réalisateur, sorti un an plus tôt. Dans cette séquence inoubliable, Fred Astaire danse littéralement au plafond grâce à un simple trucage : « La caméra et l'opérateur [sont] arrimés dans un tambour géant incluant également le décor de la chambre d'hôtel »⁴⁶. La rotation lente de ce tambour entraîne l'ensemble du décor, la caméra et Astaire, créant une parfaite illusion — ce procédé est d'ailleurs réutilisé en 1968 dans *2001, Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick. Le titre de la chanson (signifiant « Fais-les rire ») évoque ouvertement la volonté de divertir

⁴⁴ REISNER, Charles. *Hollywood chante et danse (The Hollywood Revue of 1929)*. 1929.

⁴⁵ MINNELLI, Vincente. *Le Pirate (The Pirate)*. 1948.

⁴⁶ CHAMPCLAUX, Christophe. *Op. cit.*, p. 49.

avant tout et s'adresse directement aux spectateurs, le but du numéro étant principalement de mettre en valeur le talent du danseur/comique. On peut ainsi le rapprocher de celui qui se déroule pendant le cours de diction de Don. À mi-chemin entre les folies de « *Good mornin'* » et de « *Make 'Em laugh* », il rappelle également le plaisir enfantin de s'égayer de « *Singin' in the rain* ». Cosmo et Don assoient littéralement le professeur comme un spectateur (placé devant eux sur une chaise) et lui offrent un numéro de claquettes et de comique burlesque incontrôlable. Tour à tour, l'un des deux amis s'arrête, contemple son camarade et le désigne du doigt pour diriger le regard du professeur et, du même coup, celui du public. Au cours de plusieurs numéros, ce jeu d'alternance entre celui qui danse et celui qui regarde est fréquent (comme dans la scène commentée précédemment d'ailleurs). Parfois, c'est un des comédiens lui-même qui se place comme spectateur (ou qui est désigné comme tel, assis sur une chaise devant le *spectacle*) et à d'autres moments, c'est bien le public du film qui est directement visé. Dans tous les cas, celui-ci assiste évidemment à la représentation puisqu'elle se déroule devant lui sur l'écran ; c'est le principe même de la mise en abyme. Le plus gros du numéro est filmé de face, les deux amis bien centrés au milieu du champ, surtout dans les moments de chorégraphie à deux parfaitement synchronisés. Sinon, le principe de travelling latéral est repris, mais dans un espace plus confiné. Agissant comme des enfants terribles, les deux danseurs grimpent partout et finissent par *enterrer* le professeur sous un amas de bibelots ; une critique à peine masquée, sous forme de plaisanterie, du nouveau système de cours de diction mis en place au début du parlant.

Si, dans la plupart des numéros du film, les personnages exaltent leur bonheur, d'autres moments se détachent par leur aspect beaucoup plus romantique : celui avec Cyd Charisse, extrait du ballet final, et celui entre Don et Kathy vers le milieu du film. Il s'agit ici bien moins de chanter sa joie de vivre que de déclarer son amour. Ayant déjà analysé le premier précédemment, je me pencherai plutôt sur le second. Après une rencontre assez chaotique entre les deux personnages — qui ne fait cependant que les révéler aux spectateurs en tant que couple star du film — ils se laissent enfin aller à leurs sentiments. Don entraîne la jeune femme dans un studio vide et plante littéralement le décor : dans un jardin, un coucher de soleil brumeux et un clair de lune (assimilés aux diverses teintes de spots et de projecteurs à sa disposition sur le plateau), un léger vent (ventilateur) et une échelle qui représente un balcon. Il met tout les

artifices du cinéma au service de sa déclaration d'amour, les revendiquant en tant que tels, ce qui ne manque pas de charmer Kathy. Elle est placée comme spectatrice (sur l'échelle), tandis que Don entame la chanson et la chorégraphie, façon détournée de lui manifester son amour. Cette séquence romantique, typique de la comédie musicale, utilise tous les ressorts classiques. Quand Don l'invite à danser, Kathy se détourne d'abord, puis accepte ; ils se poursuivent, se retrouvent pour un *quickstep*⁴⁷. Les pas sont légers, aériens, ils évoluent tout en douceur dans le décor immense, tantôt filmés de face, tantôt suivis par la caméra dans leurs déplacements et leurs rotations. La caméra semble ensuite s'éloigner pour les laisser partager ce moment. Tandis que le décor du ballet final est abstrait, pour ce numéro il s'agit plus de créer une ambiance, tout en ancrant le film dans son thème : le cinéma. Le dernier et le plus long numéro du film, « *Broadway Melody* », est à lui seul une déclaration d'amour à la comédie musicale (sur scène et filmée). Il alterne des moments joués et d'autres dansés/chantés. Il rend ouvertement hommage au musical, dans un décor de carton qui figure Broadway, ses rues, ses théâtres et ses nombreuses enseignes lumineuses, qui planent telles des ombres, des fantômes au-dessus d'une scène fictive. Cette scène se déroulant dans l'imagination de Don, tous les excès sont possibles : des costumes stylisés et coordonnés (une couleur par groupe de personnes par exemple), des décors gigantesques plongés dans le noir où seules des enseignes géantes apportent lumière et paillettes, des tapis roulants, des personnages caricaturaux qui se figent parfois et disparaissent en sortant du champ (à la fin des tapis roulants) comme on sort de scène, etc. Multipliant les clichés et les références aux revues et au théâtre, ce numéro se distingue des autres, à première vue, par ses aspects moins cinématographiques que théâtraux, bien que seule la caméra puisse permettre de passer d'un lieu à un autre par une porte, en suivant de près l'action. En effet, les plans larges en plongée sur l'immensité de la scène, baignée à la fois dans une obscurité inquiétante et une luminosité agressive, ne sont possibles que grâce à l'utilisation de la grue, aux travellings et aux trucages. On peut assimiler ce passage, à la fois, à une sorte de satire du monde du spectacle grouillant et dur et à un hommage aux origines du film musical. Ce numéro, un peu trop provocant et éparpillé par certains aspects, constitue néanmoins un modèle en la matière. Il marie habilement les

⁴⁷ Le quickstep est une danse de salon rapide, vivante et joyeuse qui comprend des sauts et des jetés. Elle est ici mêlée à une forme plus légère de claquettes et de ballet.

potentialités purement techniques du cinéma à l'artificialité et la fantaisie des décors de théâtre pour, en quelque sorte, *boucler la boucle*, dans un hommage ultime au genre.

Conclusion partielle : La comédie musicale, une cure de bonne humeur.

Au départ conçues simplement pour divertir le public, les comédies musicales deviennent un modèle typiquement américain, au même titre que les westerns par exemple. Leur légèreté et leur fantaisie sans borne font voyager les spectateurs qui se prennent au jeu, mais laissent de marbre tous ceux qui préfèrent des barrières clairement établies entre musique, danse et cinéma. Ponctué par de nombreuses étapes, le parcours des comédies musicales de la scène à l'écran ne s'arrête pas aux frontières américaines. Si elles connaissent tout d'abord un succès bien moindre en France, elles font partie intégrante de la culture anglaise notamment. À Londres, tout un quartier est dédié aux théâtres privés (le *West End*), où les *musicals* sont toujours à l'affiche, avec un succès retentissant. En témoigne cet article du *Figaro* qui explique que le spectacle musical *Spamalot*, basé sur le film *Monty Python : Sacré Graal !* (Terry Gilliam et Terry Jones, 1975), « fait mentir la crise [économique] » :

Antidote puissant pour retrouver le sourire en cette fin d'année : l'humour délirant et *so British* des Monty Python. [...] Depuis ses débuts à Broadway en 2005, le show a rapporté plus de 175 millions de dollars rien qu'à New York et se vantait encore le mois dernier du meilleur taux de remplissage de toutes les comédies musicales, malgré la conjoncture économique difficile⁴⁸.

Face à un tel triomphe, la France ne pouvait rester longtemps insensible au genre, et c'est grâce au réalisateur Jacques Demy qu'il se fait une place au sein du cinéma français.

⁴⁸ (pour les deux citations) VANLERBERGHE, Cyrille. « À Londres, *Monty Python* fait mentir la crise ». *Le Figaro.fr* [en ligne]. Éd. SDV Plurimédia. Mise à jour le 16/12/2008. [réf. du 16-05-2011]. Disponible sur le World Wide Web : < <http://www.lefigaro.fr/theatre/2008/12/16/03003-20081216ARTFIG00333--londres-monty-python-fait-mentir-la-crise-.php> >

2. Jacques Demy et son monde « enchanté ».

(Les Parapluies de Cherbourg de Jacques Demy, 1964)

2. Jacques Demy et son monde « enchanté ».

Introduction partielle : La naissance de la Nouvelle Vague.

Bien loin de l'industrie du film américain, les cinéastes français ont tenté de faire reconnaître leurs films comme œuvres d'art à part entière et de construire le modèle du *cinéma d'auteur*. Pourtant, le cinéma français d'après-guerre paraît bien terne face aux multiples facettes de son confrère américain. Il semble que, bridé par le conflit mondial et réduit au seul rôle d'illustrateur de romans ou de scénarii répétitifs, il ne soit devenu qu'un « divertissement analogue au théâtre de boulevard »⁴⁹. Aux États-Unis en revanche, John Ford et sa contribution aux classiques du western, Howard Hawks (qui réalise aussi bien des westerns, des comédies, des films noirs, des péplums, des films d'action...), Alfred Hitchcock le maître du suspense, et Orson Welles et son mythique *Citizen Kane* (1941), entre autres, révolutionnent le cinéma américain, des thématiques à la mise en scène. Au même titre que de grands noms tels que Renoir ou Bresson, qui écrivent et réalisent eux-mêmes leurs films, les maîtres hollywoodiens inspirent une nouvelle génération de jeunes gens enthousiastes et cinéphiles. La plupart étant critiques de cinéma (notamment aux *Cahiers du Cinéma*), ils évoluent dans le milieu avant même de prendre en main une caméra. Bientôt regroupés sous l'expression *Nouvelle Vague*, ces jeunes réalisateurs poursuivent le combat de leurs aînés pour faire du cinéma un moyen de s'exprimer, la mise en scène devenant ainsi une réelle écriture⁵⁰. Apportant un souffle nouveau au cinéma de l'époque, qu'ils qualifient ironiquement de *Qualité française* — « Le drame, c'est que le cinéma français n'a rien à dire, et que le film français ne dit rien »⁵¹ —, dès la fin des années 1950, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer, et bien d'autres, réalisent leur premier long métrage. Les tournages rapides plus ou moins improvisés, en extérieur, souvent avec peu de moyens, la volonté de ne pas gommer la réalité (par le montage notamment) pour éviter de faire des films lisses, sont autant de caractéristiques qui rassemblent ces

⁴⁹ DOUIN, Jean-Luc. *La Nouvelle Vague 25 ans après*. Paris : 7^{ème} Art, 1983. p. 16.

⁵⁰ ASTRUC, Alexandre. « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo ». *L'Écran français*, 1948. N° 144.

⁵¹ DOUIN, Jean-Luc. *Op. cit.*, p. 14.

cinéastes. D'autre part, leur but de créer une *politique des auteurs*⁵², c'est-à-dire de placer le réalisateur en tant qu'auteur de ses films, les conduisent à donner une tonalité très particulière à leurs œuvres : le cinéma n'est pas pour eux un art collectif, au sens qu'il ne peut se diviser en différentes tâches, attribuées à plusieurs personnes (le scénariste écrit un scénario, le réalisateur tourne les images, le monteur s'occupe de les assembler...). En marge du courant, évoluent de nombreux réalisateurs proches de certaines caractéristiques de la Nouvelle Vague. C'est le cas de Jacques Demy qui se démarque néanmoins par la place importante accordée à la musique dans ses films, son univers féérique et son succès international.

2.1. Un cinéma total.

2.1.1. Jacques Demy, en marge de la Nouvelle Vague.

C'est au festival de Tours en 1956, alors qu'il vient de connaître un bon succès critique avec son court métrage *Le Sabotier du Val de Loire*, que Demy rencontre Rivette, Godard et Resnais. Ceux-ci lui présentent par la suite les autres critiques des *Cahiers du Cinéma* et ils prennent pour habitude de visionner ensemble des films et d'en discuter. Bien qu'elles ne soient jamais apparentées directement au courant, on retrouve par la suite dans les œuvres de Demy des références communes avec ses amis puisqu'ils ont, pour la plupart, puisé leur inspiration chez les Français Bresson, Renoir ou Cocteau, les Italiens Visconti et Rossellini, et, bien sûr, dans le cinéma américain. Robert Bresson est le premier à avoir révélé sa vocation à Demy, notamment avec *Les Dames du bois de Boulogne* (1945), dont il reprend le personnage et l'interprète (Élina Labourdette) dans son premier long métrage *Lola*, en 1961. En prolongeant le rôle de Madame Desnoyers, créé par son maître dans un de ses propres films, Jacques Demy l'inscrit dans l'univers ramifié qu'il développe tout au long de sa filmographie. Déjà, en 1952, il écrit et réalise son premier court métrage, *Les Horizons morts* (film de fin d'études à l'École Technique de Photographie et de Cinématographie), où l'influence du

⁵² La politique des auteurs est un mouvement théorique créé par les critiques des *Cahiers du Cinéma* et lancé par François Truffaut en février 1955 avec l'article « *Ali Baba et la "politique des auteurs"* ».

*Journal d'un curé de campagne*⁵³ est perceptible, dans sa forme de confession réaliste et sobre, pourtant dramatique. C'est justement cette sobriété de moyens et de mise en scène qui intéresse les cinéastes de la Nouvelle Vague dans le travail de Bresson. D'autre part, Demy emprunte également à la fois aux œuvres théâtrales et cinématographiques de Cocteau dont il reprend, entre autres, l'univers féérique et les inspirations mythologiques (*La Belle et la bête*, 1946 ; *Orphée*, 1950). De Jean Renoir, il retient surtout son *Carrosse d'or* (1953), aux couleurs éclatantes, avec ses inspirations picturales (formes et couleurs) — puisqu'il est le fils du peintre Auguste Renoir — et une habile manière de faire communiquer la réalité et la théâtralité. Renoir disait à ce propos que « l'art doit être artificiel et constamment recréé. »⁵⁴, ce qui, dans une certaine mesure, pourrait leur servir à tous deux de maxime. Enfin, vers la fin des années 1950, il s'inspire des films des grands cinéastes de la démesure, comme Orson Welles ou Luchino Visconti, avec le jeu de chassés-croisés entre personnages, orchestrés comme des ballets, et les mouvements de caméra amples et fluides, grâce à l'utilisation de la grue.

On peut également observer des éléments moins récurrents dans les films de Demy, qui sont toutefois comparables à certaines caractéristiques de la Nouvelle Vague : les regards-caméra, par exemple, qui brouillent la narration et les codes de la fiction en interpellant directement le spectateur (comme un aparté au théâtre). Ils sont rares chez Demy, mais très significatifs. Dans *Les Parapluies de Cherbourg*, Geneviève fixe à trois reprises la caméra d'un regard appuyé et captivant. La première fois, elle se promet de ne jamais oublier Guy. Son visage en larmes et ses yeux suppliants chargent la scène d'une émotion profonde, comme si elle cherchait la compassion et le soutien du public qu'elle touche en plein cœur. Le deuxième intervient alors qu'elle dîne avec Roland Cassard et sa mère. Portant la couronne de l'Épiphanie puisqu'elle a trouvé la fève, elle devient reine et doit choisir — comme dans un conte de fées, mais ici beaucoup plus ironiquement — son roi. Ses yeux jusque-là baissés, se lèvent sur la caméra qu'elle regarde intensément en prononçant un bouleversant « Je n'ai pas le choix, vous êtes mon roi ». On pourrait simplement imaginer qu'elle regarde Roland Cassard qui se trouve derrière la caméra, mais ses yeux semblent exprimer bien plus :

⁵³ BRESSON, Robert. *Journal d'un curé de campagne*. 1951.

⁵⁴ TABOULAY, Camille. *Le Cinéma enchanté de Jacques Demy*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1996. p. 32.

elle montre enfin sa résignation et s'adresse autant à sa mère qu'à Roland, à Guy et au destin qui s'est acharné sur elle. Dans cette scène, lasse et mélancolique, elle porte tout le poids de l'absence. On comprend par ce regard qu'elle a déjà pris sa décision, même s'il lui faut encore le temps de l'accepter. Enfin, elle regarde fixement la caméra dans la boutique de robes de mariées, à travers son voile blanc, ayant finalement perdu le combat contre l'absence et prenant à témoin les spectateurs de sa défaite, de son infidélité. Ses trois regards constituent trois moments-clés du film : la douleur de la séparation alors qu'elle est seulement annoncée, le poids de l'absence, la tristesse, et enfin la résignation, le renoncement à ses rêves d'adolescente, pour assumer son nouveau rôle de femme (de mère). Cependant, l'utilisation que Demy fait du regard-caméra se distingue par sa volonté de toucher très directement et sans détour le public, tandis que chez Godard, par exemple, il s'agit plus d'interrompre le fil de la narration pour réaffirmer que le film est une fiction, que le public est au cinéma. De la même manière que la comédie musicale hollywoodienne crée son monde *idéal*, l'univers de Demy tend le plus souvent vers un lointain lyrique et poétique : le *Demy-monde* comme certains critiques et historiens l'ont nommé. Empreint d'un *quelque chose* d'onirique qui crée de la distance avec le réel, il baigne toutefois dans le banal et le quotidien. Stylisés par le choix des couleurs et placés dans une dimension à part, ses films atteignent le spectateur par les détours du conte, du mythe, du théâtral, comme le note Paul Vecchiali dans un article paru dans les *Cahiers du Cinéma* :

À l'opposé de Renoir, de Rouch, et, c'est déjà moins sûr, de Jacques Rozier, à l'instar de Godard et de Bresson, Demy ne communique directement avec nous qu'à de très brefs instants, alors bouleversants. Tout le reste est dissimulé sous l'ironie et le maniérisme, c'est-à-dire le raffinement⁵⁵.

Ce qu'il appelle *raffinement* a beaucoup été reproché au réalisateur comme étant une forme de préciosité ; c'est également ce qui l'éloigne de la Nouvelle Vague. L'expérimentation qu'il mène dans *Les Parapluies de Cherbourg*, mais aussi dans d'autres films, que ce soit sur le conte, la musique ou la couleur, va en effet à contre-courant d'une certaine simplicité revendiquée par la plupart des cinéastes du

⁵⁵ De BAECQUE, Antoine et TESSON, Charles. *La Nouvelle Vague*. Paris : *Cahiers du Cinéma*, 1999. p. 115 (extrait de l'article de Paul Vecchiali, « Les Parapluies de Cherbourg de Jacques Demy ». *Cahiers du Cinéma*, mai 1964. N° 155).

mouvement. En revanche, Demy partage avec Godard le goût de la comédie musicale. Les deux cinéastes se font d'ailleurs quelques clins d'œil par films interposés, comme la tradition le voulait. Ainsi dans *Bande à part* (Jean-Luc Godard, 1964), on peut entendre un air des *Parapluies de Cherbourg* joué par un jukebox, ou dans *Lola* de Demy (1961), quand Roland Cassard explique : « J'avais un copain, Poiccard, mais il est mort », référence au héros de *À Bout de souffle* (Godard, 1960). Le *Demy-monde* est aussi, par certains aspects, comparable à celui de Jacques Rivette, « tourné vers un ailleurs hanté de rêves, de machinations romanesques où [s'articule] ce qui d'emblée les avait rapprochés : jeux serrés du hasard et du théâtre, panneaux coulissants du réel et de l'artifice [...] »⁵⁶. Outre la cinéphilie, ils ont en commun le désir de se frotter aux défis de l'expérimentation cinématographique, portant surtout sur la longueur pour Rivette, dont les films durent souvent plus de deux heures trente. Cependant, ces films et leurs réalisateurs, qui forment un groupe très hétérogène, compliquent la tâche des critiques et historiens du cinéma puisqu'il est très délicat de les faire entrer dans des *cases* précises. Ainsi, à l'instar de la Nouvelle Vague, certains ont tenté de *classer* sous l'appellation *Nouveau Cinéma* des cinéastes comme Alain Resnais, Agnès Varda, Chris Marker ou encore Jacques Demy. Pourtant, aucun de ces mouvements ne possède de véritable structure. À la différence du surréalisme, par exemple, qui se base sur un manifeste, les deux courants partagent seulement une même volonté de créer une réelle rupture pour moderniser le cinéma. Les moyens employés diffèrent toutefois quelque peu. Ainsi, le *Nouveau Cinéma* se rapproche plus d'un courant littéraire dans son exigence d'une construction narrative, quand la Nouvelle Vague tente plutôt de « capter le réel »⁵⁷. François Truffaut donne lui-même dans un article de *France Observateur* de 1961, sa définition de la différence entre la Nouvelle Vague et un autre type de cinéma, qu'il ne rabaisse pas — on connaît son admiration pour Resnais ou Astruc —, puisqu'il est encore différent de celui de *Qualité française*. Il y décrit ce qu'il pense être à l'origine des particularités de ce style :

Je crois qu'il y a deux sortes de cinéma, la « branche Lumière » et la « branche Delluc ». Lumière a inventé le cinéma pour filmer la nature des actions [...].

⁵⁶ TABOULAY, Camille. *Op. cit.*, p. 19.

⁵⁷ VASSE, Claire. *La Nouvelle Vague* [en ligne]. Paris : Hatier, 5 juin 2002. Mise à jour le 1/09/2008. [réf. du 28-03-2011]. Disponible sur le World Wide Web : < http://www.cinechronique.com/etude.php?id_etude=23 >

Delluc [...] a pensé que l'on pouvait utiliser cette invention pour filmer des idées, ou des actions qui ont une signification autre que celle évidente [...]. La « branche Lumière » : Griffith, Chaplin, Stroheim, Flaherty, Gance, Vigo, Renoir, Rossellini, Godard. La « branche Delluc » : Epstein, L'Herbier, Feyder, Grémillon, Huston, Astruc, Antonioni, Resnais. Pour les premiers, le cinéma est un spectacle, pour les seconds, il est un langage⁵⁸.

On remarque toutefois qu'il ne s'apparente à aucune des deux *branches*, sans doute parce que les distinctions qu'il a observées ne sont encore une fois pas valables pour tous. C'est à la « branche Delluc » que pourrait appartenir Demy, mais son cinéma laisse néanmoins la place au *spectacle* tout en créant un *langage* propre.

2.1.2. Des inspirations diverses.

Outre ses références et ses influences communes avec la Nouvelle Vague, Demy développe, dès l'enfance, un goût très prononcé pour le théâtre et, plus précisément, celui de marionnettes. Ces spectacles, qu'il voit régulièrement avec sa mère, le plongent dans un monde artificiel, fait de ficelles et de pantins, qui « [l']ont pris par la main et [l']ont transporté au pays du sourire »⁵⁹, comme il le dit lui-même. Il assiste également à des opérettes dont la légèreté et la magie opèrent sur lui une influence qui sera déterminante dans le domaine musical. De son premier court métrage (*Les Horizons morts*) à son dernier film, *Trois places pour le 26* (1988), qui revient sur les traces de la jeunesse d'un comédien de music-hall, le réalisateur prend soin d'inclure la musique en tant que composante à part entière de son cinéma. D'égale importance avec l'image, elle est pensée, écrite et composée (souvent par son ami Michel Legrand) en même temps que le scénario. Pour *Les Horizons morts* par exemple, le tout jeune cinéaste prend soin de noter, en parallèle avec le scénario qu'il a créé, les morceaux de musique appropriés, ou les mouvements dans la partition qu'il a choisie, qui lui semblent le mieux coller à l'action. Dans son dernier long métrage, le sujet lui-même implique une forte présence de la musique, comme c'est le cas dans les comédies-spectacles dont les intrigues justifient musique et danse. Quand il réalise un conte (*Peau d'Âne*, *Le Joueur de Flûte*), il y agence des chansons, un peu à la manière des dessins animés de Walt Disney, ou

⁵⁸ *Ibid.* (extrait d'un article de François Truffaut dans *France Observateur* paru le 19 octobre 1961).

⁵⁹ DEMY, Jacques. *Les Parapluies de Cherbourg : Comédie « en chanté », Musique de Michel Legrand*. Montrouge : J.-Cl. Lattès, 1979. p. 7.

comme dans une comédie-conte de fées. Très tôt, il s'essaye à la fabrication de pantins et de films d'animation, puis donne des représentations pour son entourage. Il s'initie aussi à la peinture à l'huile ou à l'aquarelle, créant déjà ses premières symphonies de couleurs. Si, plus tard, il préfère tourner en décors réels qu'il repeint aux couleurs chamarrées de son univers, son deuxième court métrage, *Le Bel indifférent* (1957), est tourné entièrement en studio. Il célèbre, dans cette adaptation d'une pièce éponyme de Cocteau, tout ce qu'il a appris du théâtre : le rouge (du rideau), le jeu et les postures des comédiens et l'artifice dans toute sa splendeur. Dans ce décor d'inspirations expressionniste et théâtrale, l'ambiance est presque claustrophobe. La maîtrise esthétique du réalisateur après seulement quelques essais pour le cinéma est déjà telle qu'il commence à poser les jalons de son style, tout en menant une véritable recherche dans le domaine du théâtre et de son adaptation cinématographique. Jacques Demy est également à l'aise avec les mots ; il écrit des ébauches de romans, qu'il achève rarement, mais transforme parfois des années après en scénarii (*Une Chambre en ville*).

On retrouve parmi les cinéastes qui l'ont influencé, Max Ophuls, réalisateur franco-allemand du début du XX^e siècle, célèbre notamment pour son utilisation de la grue et du travelling. Demy lui dédie son premier long métrage, *Lola*, dont il aurait voulu faire une comédie musicale colorée et extravagante, à la manière de son maître avec *Lola Montès* (1955). C'est, entre autres, grâce au travail d'Ophuls sur la couleur (plutôt baroque), que Demy développe son système de symbolique des couleurs figurant les émotions des personnages et leur tempérament. Il adopte aussi le principe d'images reflétées dans des miroirs, faisant résonner un questionnement (secondaire) sur l'apparence. Ainsi dans *Les Parapluies de Cherbourg*, un véritable jeu sur la duplication des personnages et leur confrontation à leur propre image s'opère. Geneviève et sa mère, toutes deux coquettes, se regardent fréquemment dans un miroir, que ce soit au magasin, dans leur appartement, ou dans celui que la jeune fille transporte dans son sac à main. Dans la scène où Geneviève avoue sa relation avec Guy à sa mère, elle se retrouve à plusieurs reprises dos à un miroir. Madame Émery, devant elle, apparaît du même coup dans la glace, tandis que l'image de sa fille est dédoublée. C'est elle qui aborde le sujet de l'apparence, dès le début de la scène, en jugeant le physique de sa fille (de façon plus qu'indélicate) et en la mettant en garde contre le fait de « tomber amoureux d'un visage qu'on croise dans la rue ». Geneviève, elle, fuit souvent son reflet ; même quand elle fait face à une glace, elle baisse les yeux ou tourne la tête. Madame Émery, elle, semble

chercher cette confrontation, pour ajuster ses cheveux ou ses vêtements (dans des miroirs bordés de dorures rappelant le style baroque). Les scènes de disputes entre mère et fille sont donc accompagnées par le motif du miroir, pouvant symboliser plusieurs choses : la préoccupation des apparences, jusqu'à un certain degré de superficialité et/ou un dédoublement des personnages, probablement entre ce qu'ils disent et ce qu'ils ressentent. Madame Émery explique en effet à sa fille qu'elle aussi a connu un amour d'adolescence, mais qu'elle n'y a pas cédé, ce que Geneviève considère comme une erreur. Les deux femmes se retrouvent finalement dans une même situation délicate et toutes deux seules. On peut donc penser que ces remontrances sont celles de la mère, mais que la femme (ou la jeune fille) en elle, comprend la situation et compatit. Le miroir serait ainsi le révélateur de la psychologie et des pensées intimes des personnages qui s'y dédoublent et qu'il nous faut déchiffrer.

La dernière source d'inspiration de Demy, et non la moindre, c'est la ville où il a grandi : Nantes. Son attachement pour elle et les souvenirs qu'il y a rassemblés marquent notamment *Lola*, bien sûr, mais aussi *Les Parapluies de Cherbourg* (dans une scène relatant le passé de Roland Cassard, personnage issu de *Lola*) et *Une Chambre en ville*. Le Passage Pommeraye, où Demy, adolescent, achète sa première caméra, véritable « labyrinthe d'acier, stucs et verrières avec ses escaliers ophulsiens, sa lumière filtrée variant du glauque au diaphane [...] »⁶⁰, l'inspire particulièrement. Il place l'action de plusieurs de ses films dans des villes portuaires qui s'ouvrent sur l'océan, l'ailleurs, les rêves de voyages et d'évasion. Les quais de Nantes, ses maisons closes aux couleurs outrancières, le monde de la nuit — qu'il présentera dans certains de ses films — entretiennent son imagination et alimentent son travail sur les teintes. Élevé dans la tradition catholique, où le rouge n'est autre que la couleur de la tentation et de l'enfer, Demy intègre à sa palette mentale à la fois son propre univers, fait de rêves et de fantaisie, et une symbolique plus traditionnelle, liée à ses croyances. Ainsi, le dancing où se rendent Guy et Geneviève dans *Les Parapluies de Cherbourg*, tapissé d'un rouge vif et brutal, est en même temps un endroit où sont libérées les pulsions des jeunes amants au travers de la danse et un lieu de perdition où Guy se laisse entraîner par une prostituée.

⁶⁰ TABOULAY, Camille. *Op. cit.*, p. 11.

2.1.3. Le cinéma à l'américaine.

Ce qu'il est important de comprendre concernant la portée de ses sources d'inspiration, c'est que Demy a pioché dans chacune d'elles pour parvenir à créer son propre style, de la même manière que la comédie musicale s'est formée à partir d'éléments disparates (gravitant le plus souvent autour du monde du spectacle). Cependant, le cinéaste a surtout mené des expériences. Mariant le lyrique au conte, la musique au quotidien, le théâtre à certains procédés caractéristiques de ses films préférés, et toujours en apportant sa note de fantaisie, il conçoit son propre univers. Toutes ses ascendances ont donc été indispensables à l'évolution de ses essais, en peinture, en animation, en écriture et, bien sûr, au cinéma. S'il n'a laissé que peu de films (une quinzaine de longs métrages), ses œuvres sont en revanche très abouties. *Les Parapluies de Cherbourg* est un exemple des plus probants en ce qui concerne l'expérimentation (au niveau sonore), mais constitue aussi une synthèse de tout ce qu'il a appris jusque-là. Demy parvient à créer une ambiance particulière dans ses films et y apporte même une touche de cinéma à l'américaine. En effet, les mouvements de caméra fluides, ainsi que la construction des mouvements et déplacements des personnages, tel un ballet, ne sont pas sans rappeler la comédie musicale hollywoodienne. Si la danse, au sens strict du terme, n'est pas présente dans *Les Parapluies de Cherbourg* — bien qu'elle apparaisse dans le dancing —, Demy met en œuvre de véritables chorégraphies du quotidien. La séquence d'ouverture du film (le générique) en est un exemple frappant. Alors que la première image s'ouvre à l'iris sur un plan comparable à la peinture d'un port figé, lisse, calme et baigné d'une lumière douce, le thème musical principal du film brise le silence. Un premier mouvement de caméra panoramique intervient pour filmer en plongée les pavés de la ville. Le ballet commence. Au début, il ne s'agit que de passants, couples à pied ou personnes qui poussent leur vélo en traversant le champ verticalement, horizontalement, ou en diagonales. À la première goutte de pluie, le premier parapluie rouge vif apparaît, suivi par une vingtaine d'autres aux couleurs éclatantes, qui s'entrecroisent pendant toute la séquence. Les incrustations des noms du générique en bleu semblent investir parfaitement les espaces négligés par les mouvements rectilignes des passants. Ceux-ci traversent rarement au milieu du champ, laissant de la place en haut, en bas, à droite ou à gauche de l'écran. Les couleurs (des parapluies, des manteaux, des poussettes) se

suivent et ne se ressemblent pas (jaune, rouge, bleu, rose framboise, blanc, vert) et contrastent avec le gris terne des pavés. Quand le ballet s'accélère, on s'aperçoit que ce sont les mêmes personnages qui repassent sans arrêt et que ce sont toujours les mêmes qui se croisent : un marin et un homme portant un ciré jaune, deux personnes aux manteaux gris, etc. Des parapluies aux couleurs plus pastel alternées (rose pâle, bleu ciel, vert très clair, blanc, bleu ciel et rose pâle), légèrement décalés les uns par rapport aux autres, forment une ligne et avancent en même temps jusqu'au bas de l'écran. Ils sortent du champ, après avoir laissé passer une poussette rouge vif, puis apparaît, en violet presque fluo, le titre du film. Enfin, après le passage horizontal d'une rangée de parapluies kaki foncé, la caméra décrit un mouvement panoramique, diminuant ainsi l'angle de plongée et remontant sur le port pour retourner à la même image qu'au début de la séquence. À la manière des grands ballets de comédies musicales, Demy invente sa propre chorégraphie, composée de mouvements de caméra amples, d'une grande palette de couleurs et, bien évidemment, de parapluies. Cette scène d'ouverture est clairement un hommage à *Chantons sous la pluie*. Tandis que Madame Émery aurait pu vendre n'importe quoi, l'intrigue du film qui tourne autour de ce magasin de parapluies fait référence à la célèbre scène d'ouverture du film de Donen et Kelly et au numéro « *Singin' in the rain* ». Passionné par le cinéma américain, Demy a eu la chance de voir s'ouvrir à lui une carrière internationale et de tourner à Hollywood (*Model Shop* en 1968). Toutefois, il n'a pas attendu d'être de l'autre côté de l'océan pour réaliser sa comédie musicale à l'américaine, *Les Demoiselles de Rochefort* en 1967, s'offrant par la même occasion la présence exceptionnelle de Gene Kelly et de George Chakiris (*West Side Story*). Grande première en France, quelques années après la disparition des comédies musicales à Hollywood, Demy fait revivre la magie et la gaieté des films musicaux de l'âge d'or, sans pour autant renier son style bien particulier. Tout y est présent, la danse, le chant, les histoires d'amour, mais avant tout les thèmes et éléments qui lui sont chers : l'absence du père, la vie des forains, les entrecroisements de personnages autour d'un lieu central (le café), ses acteurs fétiches, etc. Il parvient à faire renaître — de nouveau dans une ville portuaire peuplée de marins (Rochefort) — l'inoubliable bonheur de danser et chanter à l'américaine, que ses camarades de la Nouvelle Vague admiraient aussi. Betty Comden et Adolph Green (auteurs de célèbres chansons de comédie musicale) ont d'ailleurs à ce propos une anecdote amusante. Alors qu'ils se promènent dans les rues de Paris, quelques temps après la sortie de *Chantons*

sous la pluie, ils sont surpris par un homme qui leur court après :

C'était François Truffaut, hors d'haleine et ébahi de rencontrer les auteurs de *Chantons sous la pluie*. [...] il avait vu le film bien des fois, en connaissait chaque plan, considérait que c'était un classique et [...] lui et Alain Resnais, entre autres, allaient le voir régulièrement à la Pagode, où il se jouait depuis plusieurs mois⁶¹.

On peut également mesurer le succès de Demy outre-Atlantique grâce à la proposition qui lui est faite d'adapter *Les Parapluies de Cherbourg* sur scène. Comme je l'ai observé plus haut, les plus grandes comédies musicales ont eu droit à leur version théâtrale, à Broadway et en tournées dans le monde entier. Pour Demy, qui a songé à cette possibilité depuis des années, mais qui hésite cependant, il doit s'agir avant tout d'une renaissance du film et non d'une création. Il tente d'effectuer lui-même l'adaptation anglaise, pour qu'il n'y ait pas de coupes, le scénario étant déjà presque écrit pour le théâtre. Ne trouvant pas de producteur, il fait finalement appel à Sheldon Harnick, le parolier du *musical Un Violon sur le toit*. Il assiste donc finalement de loin à cette expérience, mais Michel Legrand réorchestre lui-même la musique pour onze musiciens. Le spectacle musical, fidèle au film, est présenté en 1979 au Shubert Theatre de New York, puis suivront la même année Los Angeles ; en 1980, Londres ; en 1983, Tokyo, etc. Enfin, une version scénique est montée à Paris en 1979 au théâtre Montparnasse, mise en scène par Raymond Gérôme, dans des décors inédits de Bernard Évein (déjà décorateur pour le film). Ainsi, avec ce film, Demy touche déjà du doigt son rêve de cinéma américain et atteint celui d'un *cinéma total*, comme l'explique Jean-Pierre Berthomé dans son étude critique de l'œuvre :

Les Parapluies de Cherbourg réalise le rêve d'un cinéma total où le jeu des comédiens, l'intrigue et les dialogues n'auraient pas plus d'importance, ni moins, que la musique, les couleurs des décors et des costumes ou la chorégraphie des mouvements d'appareil épousant tous les déplacements des personnages, moins pour les suivre que pour s'accorder à eux⁶².

Une expérience adorée par certains et un enchantement inefficace sur d'autres, mais qui a marqué indéniablement le cinéma français et même celui des États-Unis, d'où vient pourtant le modèle sacré et inimitable du film musical.

⁶¹ FORDIN, Hugh. *Op. cit.*, p. 328.

⁶² BERTHOMÉ, Jean-Pierre. *Les Parapluies de Cherbourg : étude critique*. Paris : Nathan, 1995. p. 5.

2.2. Enchanter le réel.

2.2.1. L'harmonie et la symbolique des couleurs.

Il est étonnant de constater que Demy, qui tient absolument à tourner en décors réels, ne les utilise pas tels qu'ils sont. Ses influences théâtrales et son goût de l'artifice le conduisent en effet à repeindre les villes qu'il choisit si minutieusement, aux couleurs de sa palette mentale. Les références au monde coloré de la comédie musicale hollywoodienne ne sont d'ailleurs jamais bien loin. Tandis que celles-ci présentent des décors stylisés et bariolés, surtout dans les ballets finaux, le réalisateur prend le risque d'imposer ses touches de couleurs au monde réel. Ainsi, les bouches d'incendie se parent de rose pastel dans *Les Demoiselles de Rochefort*, les murs des rues se teintent de jaune, vert, bleu, tantôt clairs, tantôt acidulés, et une brasserie de Cherbourg se pare entièrement de mauve. Premier film en couleur de Demy, *Les Parapluies de Cherbourg* présente une véritable explosion visuelle, digne des séquences les plus folles des comédies musicales américaines. Si, dans celles-ci, les couleurs soulignent les effets de la danse (la joie, l'excitation), elles la remplacent presque dans *Les Parapluies de Cherbourg*, où leur harmonie suffit à donner l'impression d'un ballet constant (en témoigne le *ballet* d'ouverture du film). D'autre part, on reconnaît une touche assez *Sixties* dans le choix des couleurs, sans doute due à l'émergence du *pop art*⁶³ à l'époque, qui peut parfois donner l'impression que les tons jurent (le vert et le rose du papier peint du magasin et de l'appartement, ou les motifs floraux un peu démodés). Le mur rose fuchsia en face de chez Guy bariolé de noir, jaune et rouge, formant une sorte de visage abstrait, est très surprenant. Sa combinaison avec la peinture verte et abîmée de l'entrée de l'immeuble où il habite n'en est que plus étrange. La couleur, chez Demy, permet d'ailleurs de créer un décalage, comme le fait la musique dans *Les Parapluies de Cherbourg*. La toute première image du film (la vue sur le port au crépuscule, d'inspiration picturale), nous plonge dans une vision idéalisée du monde, accentuée par l'ouverture à l'iris. Le spectateur s'apprête à entrer dans un conte, mais c'est pourtant

⁶³ Le *pop art* est un mouvement artistique anglais né au milieu des années 1950, qui se développe ensuite aux États-Unis et dans le reste du monde dans les années 1960. Il met en avant des interrogations sur la consommation de masse, en comparant l'art à un simple produit de consommation. Andy Warhol, l'une des plus célèbres personnalités du mouvement, est connu pour son usage de couleurs vives et décalées, ainsi que d'objets de la vie courante.

bien dans une ville réelle (Cherbourg) que l'on se trouve et c'est un drame qui va s'y dérouler. Dans une ville banale, certaines devantures de magasins sont plus colorées que d'autres, mais dans le film elles sont presque toutes mises bout à bout dans une ou deux rues, rompant ainsi avec le gris des pavés et du ciel pluvieux. C'est le décorateur Bernard Évein qui en a l'idée pour créer une continuité dans les décors, se servant parfois de couleurs existantes, comme celle des boiseries orangées du café où se retrouvent Guy et Madeleine. La costumière Jacqueline Moreau a ensuite trouvé une robe assortie (orange à fleurs violettes), ainsi qu'un bandeau, pour la comédienne ; le détail dans cette scène est poussé jusqu'au choix de fleurs violettes pour décorer la terrasse du bar (rappelant celles de la robe). La constitution des décors intérieurs suit la même logique. Les images viennent parfois spontanément à Demy, pour le reste, il découpe avec Bernard Évein des échantillons de couleurs, des exemples de motifs, dans des magazines de mode ou de décoration. À partir de quelques collages, comparables à des toiles fauvistes⁶⁴ de Georges Braque notamment, tant les couleurs sont éclatantes et violentes, le décorateur esquisse les pièces, les lieux.

L'appartement de Madame Émery paraît plutôt grand et les couleurs qui l'ornent — et bien sûr les miroirs — ont tendance à l'alléger, l'agrandir, par un effet d'optique (lignes verticales du papier peint), contrairement à celui d'Élise. Son univers un peu vieillot est alourdi par des couleurs plus sombres (vert foncé, rouge vif, bleu). Cependant, si elles ont été très minutieusement sélectionnées, elles surprennent par leur association ou par le fait qu'elles soient aussi présentes. On retrouve en effet beaucoup de violet et de rose (dans le magasin de parapluies, l'appartement, la bijouterie...), symbole de la féminité et/ou de l'enfance. Les costumes viennent souligner le mariage des tons (pas toujours très heureux, à la limite du kitch), à tel point que les personnages entrant ou sortant d'une pièce doivent enfiler ou ôter un vêtement (manteau, gilet) pour être toujours *assortis* au décor qu'ils occupent. Ce ballet de couleurs presque chorégraphique, allié au rythme de la musique et des déplacements des acteurs, évoque parfois la danse. Rarement dans la vie de tous les jours, on porte des couleurs aussi éclatantes que le rouge et le orange des tailleurs de Madame Émery, ou le jaune de sa

⁶⁴ Le fauvisme est un courant pictural du début du XX^e siècle qui tend à séparer la couleur de la référence à l'objet qu'elle représente généralement (le bleu du ciel, le rouge d'une tomate). Les peintres fauves appliquaient notamment la peinture par de larges aplats de couleurs violentes et pures, en réaction à la douceur de l'impressionnisme. Les toiles de Georges Braque représentant des ports illustreraient assez bien celui de Cherbourg vu par Demy, avec néanmoins une application des couleurs plus radicale.

veste, qui jure avec la blancheur virginale de la tenue de Geneviève dans la bijouterie (manteau, pochette, gants et ruban). Roland Cassard observe d'ailleurs plus tard la ressemblance de la jeune fille avec un tableau d'une Vierge à l'Enfant (nouvelle référence picturale), réplique d'autant plus ironique lorsqu'on sait qu'elle est déjà enceinte à ce moment-là. La recherche de coordination des teintes et des motifs va très loin : l'un des exemples les plus frappants est sans doute la robe de grossesse bleue à fleurs rose pâle que porte Geneviève dans sa chambre à la tapisserie bleue fleurie de rose.

Dans plusieurs films de Demy, on note une caractéristique récurrente : la symbolique des couleurs. Il attache aux différentes teintes des significations propres à son univers. Par exemple, on remarque qu'en décalage avec la déferlante de tons vifs, Roland Cassard porte sobrement un costume noir et se déplace dans une voiture noire. Chez le bijoutier, ce noir tranche encore plus par rapport au rose très pâle et au blanc de la boutique et de la tenue de Geneviève. Cette *tache* noire au milieu de l'univers coloré de Cherbourg évoquerait-elle déjà un futur malheur ? Ayant lui-même souffert les affres de l'amour, Roland Cassard, fraîchement arrivé en ville, en serait-il l'annonceur ? Pour Jean-Pierre Berthomé, il s'agit pour Évein et Demy « d'établir une véritable stratégie de couleurs dans laquelle celles-ci fonctionnent comme autant de révélateurs dramatiques ou de déclencheurs d'émotions »⁶⁵. Le cinéaste parsème son film de questions qui restent en suspend, et de signes que chacun peut interpréter à sa manière. Ainsi, plane dès le début une atmosphère pesante qui tend vers le dramatique et que les couleurs allègent au mieux. Roland Cassard se montre toujours amical, discret et timide envers la jeune fille ; pourtant, on devine rapidement ses sentiments à son égard. Il semble porter le noir comme le fardeau de sa vie passée, à propos de laquelle il se confie à Madame Emery, dans un passage très doux et poétique :

Autrefois, j'ai aimé une femme. Elle ne m'aimait pas. On l'appelait Lola, autrefois. [...] Dès que j'ai vu Geneviève, j'ai su que je l'attendais. Depuis cette rencontre, ma vie a pris un autre sens. À tout instant c'est elle que je vois, je ne vis que pour elle, je ne pense plus qu'à elle...

⁶⁵ BERTHOMÉ, Jean-Pierre. *Bernard Évein, décorateur de la Nouvelle Vague* [en ligne]. La Cinémathèque française. Paris : Serge Toubiana, 2006. [réf. du 07-04-2011]. Disponible sur le World Wide Web : < <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=300> >

Geneviève, quant à elle, arbore les couleurs de la jeunesse et de l'insouciance, comme ces petits nœuds dans ses cheveux qui lui donnent un côté enfantin. Elle est vive, très expressive et a même tendance à en faire un peu trop, alors que sa mère s'empporte souvent et passe du rire aux larmes. Celle-ci va jusqu'à s'affubler d'un chapeau noir à voilette — accessoire de veuve éplorée typique — pour inspirer de la pitié au bijoutier. Les teintes plus pastel que revêt Geneviève expriment son jeune âge, quand sa mère se permet des rouges écarlates et des verts foncés. Toutefois, la jeune fille abandonne le rose féminin de l'enfance pour le bleu, que l'on peut identifier comme étant la couleur de Guy (les murs de sa chambre en sont recouverts, par exemple), alors qu'elle porte son bébé. Demy conçoit donc la couleur comme un moyen d'exprimer des émotions, des sentiments, parfois refoulés ou cachés, mais pas nécessairement négatifs. Il déclare à ce propos :

J'aime la couleur violente. Je crois qu'elle a des effets bénéfiques sur l'homme. [...] Un certain rose m'excite, un certain bleu me met de bonne humeur, un certain vert me fait rire. Bernard Évein est comme moi, un coloriste. Il fait chanter ensemble un rouge et un rose⁶⁶.

Sa volonté de marier les coloris se justifie donc par le fait qu'il croit à leurs significations. Sans pour autant aller jusqu'à dire que toutes les teintes représentent précisément un état d'esprit ou un caractère, on observe toutefois une symbolique importante. Comme je l'ai déjà expliqué précédemment, le rouge peut être assimilé au désir, à la provocation, à l'interdit, mais aussi à la colère (le tailleur rouge de Madame Émery lorsqu'elle se dispute avec sa fille, puis quand elle apprend sa grossesse). Au contraire, le blanc est associé à la pureté, à la virginité. Cependant, Geneviève, enceinte, se marie en blanc, cet emblème canonique ne s'appliquant donc qu'ironiquement dans le film. Cette couleur pourrait représenter pour Demy plus que la pureté : l'amour, le rêve. Roland Cassard cède d'ailleurs son costume noir pour un blanc lorsqu'il se promène avec Geneviève et que celle-ci accepte sa demande en mariage. Enfin défait de son passé sombre, Cassard peut regarder vers l'avenir avec celle qu'il attendait (comme il le chante lui-même à Madame Émery). Il incarne également un nouvel espoir pour la jeune femme, celui d'un amour moins aveuglant qu'avec Guy, et plus sécurisant.

⁶⁶ TABOULAY, Camille. *Op. cit.*, p. 84.

2.2.2. La théâtralité de l'opéra et la légèreté de l'opérette.

Toute la réussite du film réside dans le dosage juste du dramatique et de la légèreté. Le réalisateur explique lui-même dans l'introduction du livret de la pièce adaptée des *Parapluies de Cherbourg*, qu'il a décrit son film comme étant « en chanté », car il ne parvenait pas à le classer précisément dans un genre :

Un film qui n'était pas une opérette parce que plus grave. Qui n'était pas non plus un opéra parce que plus léger. Qui n'était pas non plus une comédie musicale parce que sans chorégraphie. Bref un film sans étiquette⁶⁷.

Il refuse de filmer un opéra, au sens strict, c'est-à-dire une « œuvre dramatique mise en musique et chantée »⁶⁸, et pourtant cette définition peut s'appliquer au film (même la bande annonce proclame : « Un film mis en musique par Michel Legrand »). Toutefois, il prend soin d'ajouter des touches de modernité, comme la musique jazz et ponctue son drame musical de notes d'humour, qui lui confèrent parfois le charme léger d'une opérette. Entre 1961 et 1963, Demy remanie son histoire avec l'objectif de réaliser son rêve d'un film musical, revisité à sa façon. Vient ensuite la composition des thèmes musicaux avec Michel Legrand. Le ton ne sera pas aussi lyrique qu'à l'opéra, il n'y aura pas non plus de chanson et donc pas de refrain, pas de rime, à quelques rares exceptions près, comme quand Guy se confie à sa tante sur son lit de mort : « Ces derniers mois, ses lettres n'étaient plus les mêmes. Elle ne répondait plus à mes questions. Elle m'écrivait sans conviction... ». Le travail de Legrand consiste à mettre en musique une succession de séquences précises, que Demy doit parallèlement adapter aux thèmes trouvés et aux déplacements des personnages qu'il prévoit. L'idée de départ du cinéaste est partie de l'accent chantant du sud, « cet accent incomparable dans sa mélodie »⁶⁹, toute la difficulté résidant dans un souci de compréhension et de rythme. Nul besoin donc de grandes voix lyriques, mais de voix simples, d'autant plus qu'elles doubleront les personnages du début à la fin. Il n'a été question à aucun moment que Catherine Deneuve entonne ses propres lignes ; pourtant, le cinéaste pense immédiatement à elle pour le rôle de Geneviève. Le réalisateur étant cependant

⁶⁷ DEMY, Jacques. *Op. cit.*, p. 7.

⁶⁸ *Dictionnaire Le Larousse de poche 2002*. Paris : Larousse/VUEF, 2001. p. 543.

⁶⁹ DEMY, Jacques. *Op. cit.*, p. 8.

perfectionniste, pendant l'enregistrement des voix, les comédiens sont présents et guident les chanteurs pour que leur manière de s'exprimer épouse au mieux la leur. On peut toutefois s'interroger sur les raisons de vouloir faire une comédie musicale, sans que les acteurs ne chantent eux-mêmes. Il est vrai que confier un rôle à un chanteur chevronné qui pourra assurer lui-même sa voix au doublage est un risque s'il n'est pas également bon comédien. Contrairement aux États-Unis — et ce surtout à la naissance du parlant —, les comédiens français n'ont jamais eu à rassembler tous les talents, puisque très peu de films musicaux ont été tournés dans l'Hexagone. Quelques rares exceptions, comme des comédiens de music-hall par exemple, tels que Yves Montand ou encore Maurice Chevalier, ont su se former sur le modèle américain et profiter de leurs diverses aptitudes pour jouer au cinéma et sur scène. Si le recours au playback est monnaie courante dans les comédies musicales hollywoodiennes, pour des motifs abordés précédemment, Demy l'utilise de manière différente. C'est effectivement cet artifice qui préside à toute la mise en scène, puisque la bande-son est enregistrée avant le tournage et que les comédiens doivent caler leurs gestes et leurs mouvements sur elle. Demy tient toutefois à ce qu'ils chantent leurs lignes quand une scène est filmée, la fluidité de leur énonciation, même couverte par la bande-son au montage, étant indispensable. D'après Jean-Pierre Berthomé dans son étude critique de l'œuvre, pour le cinéaste, c'est encore un moyen de *décaler* le monde :

Décaler, pour Demy, c'est d'abord [...] faire le choix que soit entièrement chanté un dialogue résolument quotidien. Non pas d'en faire un opéra, ni une comédie musicale à chansons [...] mais d'inventer une autre forme d'expression vocale, étroitement associée à la musique, et qui pourtant refuse de se laisser assimiler à aucun modèle connu⁷⁰.

Si le spectateur oublie après quelques minutes de film que les personnages des *Parapluies de Cherbourg* s'expriment en chantant, c'est grâce au travail de Michel Legrand qui parvient à faire *coller* ses thèmes musicaux et les mots prononcés aux intonations naturelles de la voix. Ainsi, les interrogations ou les exclamations sont clairement audibles, suivant le schéma normal de la parole. Les onomatopées et les phrases courtes sont les plus dures à englober dans cette musicalité : difficile en effet de faire sonner un mot simple, tels que *oui* ou *non*, comme une mélodie. Les premiers mots

⁷⁰ BERTHOMÉ, Jean-Pierre. *Op. cit.*, pp. 68-69.

chantés plongent le spectateur dans la perplexité, et ce même lorsqu'on a vu le film plusieurs fois. L'action se déroule dans un garage, univers typiquement masculin, où l'on ne s'attend pas à entendre chanter et encore moins des phrases telle que « Foucher, tu peux faire une heure ce soir ? » par exemple, prononcée par le patron. Jouant jusqu'au bout la carte de l'originalité, Demy commence très fort dans cette première séquence, en introduisant jeux de mots et clins d'œil, sans ménagement pour un public pas encore habitué. Loin des conventions habituelles, il plonge le spectateur dans un univers étrange où l'humour s'entremêle au rythme omniprésent de la musique. Il va plus loin en ponctuant musicalement les phrases des employés dans les vestiaires. Guy, dont les déplacements cadencés et joyeux oscillent à la limite de la danse — il pourrait entamer un numéro de claquettes sans plus surprendre —, mime quelques gestes grandiloquents lorsqu'il parle d'aller au théâtre voir *Carmen*. Cette évocation lui donne l'occasion d'entonner un air d'opéra souligné par la musique qui suit sa digression, annonçant immédiatement le parti pris de Demy : le film n'est pas un opéra filmé et le réalisateur le revendique avec humour dans ce clin d'œil significatif. L'un des collègues de Guy renchérit en lançant un « J'aime pas l'opéra, le ciné c'est mieux ! », qu'il répète quelques minutes plus tard et qui tord définitivement le cou à ceux qui pensaient encore que le film de Demy était plus du théâtre (de l'opérette, du music-hall) que du cinéma. Celui-ci ne se prive toutefois pas de le rappeler encore et encore, avec dérision et un sens de l'humour acerbe (« Tous ces gens qui chantent, moi tu comprends, ça me fait mal ! » insiste le collègue cinéphile). Singeant les comédies musicales classiques, un autre collègue qui, lui, a prévu d'aller danser, esquisse quelques pas de danse approximatifs en chantant des « lalala ! », accompagnés par un air d'accordéon qui se démarque du thème principal de la séquence, plutôt jazzy. Demy explicitera dans le dossier de presse sur le film sa note d'intention :

J'imaginai un film entièrement chanté en vers libres, dont le dialogue serait direct et clair. Une manière d'opéra en somme, où tous les mots seraient audibles, donc sans jamais forcer le lyrisme des voix, où la musique exposerait des thèmes simples, populaires et généreux, un peu comme si l'opéra avait suivi l'évolution du jazz⁷¹.

Le chant doit donc adopter les modulations de la parole et la musique s'adapter

⁷¹ TABOULAY, Camille. *Op. cit.*, p. 170 (extrait du Dossier de presse d'UniFrance Film, 1963).

au débit naturel d'une conversation. Ceci s'avère être d'autant plus ardu lorsque le thème est plus dramatique, d'où la sensation de passages plus théâtraux (penchant plus vers l'opéra), notamment lorsque Geneviève répète des « mon amour » ou des « je t'aime » à Guy sur une mélodie romantique bouleversante. Si les notes d'humour, les thèmes jazzy et les répliques courtes (d'un banal exacerbé) ont tendance à rapprocher l'œuvre de Demy de l'opérette, les déclarations d'amour enflammées et les exclamations dramatiques de Madame Émery, entre autres, inclinent plus vers l'opéra. La légèreté, l'insouciance et l'indécision de Geneviève sont soulignées par des répliques vagues et brèves, comme lorsqu'elle commande « un machin pressé » au dancing, ou qu'elle se moque de savoir quel carburant le pompiste va mettre dans sa voiture à la fin du film. Chaque élément de phrase est chanté comme un riff⁷² de jazz, que Legrand agence comme il lui plaît, le rythme pouvant changer brutalement au sein même d'une réplique, comme cela se fait beaucoup en improvisation jazz. Ainsi, dans une conversation, les différents morceaux de phrase peuvent être chantés de façon assez variée, en suivant tout de même les intonations d'un dialogue classique (exclamations, interrogations, points de suspension), ce qui est frappant dans les scènes de dispute entre mère et fille. Madame Émery peut ainsi lâcher un « C'est épouvantable ! » dramatique, lorsqu'elle apprend que Geneviève est enceinte, tandis que celle-ci fait de l'humour, sur un ton beaucoup plus calme et amusé, alors qu'elle aurait des raisons d'être elle-même bouleversée (Madame Émery : « Enceinte ? Mais comment est-ce possible ? », Geneviève : « Rassure-toi, comme tout le monde ! »). Cette diversité de tons et de caractères, de l'exubérance de Madame Émery à la discrétion extrême de Madeleine, permet d'explorer tous les niveaux de jeu et une grande variété musicale. On passe d'un thème romantique à un passage plus jazz, d'un mambo (au dancing) à une envolée lyrique instrumentale (lorsque le train de Guy s'éloigne), le tout d'une manière spontanée et fluide. Le texte en lui-même n'est pas vraiment lyrique, mais toute la poésie qui émane du film réside dans la mélodie qui l'accompagne et le rythme de diction. Le fait que chaque parole soit chantée induit un maniérisme, une façon de jouer plus théâtrale. Ce raffinement vaut au film quelques moments qui peuvent faire sourire, sans pour autant tourner au ridicule. Le caractère de Madame Émery et, dans une moindre mesure, celui de sa fille se prêtent assez bien à une certaine outrance du jeu ;

⁷² Un riff de jazz peut désigner à la fois un refrain mélodique et une combinaison d'accords répétitifs.

ainsi, à plusieurs reprises, elle passe du rire aux larmes, d'une affliction exacerbée à des remarques badines, légères, presque insouciantes (« Si on ne peut plus faire d'esprit, ma petite, tu es perdue ! »). Dans la scène chez le bijoutier, elle porte (littéralement) le deuil de son ancien niveau de vie, qu'elle doit revoir à la baisse à cause d'ennuis financiers, et tente tant bien que mal d'amadouer le joaillier. Ses mimiques et ses moues préoccupées, presque désespérées, semblent un peu exagérées. Elles ne parviennent d'ailleurs pas à convaincre l'homme qui se montre néanmoins charmant. Son attitude envers Roland Cassard qui, certes, se pose en *sauveur* puisqu'il peut lui racheter un collier, est un peu trop révérencieuse. Ses exclamations théâtrales lorsqu'elle apprend des nouvelles qui la contrarient (« Oh ! mon Dieu ! », « C'est épouvantable ! ») font également partie de ce personnage haut en couleurs. Parfois très maladroite, elle a l'air dépassé par la situation et ses réflexions font peut-être sourire le spectateur, mais doivent sans doute blesser sa fille (« Tu n'es pas la merveille des merveilles ! », « Tu es livide ! », « Tu as une pauvre figure », « Tu ne sais rien ! »). Elle avoue manquer de délicatesse, mais elle est également naïve puisqu'elle laisse son collier au diamantaire sans hésitation, quand Geneviève, prétendument sotte, émet l'hypothèse qu'il peut être un escroc. Elle s'enthousiasme d'ailleurs beaucoup pour lui : « C'est fou ce qu'il est sympathique ! », « Quel type ! ». Geneviève n'est pas dupe, elle a bien compris les manigances de sa mère, qui essaie de lui *vendre* Cassard (« Ne me fais pas l'article, tu me parles de lui comme tu me parles de tes parapluies ! »). Le chant complique également les scènes de dispute puisque l'impact d'un reproche chanté paraît un peu atténué. Le ton juste est présent, mais la musique le fausse quelquefois. Ainsi, les affrontements entre Geneviève et sa mère ont beau être brutaux, ils ne sonnent pas de la même manière qu'une dispute ordinaire. Il en va de même pour l'altercation entre Guy et le patron du bar, dans la troisième partie du film. Autant le chant porte les thèmes dramatiques à leur apothéose, autant dans les scènes plus banales ou plus agressives, il entraîne un décalage incongru, comme dans la dispute entre Guy et Aubin au garage. Il est en effet vraiment difficile d'imaginer un patron renvoyer un employé en chantant, tandis que deux amoureux se fredonnant des mélodies romantiques est plus crédible.

2.2.4. Le défi de la musique.

Sur les vingt-deux thèmes musicaux du film, certains sont directement associés

aux personnages et aux situations, comme ceux de Guy et Geneviève, ou celui de Roland Cassard (le même que dans *Lola*). Ils peuvent être répétés, parfois légèrement modifiés, traduisant l'évolution de l'action ou des émotions. Geneviève et Guy sont liés par leurs thèmes musicaux, sans en posséder un propre à chacun, affirmant jusque dans la musique leur amour et leur union. Les liaisons entre les thèmes, lorsque Legrand ne s'est pas chargé de les lier entre eux, sont assurées par quelques bruits diégétiques intégrés à l'action (sifflet du train, bruit de pas ou de circulation), ou de rares silences. À quelques moments du film, la musique est justifiée par la présence d'instruments (au second plan dans le dancing, après plusieurs minutes passées à l'intérieur), ou à l'opéra. Demy ne s'embarrasse pas de fondu sonore, puisque tous ses dialogues sont chantés ; il n'est pas besoin, comme dans les comédies musicales hollywoodiennes qui rivalisaient d'originalité en la matière, de transitions entre les chansons et la parole. Il réalise, de façon plus radicale, ce que Gene Kelly et Fred Astaire avaient déjà imaginé au niveau du rythme pour la danse : une transition entre les thèmes musicaux à peine perceptible. On peut voir dans cet exercice de style délicat une sorte de défi que se sont lancé Demy et Legrand. Une manière ludique d'explorer les possibles du langage, comme les contraintes que s'imposent les partisans d'Oulipo par exemple. Je ne peux pas, en effet, m'empêcher de rapprocher des essais tels que *La Disparition* ou *Les Revenentes*, romans de George Perec (également cinéaste), avec cette expérience menée par Demy. Chez Perec, il s'agit d'ôter ou de n'utiliser que la voyelle *e*, tandis que, chez Demy, le jeu avec les mots se déplace au niveau de leur musicalité ; l'un opérant à l'écrit, l'autre à l'image (et au niveau du son bien évidemment). Cette volonté d'apporter quelque chose de nouveau, reproduit par la suite une seule fois dans *Une Chambre en ville*, rapproche le réalisateur du courant littéraire qui décrit ses membres comme des « rats qui construisent eux-mêmes le labyrinthe dont ils se proposent de sortir »⁷³. Cette formule, visant à encourager la créativité, peut s'appliquer à Demy qui, tout au long de sa carrière, se lance dans des aventures inédites, telles que réaliser une comédie musicale française à l'américaine ou un film entièrement chanté (en l'occurrence deux), faisant fi du manque de moyens et des critiques. Une remarque également à propos de l'absence de chœur, motif récurrent des comédies musicales classiques qui, notamment dans les grands ballets, mène à une surenchère, une multiplication des voix à l'infini, pour porter

⁷³ OULIPO. *Abrégé de littérature potentielle*. Paris : Mille et une nuits, 2002. p. 6.

à son paroxysme le numéro. Dans le film, il est très rare que deux personnages chantent ensemble, sauf Geneviève et Guy, qui clament leur amour, dans des refrains où exceptionnellement les paroles peuvent être identiques : « J'ai pensé à toi toute la journée. Si tu veux mon amour, après nous irons danser... » (Geneviève) / « Si tu veux... » (Guy) / « Si tu veux... » (Geneviève). Si parfois certaines répliques se chevauchent, c'est pour épouser le langage courant, lorsque l'on se coupe la parole par exemple, ou comme dans cette scène étonnante où Geneviève prévoit presque mots pour mots ce que sa mère va lui dire, dans un champ / contrechamp au cœur d'un fondu visuel :

- Geneviève : « Je sais ce qu'elle me répondra : “ Ma petite fille tu es folle ! Est-ce qu'on pense au mariage à ton âge ? ” »
- Madame Émery : « Ma petite fille tu es folle ! Est-ce qu'on pense au mariage à seize ans ? »
- Geneviève : « Dix-sept ans ! »
- Madame Émery : « Amoureuse ! »

Cependant, quand apparaissent trois personnages ou plus à l'écran, chacun attend son tour pour parler (chanter). Au contraire, Demy adopte le système du chœur pour représenter les différences de classes et les affrontements violents dans *Une Chambre en ville*, leur donnant plus de force.

2.3. Chanter le quotidien, conter le drame.

2.3.1. Le réalisme et l'imaginaire : invention du drame musical.

Les contes et les mythes marquent toute la filmographie de Demy. Pourtant, il n'a réalisé que deux adaptations de contes (*Peau d'Âne* et *Le Joueur de flûte*) et revisité qu'une fois le mythe d'Orphée dans *Parking*. Toutefois, ses films oscillent tous plus ou moins entre réalisme et fantaisie, même s'ils ne cèdent pas à la tentation du fantastique ou du merveilleux à tout prix. Le merveilleux apporte généralement légèreté et gaieté ; le fantastique transpose une intrigue quelconque dans un monde fictif, ou, à l'inverse, des éléments irréels dans le quotidien, permettant une grande liberté. Demy n'insère pas nécessairement magie et onirisme par ce biais et se confronte plutôt à des thématiques sombres qu'il arrive à magnifier : l'addiction au jeu dans *La Baie des Anges*, les luttes

de classes dans *Une chambre en ville*, ou encore la prostitution dans *Lola*. Du conte, il retient la grâce et la joie ; du mythe, il adopte le tragique, ce qui pourrait se résumer par une citation qui ouvrait sa première ébauche du scénario des *Demoiselles de Rochefort* en 1964 : « Un film léger parlant de choses graves vaut mieux qu'un film grave parlant de choses légères ». ⁷⁴ Dans *Les Parapluies de Cherbourg* par exemple, grâce à une mise en scène et une manière de filmer presque chorégraphiques, à des couleurs chamarrées, ou encore à la musique, et en posant ça et là quelques touches d'humour, il allège son drame sans le rendre moins bouleversant. C'est ainsi que Demy crée le *drame musical*, en alliant deux termes qui peuvent paraître antithétiques si l'on considère *musical* comme faisant partie de l'expression *comédie musicale*. En revanche, comme je l'ai déjà abordé plus haut, il est courant au cinéma que la musique d'une bande sonore renforce le dramatique. Certains éléments, sans pouvoir être directement apparentés au conte ou au mythe, relèvent du *Demy-monde* et portent donc quelque chose en eux de merveilleux. Guy est élevé par sa marraine, faisant résonner dans l'imaginaire collectif l'image bien connue de la marraine-fée bienveillante. Loin du cliché de la fée sautillante et complaisante imposé par Disney, notamment dans *Cendrillon* ou *La Belle au bois dormant*, Élise est un personnage beaucoup plus réaliste. C'est une vieille femme qui ne s'occupe plus vraiment de son protégé devenu grand (ce serait même plutôt l'inverse) et qui attend paisiblement la mort. Son univers baroque, claustrophobe et daté, contraste fortement avec l'image donnée par Demy d'une autre marraine-fée, celle de *Peau d'Âne*. La Fée des Lilas vit en effet dans une forêt enchantée, entourée d'animaux sauvages apprivoisés, où tout ce qui l'entoure est coloré et magique. Néanmoins, elles partagent toutes deux le rôle de confidente et de conseillère avisée, et Élise, sans posséder aucun pouvoir, rapproche par sa mort Guy et Madeleine. D'autre part, Demy joue sur une caractéristique propre au cinéma : celle de rendre l'impossible possible — ou tout du moins plausible —, le saugrenu presque naturel. Il se joue même de cette particularité dans quelques répliques. Madame Émery souligne le fait que Geneviève exagère le départ de Guy, en prétendant ne pas pouvoir vivre sans lui (« On ne meurt d'amour qu'au cinéma ! »), ce que Demy applique dans *Une Chambre en ville*, puisque ses deux héros trouvent la mort, ne pouvant être unis. Il parvient également à faire accepter que ses personnages s'expriment par le chant (*Les Parapluies de Cherbourg*, *Une Chambre*

⁷⁴ TABOULAY, Camille. *Op. cit.*, p. 62.

en ville). Ils ne sont pas possédés par un sort magique, mais il a simplement fixé ce code singulier à ses films, comme chantent les héros de Disney ou de comédies musicales. En entonnant ainsi les phrases les plus banales « les personnages excèdent la réalité qui les entoure et la portée de ce qu'ils disent. Le lyrisme les protège de leur fond incertain, cruel, dérisoire, ordinaire »⁷⁵, comme le note très justement Camille Taboulay. C'est en quelque sorte l'artifice de Demy pour dépasser le réel ou le décaler. Puisque la toute première image du film nous promet un conte (vue sur le port idéalisé), ce drame est plongé dans une espèce de *réalité parallèle*, à mi-chemin entre le réel et le fantaisiste. De plus, comme il s'agit de cinéma, Roland Cassard tombe follement amoureux de Geneviève en un seul instant, comme Édith Leroyer (Dominique Sanda) et François Guilbaud (Richard Berry) dans *Une Chambre en ville*, et accepte sans hésiter d'élever l'enfant d'un autre, sans douter que la jeune fille l'aime un jour à son tour. On retrouve là une certaine naïveté et une insouciance qui offrent aux personnages l'espoir d'un *happy end* digne d'un conte de fée. En réalité, la fin n'est pas si heureuse ; bien que Geneviève et Guy aient retrouvé l'amour grâce à Roland et Madeleine, ils se sont perdus l'un et l'autre à jamais. Contrairement aux comédies musicales hollywoodiennes qui tentent, dans les années 1950, de justifier le plus possible les numéros chantés, Demy impose directement le chant à la place de la parole, sans aucune justification (dans le film). Les personnages ne s'étonnent pas de s'entendre chanter les uns les autres et poursuivent leur quotidien fait de hauts et de bas comme si de rien était. D'après Michel Chion, compositeur, réalisateur, enseignant et critique de cinéma, Demy parvient à réunir ce qu'il décrit comme « les deux pôles du cinéma français, l'enchantement et le prosaïsme, par la trouvaille du dialogue chanté, [...] ainsi que par un souci de vérité et de précision dans le rendu des dialogues. »⁷⁶ Le travail du cinéaste balançant avec justesse entre ces deux *pôles*, le chant s'offre comme une alternative possible aux dialogues les plus triviaux. En cela, le cinéaste va plus loin que le modèle américain et invente réellement un nouveau genre, le drame musical. Ancré dans des codes bien précis, le film prend parfois de la distance par rapport à sa propre forme en rendant hommage, par de petits clins d'œil tendres, à l'opéra, à la danse, au cinéma lui-même (dans la première scène du garage par exemple). Il n'est donc pas si éloigné de *Chantons*

⁷⁵ TABOULAY, Camille. *Op. cit.*, p. 48.

⁷⁶ CHION, Michel. *Op. cit.*, p. 89.

sous la pluie qui s’amuse aussi de quelques artifices et procédés cinématographiques (le muet, le playback) pour mieux leur témoigner de respect.

De même que Demy réinvente le réel et la comédie musicale en les mêlant, il aborde le drame d’une manière singulière. En effet, si le début du film est plutôt léger, dès l’annonce du départ de Guy, le dramatique s’invite en brisant les rêves du jeune couple, ce qui est particulièrement bien mis en valeur dans la scène de leurs adieux déchirants à la gare, où leurs répliques se chevauchent :

- Geneviève : « Mon amour, je t’attendrai toute la vie... »
- Guy : « Je ne penserai qu’à toi... »
- Geneviève : « Reste ! Ne pars pas, je t’en supplie... » / Guy : « Ne me regarde pas... » / Geneviève : « Reste mon amour, ce n’est pas encore l’heure ! » / Guy : « Je m’éloigne de toi, ne me regarde pas... »
- Geneviève : « Je ne peux pas ! Je ne peux pas ! Je ne peux pas ! »

De plus, malgré la gaité des couleurs, l’humour et le bonheur qui dominant, on perçoit, bien avant que la nouvelle ne tombe, quelques signes qui pourraient déjà proclamer la fin malheureuse de leur histoire d’amour. Il y a tout d’abord, comme je l’ai noté précédemment, l’arrivée de Roland Cassard, porteur du drame dans sa propre vie et qui semble le transmettre involontairement comme une maladie. Ensuite, ce *visage* peint sur le mur en face de chez Guy, qui paraît bien étrange. Il est d’autant plus inquiétant qu’il semble observer d’un regard sévère le jeune couple qui s’embrasse devant lui et s’apprête à monter à l’appartement ; peut-être une nouvelle manière d’annoncer l’irréparable. De plus, Élise, dans son apparition théâtrale (bien qu’alitée), livide entre les rideaux rouge vif de son lit, a déjà l’air de pressentir une triste fin à leur relation. Ses inquiétudes maternelles envers son filleul qui vient de lui annoncer son bonheur, se teintent d’une note amère déstabilisante. Le jeune homme balaie innocemment la réplique de sa marraine (« C’est le bonheur qui me rend triste »), par un simple « C’est bête ! », comme Geneviève exclut les mises en garde de sa mère plus tard. La réaction un peu excessive d’Élise face à cette heureuse nouvelle sonne comme une sombre prédiction. D’autre part, Demy construit ce couple dans une logique extérieure au reste du monde. Certes, ils font des projets, mais ils ne tiennent pas vraiment compte de la réalité qui les entoure : Guy n’a pas encore fait son service militaire, Geneviève n’a que seize ans, sa situation financière est apparemment difficile et, n’ayant pas fait d’études, elle sera obligée de travailler si elle veut fonder une famille. Les autres personnages, y

compris Madeleine, pourtant jeune, semblent porter un lourd fardeau qui les empêche, eux, de flotter littéralement dans les rues, comme Guy et Geneviève. Il est d'ailleurs intéressant de noter à ce propos que ce n'est pas le bonheur qui fait avancer les amoureux sans qu'ils ne marchent, mais bien la tristesse de passer un de leurs derniers moments ensemble avant le départ de Guy. Ils semblent être entraînés presque malgré eux vers la faute qu'ils vont commettre, le drame se profilant sans qu'ils puissent l'en empêcher. On retrouve ici une résonance des mythes, où les héros n'ont pas de prise sur leur destin tragique et finissent toujours par voler à sa rencontre malgré eux. À l'exception du jeune couple, tous les personnages ont déjà souffert et souvent à cause de l'amour : Roland aimait une femme sans en être aimé en retour, tout comme Madeleine se meurt silencieusement d'amour pour Guy et partage son temps avec une femme mourante ; Madame Émery, veuve, doit seule faire face aux difficultés de la vie. Ayant renoncé à une autre voie qui s'offrait à elle lorsqu'elle était jeune, elle est le mieux placée pour comprendre sa fille. Des signes montrent clairement qu'elle regrette ce choix puisqu'elle *gronde* à peine Geneviève quand elle apprend sa grossesse, lui avoue une bribe de son passé amoureux et semble compatir sincèrement à son chagrin malgré sa maladresse. Dans la seconde partie du film, le drame est déjà installé et son issue ne peut pas être heureuse. Geneviève fait face à l'avenir qui se dessine devant elle avec l'arrivée d'un bébé, mais l'absence de Guy lui paraît insupportable. Roland Cassard semble alors être une alternative raisonnable, ce que la jeune fille comprend rapidement. Tout au long de la scène du repas de l'Épiphanie, il a l'air de percevoir sa tristesse, certainement car il l'a ressentie aussi. Il ne lui parle qu'en termes doux et souligne avec lucidité le lien qui l'unit à sa mère (« Vous ne pouvez donc pas vivre l'une sans l'autre... »), comme pour lui faire comprendre qu'il compatit à sa situation. La jeune fille, désespérée, ne peut en effet pas quitter sa mère puisqu'elle n'est ni majeure, ni mariée et, en cela, elle est *condamnée* à vivre la même vie de routine qu'elle. À demi-mot, Cassard lui offre la possibilité d'éviter ces ennuis financiers répétitifs, la monotonie d'un quotidien passé à vendre des parapluies, la honte et la difficulté d'élever seule un enfant. Lorsque Geneviève lui concède le statut de *roi*, elle semble se plier à son souhait à peine caché, résignée, avant même qu'il ne lui fasse sa demande. Agnès Varda, dans son documentaire *L'Univers de Jacques Demy*, raconte avec tendresse le processus de création de la musique du film, en soulignant que son mari et Michel Legrand prévoyaient les moments où les spectateurs pleureraient. Ils annotaient ainsi sur

la partition la place des mouchoirs dont aurait besoin le public, soulignant bien la visée dramatique de l'œuvre.

2.3.2. Le réalisme historique et la continuité thématique.

Comme je l'ai évoqué dans mon introduction, Demy s'emploie à tisser entre ses films un nœud complexe de résonance, une toile de fond qui semble les lier par les thèmes abordés ou des personnages récurrents. Outre les citations de ses propres films, comme la vision du Passage Pommeraye qui évoque *Lola* dans *Les Parapluies de Cherbourg*, il reprend par exemple le personnage de Roland Cassard. Il lui offre ainsi à la fois un passé et une seconde chance, faisant ellipse de ce qui a pu lui arriver entre son départ de Nantes (*Lola*) et son arrivée à Cherbourg. Pour le spectateur qui a vu les deux films, il est comme une vague connaissance, dont il perçoit quelques aspects, mais le cinéaste lui laisse la possibilité de combler seul les blancs. En revanche, lorsqu'il reprend le même comédien dans un rôle différent (Jacques Perrin, Catherine Deneuve), il l'inscrit dans une sorte d'arborescence qui le place automatiquement dans un fonctionnement autre que la réalité : on ne peut pas, dans la vraie vie, être deux personnes à la fois. C'est évidemment à la magie du cinéma et surtout à la performance des acteurs d'être assez convaincantes pour que le public adhère. Si certains sont justement attirés par ce réseau, cette famille et ce monde à part créés par Demy — qui fait la richesse de sa filmographie —, d'autres peuvent néanmoins s'y perdre. Pour y remédier, le réalisateur inclut régulièrement une part de réalité historique dans ses films. De même, dans *Chantons sous la pluie*, ce réalisme est provoqué par l'évocation d'un fait avéré : le bouleversement de l'industrie cinématographique par l'arrivée du parlant, avec la sortie du *Chanteur de jazz* en 1927. En situant le film dans l'histoire, il est rattaché à une chronologie réelle et placé, malgré tout ce qu'il a de fantaisiste, dans le même monde que celui du spectateur. C'est ensuite aux numéros de danse et de chant, aux couleurs et aux décors de modeler un monde idéal. Cependant, ce procédé est loin d'être répandu dans les comédies musicales hollywoodiennes et le film demeure une exception de par son sujet. Demy, lui, en fait une caractéristique prépondérante de son cinéma. S'il ne traite pas directement de faits historiques, il y ancre ses intrigues, mais souvent pour mieux détourner et décaler ce réalisme. En choisissant ne serait-ce que de tourner dans des décors réels, même si ceux-ci sont parfois réaménagés de fond en

comble, il induit une appartenance à l'univers du spectateur qui peut reconnaître, au détour d'un plan, une ville ou un lieu familier. On peut d'ailleurs observer que cette particularité contraste étonnamment avec son attachement aux contes et aux mythes, qui tendent vers l'irréel. Demy enracine l'intrigue des *Parapluies de Cherbourg* dans une réalité très proche du public à l'époque et très peu évoquée — si ce n'est jamais — jusque-là : la Guerre d'Algérie (1954-1962). Bien sûr, il ne s'agit que d'une toile de fond, d'un élément perturbateur qui provoque le départ de Guy et suscite le drame. Aucun combat n'est filmé, et de cette guerre, seules les conséquences sur un nombre restreint de personnages sont visibles : la blessure et le comportement désabusé de Guy à son retour, le poids de l'absence et l'infidélité de Geneviève. Demy date précisément les différents moments du film, déjà divisé en trois parties, rattachant de manière encore plus claire l'intrigue au temps. À ce sujet, il explique : « J'aime beaucoup être pris dans le temps. Savoir exactement où j'en suis dans la géographie, dans le temps et dans l'espace. [...] C'est mon naturalisme à moi. »⁷⁷ Un naturalisme tout relatif, qui contrebalance les éléments fantaisistes de son cinéma. Il est ainsi plus aisé de montrer la charge du temps oppressant et le travail insidieux de l'oubli — jusqu'à opérer un saut de quatre ans en avant — pour inscrire dans la durée du film le futur des deux amants. Au cinéma, le réalisateur a en effet le pouvoir de ne montrer que certains moments de la vie de ses personnages, ceux qu'il juge le plus importants, ici, principalement, pour faire ressortir les instants cruciaux. On ne s'étonne donc pas d'assister longuement au repas de l'Épiphanie par exemple, qui marque un réel tournant, puisque Geneviève y fait déjà plus ou moins un choix décisif, alors qu'on ne passe que très rapidement sur son mariage. Quant à Guy, il erre pendant plusieurs scènes dans les rues de Cherbourg à son retour, mais change le cours de sa vie en quelques minutes, en demandant à Madeleine de l'épouser sans pouvoir trouver ses mots, dans une scène émouvante :

- Guy : « Je pensais que si tu voulais partager ma vie... Si je n'étais pas pour toi un lourde charge et que ... Tu pleures ? [...] J'ai dit une bêtise ? »

- Madeleine : « Pas du tout, mais c'est un tel bonheur et en même temps ça me fait peur ! »

Si les personnages des *Parapluies de Cherbourg* n'ont aucune prise sur ce qui

⁷⁷ TABOULAY, Camille. *Op. cit.*, p. 65.

leur arrive (Guy ne peut évidemment pas éviter d'effectuer son service militaire, d'autant plus en période de guerre), ce n'est pas exactement le cas de ceux de *Une Chambre en ville*. Plus sombre et cru, le film montre les affrontements violents entre ouvriers grévistes des chantiers navals de la Loire et CRS dans les rues de Nantes en 1955, en période de graves conflits sociaux. Le héros, François (Richard Berry), un ouvrier métallurgiste, fait le choix de participer aux manifestations, mais il est vrai que, dans sa situation et d'autant plus à cette époque, il ne peut rester les bras croisés. Dans ce film, Demy retrace encore une fois un passage noir de l'Histoire de France, toujours en chansons, mais cette fois-ci beaucoup plus brutalement. C'est quand on compare ces deux films qu'apparaît plus clairement le décalage dans *Les Parapluies de Cherbourg*. Dans ce dernier, pas d'insultes, pas de paroles violentes et encore moins de nudité. Pourtant, chronologiquement, l'action de *Une Chambre en ville* se déroule deux ans avant celle des *Parapluies de Cherbourg*. L'impression d'être, dans ce dernier, dans une autre dimension — un univers beaucoup plus lisse et poli où l'action se déroule plus lentement, faisant peser le poids du temps à l'extrême — est nettement renforcée par la réalité brute donnée à voir dans *Une Chambre en ville*. La lassitude et le désespoir de Geneviève deviennent arrogance et agressivité chez Édith (Dominique Sanda) qui tente, elle, de lutter contre le destin (en essayant de se sortir d'un mauvais mariage, armée d'un pistolet, et finalement en se suicidant). Geneviève demeure impuissante, proche du personnage de Violette Pelletier (Fabienne Guyon), insouciant et passionnée. François est plus désabusé et moins romantique que Guy, mais quand celui-ci revient de la guerre, il calque son comportement sur l'agressivité et le désenchantement des héros de *Une Chambre en ville*, usés par la vie.

2.3.3. Des thèmes dramatiques récurrents.

Outre des situations initiales présentant quelques similitudes dans plusieurs de ses films, on retrouve parmi les thèmes dramatiques préférés de Demy la séparation, la recherche ou la perte de l'amour, l'attente, l'oubli, etc. Ainsi, dans *Les Demoiselles de Rochefort*, *Les Parapluies de Cherbourg* et *Une Chambre en ville* par exemple, la figure du père est absente du tableau familial dressé au départ, et dans *Peau d'Âne*, alors que le père est le seul parent restant, il veut épouser sa fille. Les rapports mère/fille sont étroits, mais parfois conflictuels (Édith et sa mère, interprétée par Danielle Darrieux, dans *Une*

Chambre en ville, se disputent fréquemment, tout comme Geneviève et Madame Émery). Les relations avec le père sont troubles, voire incestueuses (dans *Les Demoiselles de Rochefort*, par exemple, ignorant que Solange est sa fille, Monsieur Dame tombe sous son charme). De plus, la fille de Guy est élevée sans connaître son vrai père et celui-ci ne souhaite pas la rencontrer dans la scène finale. J'ai également déjà évoqué l'univers très féminin — représenté par les couleurs rose et violet — typique chez le réalisateur, dont les intrigues tournent très souvent autour des femmes. D'autre part, Demy décrit l'amour comme un éclair (Édith et François tombent ainsi amoureux en quelques heures dans *Une Chambre en ville*). Une fois que l'amour s'est *abattu* sur les personnages, ceux-ci se retrouvent dominés par leurs sentiments et leurs peurs, comme celle d'être séparés. Violette dans *Une Chambre en ville*, tout comme Geneviève, deviennent alors des créatures irrationnelles, que seul l'amour anime. Ceci est clairement exprimé, notamment par le malaise de Geneviève lorsque sa mère lui dit que Guy l'a oubliée : elle s'effondre théâtralement (la main portée à son front), bouleversée par cette seule pensée. Geneviève adopte en effet, auprès de Guy notamment, et portée par les affres de l'amour, un comportement un peu excessif de tragédienne. Elle craint sans arrêt qu'il ne vienne pas à leurs rendez-vous et se pend à son cou dès qu'il est là. Elle semble chercher à être toujours dans ses bras. Dans la première scène qui les unit, elle court d'ailleurs s'y réfugier après s'être éloignée à peine quelques secondes pour rentrer au magasin. Demy reproduit presque à l'identique cette scène dans *Une Chambre en ville*, mais François, à la différence de Guy, n'est pas amoureux de Violette. La scène est presque caricaturale dans *Les Parapluies de Cherbourg* tant les deux amoureux ne se lâchent pas du regard et se répètent des déclarations d'amour, comme s'ils ne s'étaient pas vus depuis des années. En réalité, il s'agit pour le réalisateur de montrer rapidement au spectateur la force de l'amour qui lie les amants — autrement dit d'installer au plus vite la situation initiale — puisqu'ils sont tout aussi vite séparés par la vie. Le public comprend ainsi d'autant mieux la douleur du jeune couple après la séparation. Pourtant, Geneviève n'agit pas avec Guy comme avec sa mère ou Roland. Beaucoup plus taciturne et boudeuse avec Madame Émery, elle est enfantine et insouciant avec celui qu'elle aime. Il agit d'ailleurs de la même façon : il ne tient pas en place chez Élise (comme Édith dans *Une Chambre en ville*), il sautille et se balance d'une jambe sur l'autre sur le port avec Geneviève, tel un enfant, et la traite de lâche car elle n'a pas avoué leur relation à sa mère... Les amants, chez Demy, ne

cessent de se souffler des mots d'amour et de s'avouer leur peur de se perdre (Geneviève : « J'ai eu si peur », « J'avais tellement peur de ne pas te trouver »). Contrastant avec une apparente légèreté, les thèmes dramatiques résonnent d'autant plus violemment. Dans la scène du carnaval, aux bannières, guirlandes et cotillons colorés, par exemple, Demy choisit de fondre ces couleurs et ce climat festif en arrière-plan, pour se concentrer sur le drame. La caméra ne s'attarde pas vraiment sur le défilé joyeux, mais l'agitation qui règne est encore perceptible une fois à l'intérieur de la boutique, à travers les vitrines. Distillant danses, cris et costumes derrière les murs du magasin, il marque la rupture définitive de Geneviève avec le monde extérieur fait de légèreté et de désinvolture, celui qu'elle partageait avec Guy. La musique peut ainsi souligner les moments les plus émouvants, contribuant à créer une ambiance dramatique, et figurer également une atmosphère beaucoup plus gaie. À l'inverse des comédies musicales hollywoodiennes qui reposent sur l'humour et la joie, dans ses drames musicaux Demy déroule le fil de ses tragédies, ponctuées comme le serait un opéra par des envolées lyriques ou des passages musicaux plus joyeux. Le thème de l'amour relie néanmoins ces œuvres au modèle de comédie musicale américaine. En revanche, celui qui domine *Les Parapluies de Cherbourg* est l'attente, menant irrémédiablement à l'oubli. La lassitude et la tristesse de cette attente touchent non seulement Geneviève, contrainte à passer deux ans sans celui qu'elle aime, mais aussi sa mère qui vit à peine, tout comme Élise attend sa mort, Roland, déjà blessé par l'amour, Madeleine et bien sûr Guy. Tel un voile posé sur la ville, l'attente pèse sur tous, sans pour autant arrêter la vie. Geneviève s'en étonne elle-même : « Pourquoi Guy s'éloigne-t-il de moi ? Moi qui serais morte pour lui. Pourquoi ne suis-je pas morte ? ». Comme le remarque Françoise Fabian, comédienne de *Trois places pour le 26*, « les personnages de Demy passent à côté de leur vraie vie »⁷⁸. Leur supplice c'est de devoir vivre en espérant une chose qui n'a finalement que peu de chance de se produire. Tant qu'elle se raccroche à ses rêves d'avenir avec Guy, Geneviève a la force de refuser d'épouser Roland, mais quand l'absence s'est installée et que l'oubli s'est infiltré peu à peu, elle ne peut plus résister. Même si elle aurait souhaité rester figée en attendant le retour de Guy, sa mère la pousse à revenir à la réalité puisqu'elle doit faire face à sa grossesse. Le film montre d'ailleurs très bien le temps qui passe, les mois qui s'écoulent, les nouvelles

⁷⁸ VARDA, Agnès. *L'Univers de Jacques Demy*. 1993.

de Guy qui s'espacent, tandis que celles de Roland sont fréquentes. Le combat est perdu d'avance, le spectateur s'en doute. Il lui faut simplement attendre le moment où les personnages s'y résignent, comme les héros tragiques acceptent leur destin. Quand les comédies musicales hollywoodiennes, comme les comédies romantiques, offrent après quelques rebondissements un *happy end*, Demy, lui, réaffirme la prépondérance du drame. Même si Guy et Geneviève ont retrouvé l'amour et construit une vie heureuse, le fait de les confronter l'un à l'autre, sans qu'ils n'aient rien à se dire, montre bien l'analogie de l'œuvre avec la réalité plutôt qu'avec la fiction où tout s'arrange généralement à la fin.

Conclusion partielle : L'hommage au genre.

Construisant ses œuvres à contre-courant, Demy impose son goût de l'expérimentation au cinéma français, puis internationalement, ce qui lui vaudra de violentes critiques. Camille Taboulay évoque en effet le « glissement pervers de la perception de son cinéma » menant parfois jusqu'au « préjugé assassin, réduisant son étrangeté profonde à une séduisante mièvrerie »⁷⁹. Si certains jugent mal le raffinement et la fantaisie de ses films, c'est cependant ce qui a contribué en grande partie à son succès. Le réalisateur a su faire preuve de patience et de persévérance pour convaincre des producteurs, devenus frileux, de financer des projets inédits qui rendent souvent hommage à toutes ses sources d'inspiration et au cinéma lui-même. Dans *Trois places pour le 26*, cela prend la forme d'une chanson, interprétée par Yves Montand, sur une scène de music-hall, devant des décors de cartons et un écran de cinéma : « Ciné qui danse, ciné qui chante, cinéma ta bonne humeur m'enchante ! [...] Ciné-cynique, ciné-moqueur, cinéma violent pour bagarreurs. Ce ciné-là m'est bien égal ! Moi ce que je préfère c'est le musical ! ». Cette chanson légère et composée de jeux de mots, est à elle seule un hommage à toutes les œuvres du cinéaste. Est-ce un hasard si elle se trouve justement dans son dernier film ? La coïncidence est effectivement troublante puisque Demy revient aux racines du musical et de la comédie musicale, en mettant en vedette un personnage français célèbre (malgré sa carrière américaine). Son rêve d'un film

⁷⁹ (pour ces deux citations) TABOULAY, Camille. *Op. cit.*, p. 5.

musical nouveau, porté par le rythme de mélodies entraînantes ou dramatiques, où tout serait chorégraphié sans être de la danse (mouvements de caméra, déplacements des personnages), tout en étant empreint d'une part importante de réalisme, se concrétise avec *Les Parapluies de Cherbourg*. Comme l'explique Jean-Pierre Berthomé, avec ce film, Demy « atteint son but et du même coup le dépasse en explorant une autre direction que celle des conventions de la comédie musicale pour inventer une nouvelle forme d'expression filmique qui n'appartient qu'à lui »⁸⁰. Puisant au cœur du modèle qui n'avait pas réellement séduit la France puisque le succès des comédies musicales y est moindre qu'aux États-Unis, il réhabilite le genre en le transformant pour qu'il épouse son rêve d'un cinéma total.

⁸⁰ BERTHOMÉ, Jean-Pierre. *Op. cit.*, p. 68.

3. L'univers éclectique et mystérieux d'Alain Resnais.

(Pas sur la bouche d'Alain Resnais, 2003)

3. L'univers éclectique et mystérieux d'Alain Resnais.

Introduction partielle : État des lieux de la comédie musicale après 1963.

Après les expériences musicales de Jacques Demy, jusqu'à son dernier film musical en 1988, aucun cinéaste français ne semble prêt à reprendre le flambeau. Le genre qui avait retrouvé une seconde jeunesse en France ne semble déjà plus beaucoup intéresser. Quelques réalisateurs tentent l'expérience une ou deux fois dans leur carrière, mais les succès restent modestes. On peut ainsi relever quelques exemples de films musicaux français récents — où la danse est toutefois peu présente —, tels que *Jeanne et le Garçon formidable* (Olivier Ducastel et Jacques Martineau, 1998), *Filles perdues, cheveux gras* (Claude Duty, 2002), ou encore *Podium* (Yann Moix, 2004), etc. En revanche, dans d'autres pays, la comédie musicale perdure. En Inde notamment, l'industrie de Bollywood, basée entièrement sur le genre, diffuse ses films musicaux très originaux internationalement. Par ailleurs, l'un des derniers exemples de film musical anglais, *Evita* d'Alan Parker (1996), a été plébiscité par la critique et le public jusqu'aux États-Unis. Quarante ans après l'essai réussi des *Parapluies de Cherbourg*, le réalisateur français Alain Resnais se confronte avec brio au genre qu'il a déjà effleuré, en 1983, avec l'étonnant *La Vie est un roman* et en 1997 avec *On connaît la chanson*. En 2003, il reprend une opérette de 1925, *Pas sur la bouche* et rend hommage à sa façon au théâtre de boulevard et à la comédie musicale. Dans cette adaptation fidèle, son univers jusqu'à plutôt nébuleux — où des genres issus de la culture populaire côtoyaient une certaine exigence intellectuelle — se mêle à la légèreté et à la désinvolture de l'opérette. Il crée ainsi une œuvre singulière et inimitable, qui oscille sans cesse entre théâtre et cinéma. On y reconnaît aisément sa touche personnelle : la polyphonie. En effet, malgré des premiers courts métrages plutôt sombres et un travail globalement complexe et intellectuel, en marge du cinéma français populaire, Resnais n'omet jamais la notion de plaisir dans ses œuvres, celui de réaliser, de jouer et de voir le film. Mariant le comique parfois grotesque au dramatique, il revendique une fantaisie décalée et un univers souvent iconoclaste.

3.1. Le cinéma plaisir.

3.1.1. Collaborations et influences.

La première particularité d'Alain Resnais réside dans sa première vocation qui était d'être libraire. Attiré par le monde du spectacle autant que par celui du livre, il opte finalement pour des études de montage, pour rester proche du milieu des comédiens, n'étant pas selon lui assez bon pour mener une carrière sur scène, à cause de sa timidité. Il ne s'est donc pas destiné à devenir réalisateur et aujourd'hui encore il préfère se décrire plutôt comme *metteur en scène*, ce qui évoque évidemment des liens étroits avec le théâtre. Cependant, comme la plupart de ses camarades à l'époque, il est aussi cinéphile. Né en Bretagne, comme Jacques Demy, il partage avec lui quelques similitudes biographiques, comme leur éducation catholique stricte, dont ils se détourneront plus tard. Resnais achète, à treize ans, sa première caméra dans une boutique du passage Pommeraye de Nantes, comme le fera également Demy. Enfant, il se rend régulièrement au cinéma, mais ne peut voir que les films diffusés dans la salle paroissiale de Vannes. Puis il transforme sa chambre en salle de projection privée, où il associe déjà des films muets à une bande musicale. Grand amateur d'art, il nourrit une passion pour la musique classique moderne du début du XX^e siècle (Igor Stravinski, Erik Satie, Kurt Weill), puis pour la littérature surréaliste et fantastique (Raymond Queneau, André Breton, Jean Ray), ainsi que pour les romans (Hemingway, Sartre, Faulkner) et la culture dite *populaire* (bandes dessinées, romans-feuilletons). Néanmoins, ces influences, loin d'avoir déterminé précisément sa carrière, l'ont plutôt mené à une recherche sur la diversité et à la création de son propre style, presque indéfinissable tant il montre de facettes. Comme l'explique très justement Marcel Oms dans l'ouvrage qu'il lui consacre, pour saisir l'impact des sources d'inspiration du cinéaste sur sa filmographie, il faut « lire entre les lignes comme il nous a appris, pour ses films, à lire entre les images »⁸¹, car en effet, elles ont agi sur lui moins nettement que sur Jacques Demy par exemple. Resnais commence à réaliser des courts métrages dix ans avant la *formation* de la Nouvelle Vague qui s'inspirera parfois de ses œuvres, tandis qu'il

⁸¹ OMS, Marcel. *Alain Resnais*. Marseille : Éditions Rivages, 1988. Collection Rivages Cinéma n°18. p. 9.

restera en marge du courant. François Truffaut résume d'ailleurs assez bien la situation par cette formule :

On dit : Resnais, c'est merveilleux, ça prouve que tout est possible. Non. Ça prouve que tout est possible à Resnais. Cela ne veut pas dire qu'il faille recommencer ce que Resnais, seul, a su faire⁸².

Il influence donc les jeunes cinéastes de cette époque, en imposant un certain renouveau global au niveau de la mise en scène et du montage, notamment avec son premier long métrage *Hiroshima mon amour* (1959), « un film table rase inespéré, qui allait bouleverser tous ceux qui croient [...] au renouvellement périodique des formes d'expression »⁸³. Il fait en réalité partie d'une sorte de *vague parallèle* de réalisateurs, que certains critiques et journalistes ont nommée *Rive gauche*, en lien avec les opinions politiques de ceux qui la composent, au même titre que Chris Marker, Jacques Demy et Agnès Varda par exemple. En 1956, Resnais monte le premier long métrage d'Agnès Varda, *La Pointe courte*, et devient ami avec certains cinéastes de la Nouvelle Vague. Il construit sa filmographie à l'écart des modes, à contre-courant, malgré des références communes avec la Nouvelle Vague (Jean Cocteau, les grands cinéastes italiens et américains, les comédies musicales, etc.). Se sentant presque redevable des conditions de production exceptionnelles que le courant a contribué à créer et dont il profite, Resnais explique lui-même qu'il se situe « entre deux générations de cinéastes, [...] celle des metteurs en scène traditionnels (Clouzot, Carné, Renoir) et la Nouvelle Vague »⁸⁴. Il revendique, en outre, une position tout autre que ses camarades par rapport à la *politique des auteurs* que j'ai évoquée plus haut. À l'inverse d'eux, il juge le cinéma tout à fait comme un art collectif, qu'un homme seul ne peut réaliser : « Le cinéma est un objet artisanal fait par beaucoup de gens », « Le cinéma, c'est une chose qu'on fait à plusieurs »⁸⁵. Un film est pour lui le fruit de différentes collaborations, un travail à plusieurs niveaux d'égale importance (metteur en scène, techniciens, comédiens, monteurs). S'opère alors un jeu de mots surprenant avec l'intitulé de Truffaut, *politique*

⁸² BENAYOUN, Robert. *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*. Paris : Stock / Cinéma, 1980. p. 77. L'auteur résume *a posteriori* les liens qui unissaient le cinéaste avec la Nouvelle Vague ainsi : « Resnais précède, côtoie, salue, déborde la Nouvelle Vague et lui survit. », p. 83.

⁸³ *Ibid.*, p. 64.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 77-78.

⁸⁵ (pour ces deux citations) LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne et LEUTRAT, Jean-Louis. *Alain Resnais, Liaisons secrètes, accords vagabonds*. Paris : Cahiers du Cinéma / auteurs, 2006. p. 261.

des auteurs, que Resnais détourne pour l'appliquer différemment, c'est-à-dire qu'il promeut le travail de plusieurs auteurs (au sens de créateurs) et pas seulement le sien. Quand il est interrogé sur cette prise de position radicale, il explique : « Je ne me considère pas comme un auteur. Mon métier est de mettre en scène [...] et c'est déjà bien assez de boulot »⁸⁶. Acceptant modestement de partager l'affiche avec ses collaborateurs, Resnais n'en reste pas moins un réalisateur à part entière, qui expérimente différents genres, du dramatique au comique, avec ce que l'on pourrait désigner comme des périodes marquées dans sa filmographie.

Au début de sa carrière, il réalise de nombreux courts métrages documentaires, qui alternent entre sujets graves (le massacre de civils pendant la guerre dans *Guernica* ; les camps de concentration dans le mondialement célèbre *Nuit et brouillard* ; l'esclavage et les clivages raciaux dans *Les Statues meurent aussi*, co-réalisé par Chris Marker) et thèmes plus neutres (la fabrication d'objets en plastique dans *Le Chant du styrène* ; l'organisation de la Bibliothèque nationale dans *Toute la mémoire du monde*), mais qui entretiennent tous des liens étroits avec l'Histoire et la Mémoire. On peut déjà noter parmi eux, ceux qui sont basés sur une œuvre picturale et/ou le travail d'un peintre : *Van Gogh* (1947), *Guernica* (1950, à partir de l'œuvre de Picasso) et *Gauguin* (1951). Resnais s'attache à livrer des essais cinématographiques expérimentaux, souvent en lien avec le passé proche ou de grands événements de l'époque. Il mêle ainsi le noir et blanc à la couleur dans *Nuit et brouillard* — représentant respectivement le passé et le présent — et des images d'archives à des plans contemporains de ce qui reste des camps de concentration. D'autre part, le monologue à la fois poétique et dur de Jean Cayrol (romancier et ancien déporté avec qui Resnais collabore encore dans *Muriel, ou le temps d'un retour* en 1963) qui accompagne les images, confère une force et une portée universelle au documentaire. Déjà dans *Guernica*, le recours à un texte puissant de Paul Eluard, déclamé par Maria Casarès, contribuait à marier peinture, cinéma et littérature, créant un de ses plus beaux chefs-d'œuvre, mais lui valant aussi la réputation de faire un cinéma trop intellectuel, n'étant pas à la portée de tous. Rejoignant le roman et même le *Nouveau Roman*⁸⁷, dès son premier long métrage, Resnais demande à Marguerite Duras

⁸⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁷ Le *Nouveau Roman* est un courant littéraire qui regroupe, entre 1953 et les années 1970, certains écrivains des Éditions de Minuit entre autres (Alain Robbe-Grillet, Jean Cayrol, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, etc.). L'expression était utilisée de manière plutôt péjorative à l'époque pour décrire

de lui écrire un scénario (*Hiroshima mon amour*), avec comme consigne : « Faites de la littérature, [...] et oubliez la caméra »⁸⁸. Il fait ensuite souvent appel à des écrivains pour ses scénarii, aussi longs que des romans — matière qu’il trie minutieusement —, leur réclamant en plus une biographie détaillée des personnages et des portraits précis, qui guident son travail, lui donnent des pistes de mise en scène et apportent plus de profondeur aux personnages. Il puise également dans la bande dessinée, qu’il affectionne tout particulièrement, de sorte que des éléments disparates (picturaux, cinématographiques, littéraires et musicaux) viennent nourrir ses films. Il découvre dans la bande dessinée une forme qui rassemble deux de ses passions : l’art visuel, tout d’abord, grâce au dessin, et le récit, comparable à des nouvelles ou à des feuilletons populaires. De plus, c’est un art assez proche du cinéma, qui utilise différents cadrages (du plan d’ensemble au très gros plan), des techniques de découpage et de montage. L’esthétique de la bande dessinée marque nombre de ses films, jusqu’aux plus récents, comme les icônes noires qui parcourent le générique du début de *Pas sur la bouche* (les visages des comédiens de profil, des accessoires de beauté et de la vie courante des années 1920, un piano à queue, un métronome, etc.). D’autre part, il collabore avec des illustrateurs tels que Jules Feiffer (qui écrit le scénario de *I want to go home* en 1989), Floc’h (pour dessiner l’affiche de *Smoking / No smoking*), Enki Bilal (celle de *Mon Oncle d’Amérique* en 1980 et certains décors de *La Vie est un roman*), ou encore Guy Peellaert (Resnais construit en 1992 le récit de *Gershwin* à partir de toiles du graphiste).

En outre, la plupart de ses œuvres créent la polémique. Resnais n’est pas à proprement parler un artiste engagé et son propos, qui se tourne souvent vers des parts sombres de l’Histoire, équivaut moins à l’affirmation d’une position politique, qu’à des appels à la prise de conscience générale, à des mises en garde, comme des avertissements pour éviter de reproduire les erreurs du passé (*Guernica*, *Nuit et brouillard*, etc.). Les réactions de la censure sont d’ailleurs vives et valent à plusieurs de ses films (courts et longs métrages) d’être interdits ou exclus de la compétition officielle de plusieurs festivals. *Hiroshima mon amour*, par exemple, n’est pas présenté au

une vague d’écrivains qui modifient les règles du roman, contribuant à renouveler le genre (comme la Nouvelle Vague avec le cinéma).

⁸⁸ BENAYOUN, Robert. *Op. cit.*, p. 65.

Festival de Cannes pour ne pas froisser les Américains, qui réserveront cependant un très bon accueil au film lors de sa sortie outre-Atlantique en 1960. Les films de Resnais dérangent, mais remportent toutefois un succès critique non négligeable, avec des dizaines de prix remportés de par le monde (d'un Lion d'or à la Biennale de Venise en 1961 pour *L'Année dernière à Marienbad*, en passant par un César de la meilleure réalisation en 1978 pour *Providence* et l'Oscar du meilleur court métrage pour *Van Gogh* en 1949). Le succès public est plus long à venir, car ses œuvres déstabilisantes n'emportent pas l'adhésion du plus grand nombre. Ne se spécialisant jamais dans un genre en particulier, il touche aux courts métrages d'Art, avant de réaliser surtout des longs métrages et doit malgré lui abandonner bien des projets, qui nourrissent néanmoins ceux qui parviennent à voir le jour. Parmi les films avortés, celui prévu de longue date, mettant en scène une nouvelle policière fantastique de Harry Dickson⁸⁹, célèbre détective à la Sherlock Holmes, auquel Resnais renonce à la mort de Jean Ray. Ses films ne sont d'ailleurs jamais dénués d'aspects fantasmagoriques (presque fantastiques), comme ces méduses apparaissant dans *On connaît la chanson*, ou l'univers parallèle moitié mythologique (médiéval), moitié imaginaire de *La Vie est un roman*. La dernière période de sa filmographie, toujours difficilement définissable, paraît plus légère et fait renaître ses inspirations théâtrales (*Smoking / No Smoking*, 1993) et surréalistes (*Les Herbes folles*, 2009), rattachant plus spécialement ces œuvres au monde du spectacle.

3.1.2. Expérimentations : s'imposer des contraintes.

À la lumière de ces différentes étapes dans la carrière du cinéaste, il devient évident que les défis et l'innovation semblent le motiver. En effet, il paraît clair que le fait de s'imposer des contraintes, tels que travailler à partir d'une matière abondante plus littéraire que scénaristique, adapter une pièce de théâtre de Henri Bernstein prétendument injouable (*Mélo*), ou réaliser des films sur des thèmes controversés, pousse Resnais à se dépasser sans cesse. Il affirme d'ailleurs à ce propos : « Ce qui

⁸⁹ Les romans où apparaît le personnage de Harry Dickson ont été originellement créés en allemand, puis traduits du néerlandais par Jean Ray — écrivain belge qui se consacrait essentiellement au fantastique — et repris par lui à partir des années 1930 dans des aventures inédites.

m'amuse, c'est de tourner ce qui, me semble-t-il, n'a pas encore été tourné »⁹⁰. Si certains préfèrent une expression artistique plus libre, le réalisateur apprécie de se frotter à des paris risqués, des formes complexes, ou des exercices très précis. Toujours dans la veine du groupe Oulipo, Resnais, comme nombre de ses camarades de l'époque (y compris Demy), se donne des règles à suivre pour chacune de ses œuvres et s'y tient. Dans *On connaît la chanson*, par exemple, la contrainte réside dans le fait de construire un scénario (écrit par Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri), autour de chansons célèbres. Les acteurs ne chantent pas, ils miment seulement le chant. Adoptant tour à tour les voix des interprètes originaux, indifféremment masculins ou féminins, ils entonnent des extraits de chansons au détour de conversations très banales (par exemple Lambert Wilson reprend « *J'aime les filles* » de Jacques Dutronc en pleine rue), sans qu'aucun d'eux ne soit jamais surpris. La principale difficulté de cette expérience est d'insérer, de la manière la plus naturelle possible, des chansons, parfois datées et surtout très populaires, dans la bouche des comédiens. Ces chansons, qui disent à peu près toutes la même chose (« je suis malheureux », « j'ai besoin d'amour », « je t'aime ») et que l'on a entendues des dizaines de fois, résonnent presque comme des proverbes. Grâce à elles, les personnages expriment le plus simplement possible ce qu'ils n'arrivent pas à dire en parlant, comme un langage codé, mais accessible à tous. Jean-Pierre Bacri explique, dans le documentaire *L'Atelier d'Alain Resnais*, qu'il s'agit là « d'une façon commode de s'exprimer », qui dénote une volonté de rassembler (autour de chansons et de thèmes universels), au risque de priver les personnages d'une réelle profondeur psychologique⁹¹. Le scénario a d'ailleurs été écrit en fonction des acteurs qui avaient été préalablement choisis par Resnais. D'autre part, sa volonté de puiser dans des scénarii rédigés par des écrivains ou des romanciers par exemple, ne l'empêche en aucun cas de développer sa propre vision créative et d'apposer une touche très personnelle à ses films. Cette matière première joue finalement plutôt un rôle de déclencheur et il déclare lui-même en ce sens : « une expression littéraire peut me stimuler au point de vue visuel »⁹². Néanmoins, son admiration débordante pour André Breton et le surréalisme

⁹⁰ LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne et LEUTRAT, Jean-Louis. *Op. cit.*, p. 143.

⁹¹ (pour les quatre citations, les propos sont tirés d'une interview d'Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri) THOMAS, François. *L'Atelier d'Alain Resnais*. 1997 (documentaire disponible en bonus du DVD de *On connaît la chanson*, Pathé).

⁹² PRÉDAL, René. *L'Itinéraire d'Alain Resnais*. Paris : Lettres modernes, 1996. Collection Études cinématographiques, n° 211-222. p. 8.

aurait tendance à remettre en cause ce cheminement artistique. Du côté de l'écriture automatique et des formes d'arts qui surgissent de l'inconscient, ce mouvement va à l'encontre des préoccupations esthétiques qui semblent marquer le travail de Resnais. Le surréalisme est peut-être une forme d'idéal pour le réalisateur, qui ne permet pourtant pas de refléter entièrement ce qu'il veut exprimer. On remarque cependant que certains éléments irréels, surprenants, parfois absurdes, qui s'immiscent dans ses films (et aussi l'omniprésence du hasard et des rencontres inattendues), peuvent trouver leur justification dans ce rapprochement avec le surréalisme. Ils s'apparenteraient à des *apparitions* oniriques, ponctuant le quotidien, le banal, comme une façon d'exploiter un certain aspect créatif surréaliste, sans renier une expression artistique qui passe par le processus beaucoup plus fixe et organisé de l'écrit. Comme toujours pour le réalisateur, le surréalisme s'impose en tant que source d'inspiration, mais pas comme un déterminisme ou un conditionnement. Sa filmographie ne se réclame pas du courant, mais comme il l'explique lui-même, elle « rôde autour »⁹³.

Outre ce défi de laisser planer l'ombre du surréalisme sur ses films, Resnais joue avec des contraintes de différentes natures. Le réalisateur a toujours mené un travail ludique et minutieux, tentant de donner à chacun de ses films un ton et un type de jeu particuliers, qui ne lui vaut pas toujours l'adhésion d'un large public. Parmi eux, *Mélo*, adapté d'une pièce éponyme de Bernstein, un des essais de Resnais à partir du théâtre⁹⁴. Le dramaturge s'employait à donner à ses personnages un peu plus de profondeur psychologique que d'habitude dans le théâtre de boulevard, ce que Resnais exploite grâce à des jeux de lumière complexes, visant à mettre en valeur les dialogues (ou monologues), dans des décors visibles, entièrement fabriqués en studios. L'atmosphère très théâtrale conférée au film est d'ailleurs soulignée par une longue séquence de monologue où André Dussollier fait montre de tout son talent de comédien, isolé dans un plan fixe, après un long mouvement d'appareil et un changement de lumière à vue. Le cinéaste réalise quelques années plus tard *Cœurs* (2006), adaptation d'une pièce d'Alan Ayckbourn (*Private Fears in Public Places*), cette fois-ci dans un style plus

⁹³ BENAYOUN, Robert. *Op. cit.*, p. 36.

⁹⁴ Il n'est peut-être pas innocent que Resnais ait précisément choisi d'adapter cette pièce, puisque le mélodrame (mélo) est un genre dramatique d'abord théâtral. Il se caractérise par l'utilisation des mêmes ressorts dramatiques, faisant alterner des moments de bonheur et de malheur intenses. Repris par le cinéma ou la télévision (*soap-opera*), les mélodrames présentent des intrigues parfois invraisemblables, où les émotions exacerbées des personnages sont soulignées par une musique dramatique.

cinématographique, tandis que *Smoking / No Smoking* (1993), adapté d'une pièce du même auteur (*Private Exchanges*), rendait hommage à ses origines théâtrales, avec des décors extérieurs construits en studio. Dans ce film, les dialogues brillants et rythmés, ainsi que les situations cocasses comparables à celles du théâtre de boulevard ou du vaudeville au charme un peu vieillot, sont servis par seulement deux comédiens (Sabine Azéma et Pierre Arditi) qui jouent tour à tour tous les rôles. Les costumes, les coiffures et le maquillage nécessaires pour composer les différents personnages rappellent à la fois l'enfance, le goût du jeu et le théâtre comique entre autres, fait de faux semblants, de personnages grimés et de métamorphoses. Depuis quelques années déjà, les thèmes des films de Resnais sont passés de l'Histoire universelle et des grandes catastrophes du siècle dernier, à des intrigues plus intimistes. Grâce au théâtre (de boulevard notamment), il semble avoir reporté son intérêt sur les drames domestiques, plutôt que collectifs (au sens le plus large du terme), entraînant son cinéma au plus près du banal, au cœur du quotidien. Avec *Pas sur la bouche*, il adapte le livret d'une opérette des années 1920, renouant avec son amour des comédies musicales, de la légèreté et plus généralement de la musique. Il explore encore une autre facette de la scène (l'opérette), où les préoccupations des personnages sont aut centrées, leur vision du monde réduite à leur microsociété bourgeoise et où tout n'est qu'illusion, tromperie et amusement.

3.1.3. La musicalité.

De même qu'on note chez Demy un soin très particulier apporté à la musique, et pas seulement dans ses films musicaux, on retrouve chez Resnais une attention spéciale pour cet élément devenu de nos jours presque indissociable du cinéma. Leur goût commun pour l'expérimentation les a toutefois menés à des recherches différentes sur le son. Pour Resnais, cet intérêt vient sans doute de son travail de monteur, car s'il est une tâche capitale de ce métier, c'est bien celle de donner rythme et cohérence aux films. Il est en outre capable de déchiffrer les partitions musicales, dont les structures lui en apprennent beaucoup sur les mécanismes de découpage. Ses collaborations avec des musiciens comme Hanns Eisler (*Nuit et brouillard*), Krzysztof Penderecki (*Je t'aime, je t'aime*, 1968), ou encore Hans-Werner Henze (*L'Amour à mort*, 1984) attestent de son inclination pour la musique classique. Il a aussi travaillé avec de grands compositeurs de musique de films (Miklos Rozsa pour *Providence* en 1977 par exemple). Il accorde une

place à ses collaborateurs musicaux égale à celle des écrivains qui rédigent ses scénarii ; en cela, la musique devient tout aussi importante que les dialogues, sans qu'il en soit toutefois l'auteur. Pour Resnais en effet, la musicalité de la parole constitue une véritable mine d'or pour ses expérimentations, moins tournées vers les jeux de langage (comme certains cinéastes de la Nouvelle Vague) que vers l'harmonie des mots, leur résonance. Au sujet de l'écriture de *L'Année dernière à Marienbad*, le réalisateur confie :

La langue de Robbe-Grillet [romancier du mouvement *Nouveau Roman* qui signe le scénario du film] sonne magnifiquement, elle vous envoûte. C'est une vraie musique. [...] C'est comme un livret d'opéra avec des mots très beaux, très simples, qui se répètent⁹⁵.

La tonalité, le timbre, le placement des voix et le phrasé des comédiens sont d'ailleurs des éléments auxquels le cinéaste est très attentif et c'est pour cela qu'il travaille souvent avec des gens de théâtre, dont la diction est connue pour être particulière. Dans ses premiers courts métrages, il exclut tout bruitage, au profit d'une bande sonore musicale continue et de l'utilisation de la voix-off, qui porte le texte littéraire et poétique récité. Ainsi, pour celui de Paul Eluard dans *Guernica*, il choisit Maria Casarès, très célèbre tragédienne française. De nombreux critiques, et Resnais lui-même, s'accordent d'ailleurs à définir certaines de ses œuvres comme des symphonies. C'est le cas d'*Hiroshima mon amour* notamment : « Je crois que si l'on analysait *Hiroshima* par un diagramme sur du papier millimétré, on assisterait à quelque chose proche du quatuor »⁹⁶. Bien avant *Pas sur la bouche*, sa recherche sur le chant est déjà présente sous plusieurs variations, puisque si, dans ce dernier, les voix sont bien celles des comédiens, dans *On connaît la chanson*, cette correspondance n'existe pas encore (sauf pour Jane Birkin qui interprète sa propre chanson). Enfin, ces mêmes acteurs ont parfois été doublés pour des passages chantés dans d'autres films de Resnais, comme Sabine Azéma dans *La Vie est un roman* par exemple. L'idée de départ était d'ailleurs de marier voix chantées et parlées — dans un travail de fondu sonore très complexe —, comme l'explique Philippe-Gérard, compositeur de la musique du film :

⁹⁵ LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne et LEUTRAT, Jean-Louis. *Op. cit.*, p. 22 (citation originale extraite du livre de Jean-Daniel Roob, *Alain Resnais : qui êtes-vous ?* La Manufacture, 1986).

⁹⁶ *Ibid.*, p. 151 (citation originale extraite de la revue *Cinéma* 59, n°38).

Il s'est agi d'un travail tout à fait inédit : ni d'une comédie musicale, ni d'un film chanté. [...] il fallait ménager une sorte d'incertitude dans le mélange de la parole et de la musique. Est-ce qu'ils chantent ? Est-ce qu'ils parlent ? Parfois la nuance est minime⁹⁷.

Les particularités de l'utilisation de la musique dans les films de Resnais sont donc aussi originales que les thèmes qu'il aborde, son travail de mise en scène ou de montage, et elle peut être employée de manière radicale. Ainsi, pour *Mélo*, il choisit pour seule musique celle que jouent les personnages du film à l'écran (des extraits de Brahms et Bach), puisque Marcel (André Dussollier) est violoncelliste et Pierre (Pierre Arditi) pianiste. Dans son ouvrage sur le cinéaste, Marcel Oms apparente ses films, de façon plus globale, à des formes musicales : *L'Année dernière à Marienbad* serait ainsi « une comédie musicale sans musique », *La Vie est un roman*, un *opéra*, *Mon Oncle d'Amérique* un *opéra bouffe*, *L'Amour à mort*, « une cantate à quatre voix » et *Mélo* une *sonate*⁹⁸. Suivant son inspiration débordante, le réalisateur a eu, à un moment donné, l'intention de reprendre certains membres du casting de *Pas sur la bouche* pour un nouveau projet, à partir de l'opéra presque inconnu de Kurt Weill, *Le Tsar se fait photographe* (1928). Puisque le film aurait été entièrement chanté de manière lyrique, il aurait fallu cette fois-ci doubler les comédiens, nouveau défi, puisque rares sont les opéras filmés sans chanteurs assumant les rôles principaux. Les répétitions et l'enregistrement des chansons avaient commencé, mais le film resta finalement à l'état de projet, apparemment pour des raisons financières⁹⁹.

3.2. L'hommage au genre.

3.2.1. Le retour aux sources de la comédie musicale américaine.

Comme je l'ai abordé dans la première partie de ma recherche, la comédie musicale descend de la scène et donc de l'opérette par un système d'étroites correspondances, d'hommages et d'influences réciproques. On pourrait presque utiliser cette définition pour décrire l'intervention des sources d'inspiration sur la filmographie

⁹⁷ OMS, Marcel. *Op. cit.*, p. 34.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁹⁹ LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne et LEUTRAT, Jean-Louis. *Op. cit.*, pp. 247-252.

d'Alain Resnais tout au long de sa carrière — comme c'était le cas pour Jacques Demy —, en évitant, bien évidemment, de réduire son travail à une pâle copie de genres préexistants. En 1974, fidèle à sa résolution d'innover, il déclare dans une interview pour la revue de cinéma *Écran 74* : « J'aimerais beaucoup faire un film chanté [...] J'aime les conventions théâtrales et les conventions de cinéma »¹⁰⁰. Il n'est donc pas étonnant que le cinéaste admire les comédies musicales d'Hollywood (celles de Ernst Lubitsch en particulier), qui rassemblent les deux qualités citées, ainsi que celles de Broadway, notamment composées par les frères Gershwin. Pour ce qui est de son apprentissage de certaines techniques cinématographiques (mouvements de caméra, travellings, usage de la grue), il avoue volontiers son affection pour des films tels que *42^{ème} Rue* (Lloyd Bacon, 1933), *Chercheuses d'or de 1933* (*Gold Diggers of 1933*, Mervyn LeRoy, 1933), ou *Tous en scène* (*The Band Wagon*, Vincente Minnelli, 1953), qui lui auraient montré la voie :

[...] Il y a eu le grand choc de *42^{ème} Rue*. Un coup sur la tête : soudain je me suis aperçu que cette revue qu'on nous montrait à la fin de *42^{ème} rue*, on ne pourrait pas la faire au théâtre : du coup, le cinéma m'est apparu comme un truc formidable¹⁰¹.

Les numéros musicaux de Fred Astaire, entre autres, auraient même révélé ses dispositions pour la mise en scène¹⁰². Très touché par le bonheur enfantin apporté par les films musicaux, il aime également beaucoup ceux de Jacques Demy, sans qu'il sache réellement si l'inspiration lui vient de là¹⁰³. Ce qu'il apprécie tout particulièrement, c'est ce moment précis à la lisière du dialogue où les comédiens entament une chanson et le « ton légèrement décalé »¹⁰⁴ qu'ils adoptent, faisant pressentir aux spectateurs qu'ils sont sur le point de chanter. Le cinéaste, tiraillé entre la scène et l'écran, ne parvient cependant à réaliser son souhait que bien des années plus tard, en rassemblant théâtralité, musicalité et cinéma dans le spectacle total qu'offre *Pas sur la bouche*. *On connaît la chanson* préfigure déjà ce travail d'hommage au film musical, mais dans un style inédit qui se tient à distance du modèle. *La Vie est un roman* est plus difficile à

¹⁰⁰ PRÉDAL, René. *Op. cit.*, p. 60. (citation originale extraite de la revue *Écran 74*, n°27, juillet 1974).

¹⁰¹ LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne et LEUTRAT, Jean-Louis. *Op. cit.*, p. 34.

¹⁰² BENAYOUN, Robert. *Op. cit.*, p. 23.

¹⁰³ VALLETOUX, Thierry et RESNAIS, Alain. *Pas sur la bouche : carnet de tournage* (entretien avec Alain Resnais). Nantes : Actes Sud, 2003. p. 38.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 10.

classer, puisqu'il marie réalisme et fantastique et rattache le chant à quelque chose de très lyrique, plus proche de l'opéra que de la comédie musicale. Autre clin d'œil surprenant au genre, Resnais souhaitait expressément engager Adolph Green, célèbre parolier américain, qui a collaboré avec Betty Comden pour créer nombre des plus grands succès hollywoodiens (dont *Chantons sous la pluie*), pour incarner un auteur de bande dessinée dans *I Want to Go Home*. Le réalisateur renoue très clairement avec le genre dans *Pas sur la bouche*, en annonçant dès le générique (par l'intermédiaire d'une voix-off un peu démodée) son intention ferme de proposer « un film sonore, parlant et chantant » (résonnant avec le début des films parlants musicaux et les publicités proclamant : « All talking ! All singing ! »). Toutefois, revendiquant sa touche personnelle et du même coup française, il ne se prive pas d'un hommage anecdotique à son pays, avec l'icône d'un coq — symbole français par excellence — qui chante en hors-champ pendant le générique de début, avant que la voix-off ne présente les comédiens un à un.

3.2.2. La comédie musicale à la parisienne.

Pas sur la bouche est issu de ce que les critiques ont appelé la « comédie musicale à la parisienne »¹⁰⁵. Cette désignation engendre d'ailleurs des oppositions, puisque traditionnellement, on parle plus d'opérettes pour les spectacles musicaux français du début du XX^e siècle. De plus, ce genre n'a pas beaucoup de points communs avec son rival américain. Néanmoins, la venue d'artistes des États-Unis en France (et inversement) n'est pas rare, faisant s'entrecroiser les influences musicales entre les deux continents. Une admiration respectueuse est palpable au travers de différents clin d'œil et hommages rendus, comme par exemple la présence récurrente de personnages américains en France (Eric Thomson dans *Pas sur la bouche* pour n'en citer qu'un), ou les références aux folles nuits parisiennes sur les scènes américaines (le très réputé *French Cancan* par exemple). Loin des grands spectacles et de la surenchère de Broadway, les thèmes de l'opérette après la Première Guerre mondiale (ou de la comédie musicale à la parisienne) sont centrés sur des intrigues très légères, organisées

¹⁰⁵ La comédie musicale à la parisienne se distingue de l'opérette sentimentale et désuète d'avant la Première Guerre mondiale, par des thèmes légers et plus de fraîcheur. Elle connaît un succès considérable sur les scènes de la capitale française dans les années 1920-1940.

autour de quiproquos et autres malentendus, donnant lieu à des jeux de mots et à des effets comiques parfois triviaux. Les personnages, des bourgeois las aux manières inconvenantes, s'adonnent à leur occupation favorite, l'intrigue amoureuse, qui provoque mensonges, infidélité et relations scandaleuses. Les histoires sont teintées d'humour et se moquent gentiment de la société de l'époque. Les textes brillants sont signés par des auteurs de théâtre, tels que Sacha Guitry, Yves Mirande ou André Barde (qui a écrit le livret de *Pas sur la bouche* entre autres). On y retrouve des jeux mots fins, des allusions précises à l'époque (les Galeries Lafayette, d'obscurs spectacles théâtraux, etc.) et souvent des rimes dans les chansons. Le langage est plutôt soutenu, malgré le ton badin, étant donné le milieu auquel appartiennent les personnages. Ce sont des chansons entraînantes, faciles à chanter et à retenir qui habillent ces spectacles, idéales pour des interprètes de music-hall (Maurice Chevalier, Mistinguett, René Koval, Pauline Carton, etc.) et des airs très rythmés introduits par le *Foxtrot*, le tango ou encore le *Rag-time*¹⁰⁶. La particularité de *Pas sur la bouche* est néanmoins d'accorder une place importante aux passages chantés à plusieurs voix (jusqu'à sept pour le *Final* du deuxième acte), nécessitant une maîtrise vocale et rythmique plus poussée. Maurice Yvain, célèbre compositeur de cette opérette, s'est d'ailleurs imposé comme un maître en la matière, ajoutant une certaine exigence de qualité musicale à ce genre de la désinvolture et de la légèreté. Le spectacle est un succès retentissant lors de sa sortie et si la presse n'est pas unanime quant à la qualité du texte, l'éminent critique musical Émile Vuillermoz affirme à l'époque :

Cette comédie [...] a été traitée musicalement par M. Yvain dans un style parfait. Renonçant à toute ambition déplacée, ce compositeur nous a donné des pages alertes, claires, bien rythmées, bien prosodiées, accentuées avec goût et orchestrées finement¹⁰⁷.

Démontrant une nouvelle fois la multiplicité des facettes qui la compose, la comédie musicale ne laisse évidemment pas Resnais indifférent. L'exercice s'avère d'autant plus risqué qu'il a déjà choisi son casting pour un autre projet et qu'il ne souhaite pas s'en séparer pour tourner *Pas sur la bouche*. Se lançant un défi de taille, le

¹⁰⁶ Le *Foxtrot* est une danse de couple à quatre temps des années 1920. Le *Rag-time* est un genre musical américain de la toute fin du XIX^e siècle, précurseur du jazz, souvent associé au piano.

¹⁰⁷ Extrait du livret accompagnant le DVD de *Pas sur la bouche*. p. 3 (citation originale extraite de *Ma Belle opérette* de Maurice Yvain. Éditions de la Table Ronde, 1962).

cinéaste prouve sa confiance infinie envers ses comédiens, même s'ils ne sont pas formés au chant (sauf Lambert Wilson) et envers le musicien Bruno Fontaine (avec qui il a déjà collaboré pour *On connaît la chanson*). Impressionné par la richesse de la musique et des paroles du livret de *Pas sur la bouche*, dont le style qui mêle *musique savante* et burlesque doit beaucoup à la comédie musicale américaine, Bruno Fontaine ne se doute pas des intentions de Resnais lorsqu'il lui propose l'adaptation cinématographique du spectacle. Le cinéaste ne craint en effet pas un seul instant que ses acteurs ne puissent chanter et décide de leur confier leur propre doublage. Il procède de manière totalement différente par rapport à Demy, n'exigeant pas des comédiens qu'ils chantent sur le plateau, la bande-son étant enregistrée au préalable. Toutefois, dans un souci de dynamisme constant, il n'interrompt pas les prises lors du passage du jeu au chant. Se retrouvant dans une position similaire à celle qu'ils ont connue, pour la plupart, dans *On connaît la chanson*, où ils prêtaient leur corps aux interprètes originaux, les acteurs doivent avant tout faire passer une impression de bonne humeur générale et non rechercher la performance vocale. Avant l'enregistrement du *playback*, Resnais les fait répéter pour qu'ils se concentrent sur un type de jeu bien particulier, à mi-chemin entre la désinvolture totale et l'outrance théâtrale. Il n'assiste d'ailleurs pas à cette étape en studio, se jugeant peu apte à les conseiller, confiant cette tâche à Bruno Fontaine. Si le musicien estime que certains ne chantent pas très juste (notamment Sabine Azéma ou encore Darry Cowl), d'après lui le texte est suffisamment riche et bien écrit pour compenser leurs lacunes en musique. Il choisit une quinzaine de musiciens pour l'accompagnement orchestral, afin de ne pas « écraser la légèreté »¹⁰⁸ de l'ambiance que le réalisateur souhaite absolument donner au film. De plus, il compose une bande musicale originale qui n'est pas extraite de la partition originelle, mais qui s'impose comme un élément tout à fait cinématographique de cette adaptation. Le cinéaste décrit le risque de faire chanter des non-professionnels dans un film musical comme une « aventure », une « expérience » qui, semble-t-il, l'a beaucoup amusé puisque le principal réside, selon lui, dans le fait de bien jouer la chanson à l'écran, plus que dans celui de bien la chanter¹⁰⁹. Le résultat n'est donc pas toujours parfait au niveau musical, avec des voix un peu limitées, mais la performance des acteurs, débordants

¹⁰⁸ (pour tout le paragraphe) VALLETOUX, Thierry. Entretien avec Bruno Fontaine de Jean-Claude Loiseau. Paris : Arena Films, 2004 (disponible dans les bonus du DVD de *Pas sur la bouche*, Pathé).

¹⁰⁹ VALLETOUX, Thierry et RESNAIS, Alain. *Op. cit.*, p. 15.

d'énergie, parvient à combler les manques.

Lorsque Resnais est interrogé sur le genre de *Pas sur la bouche*, il est bien en peine de répondre, mais il est néanmoins convaincu de la folie de ce projet : « Opéra ou opérette, qu'est-ce qui a poussé les hommes à mettre de la musique sur un texte et à le chanter ? C'est complètement démentiel comme idée »¹¹⁰. Étant donné sa façon de travailler sur ses différents films et d'aller d'un projet inédit à un autre, il semble évident que c'est exactement ce point qui l'a intéressé. En outre, loin de tenter de rivaliser avec le genre hollywoodien et ne possédant pas les qualités d'un chorégraphe, il admet très modestement avoir presque supprimé la danse de son film (à l'exception des quelques pas esquissés, langoureux pour Charley [Jalil Lespert] et Gilberte [Sabine Azéma] qui répètent leur spectacle, rapides quand Faradel [Daniel Prévost] la poursuit, collé à elle). Malgré cette absence, la mise en abyme d'un spectacle dans le film a tendance à le rapprocher des comédies-spectacles. Le milieu dans lequel évoluent les personnages n'est pas réellement celui du spectacle. Néanmoins, plusieurs d'entre eux participent au projet de Charley en montant *sur scène* et tous se prêtent sans cesse au jeu des apparences qui dominent leur microsociété. Cet univers à part, fait de futilité et de talents plutôt médiocres pour la comédie (tant sur scène que dans la vie) fait écho à une certaine critique envers le monde du spectacle. On peut même aller jusqu'à relier le film aux propos de *Chantons sous la pluie* puisqu'ils peignent tous deux, de manière humoristique et ironique, le tableau de communautés pas vraiment reluisantes. Resnais explique d'ailleurs avoir apprécié les résonances entre cette critique de la société bourgeoise des années 1920 et l'actualité politique et sociale de nos jours (en 2003 en l'occurrence, mais les comparaisons peuvent s'étendre jusqu'à une période très récente), laissant néanmoins le public libre de juger, comme à son habitude¹¹¹.

3.2.3. Alain Resnais, metteur en scène.

Resnais sait transformer et renouveler son art, et pourtant les comédiens qu'il choisit (surtout dans la dernière *période* de sa filmographie) sont pratiquement toujours les mêmes. La fidélité de ses acteurs fétiches — Sabine Azéma, André Dussollier, Pierre

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 38.

¹¹¹ VALLETOUX, Thierry. Entretien avec Alain Resnais de Jean-Claude Loiseau. Paris : Arena Films, 2004 (disponible dans les bonus du DVD de *Pas sur la bouche*, Pathé).

Arditi, auxquels viennent parfois se joindre Fanny Ardant ou, plus récemment, Lambert Wilson — renvoie à un fonctionnement de troupe théâtrale. De même, le travail à la table effectué avant le tournage par tout le casting en présence du metteur en scène, qui se décrit comme « strasberguien » ou « stanislavskien », est celui d'un dramaturge. Il tente très minutieusement « d'analyser toutes les intentions de chacun des personnages »¹¹², avant de lire le scénario individuellement avec chacun d'eux, participant ainsi de manière très proche et personnelle au processus de création et d'appropriation des rôles par les comédiens. Très loin de l'ère d'improvisation qui semblait régner sur les plateaux de tournage de la Nouvelle Vague, le cinéaste aime que tout soit fixé d'avance, dans une rigueur absolue, qui lui vient probablement du théâtre. En effet, avant d'épouser sa carrière cinématographique, le cinéaste, passionné de théâtre, s'est essayé à une carrière de comédien pendant l'Occupation allemande, puis en suivant les cours de René Simon. Il fréquente également le Théâtre National Populaire, comme Agnès Varda ou Gérard Philipe, l'un de ses amis. Enfant, il assiste peu souvent à des représentations, mais certaines d'entre elles le marquent de façon indélébile, comme les opéras bouffes de Paris ou *La Mouette* de Tchekhov en 1939, avec Georges Pitoëff :

Soudain c'est devenu pour moi la chose la plus importante du monde. [...] Si j'ai voulu devenir comédien c'est que je rêvais du Cartel : Baty, Jouvet, Pitoëff et Dullin, Copeau que je n'ai jamais vu¹¹³.

Resnais garde toujours un attachement très vif pour le théâtre, signant par exemple *Mélo* et *Pas sur la bouche*, deux adaptations de pièces (ou opérettes), en tant que *metteur en scène*. Il souligne d'ailleurs avec malice, dans son entretien avec Thierry Valletoux, qu'il s'agit là de deux *remakes* puisqu'elles ont déjà été adaptées au cinéma (en 1932, 1934 et 1937, respectivement en Allemagne, Italie et Grande Bretagne pour *Mélo* et en 1931 par des cinéastes franco-russes pour *Pas sur la bouche*). On retrouve dans ces deux œuvres, et dans plusieurs autres d'ailleurs, des références évidentes au théâtre, comme la présence du rideau : un faux rideau peint en rouge dans *Mélo*, pour

¹¹² (pour ces trois citations) VALLETOUX, Thierry et RESNAIS, Alain. *Op. cit.*, p. 30. Lee Strasberg ([1901-1982], comédien et professeur d'art dramatique) et Constantin Stanislavski ([1863-1938], comédien, metteur en scène et auteur d'importantes théories sur le jeu de l'acteur) ont tous deux contribué à leur manière à la création de l'*Actors Studio*, école d'art dramatique très réputée.

¹¹³ BENAYOUN, Robert. *Op. cit.*, p. 30.

donner seulement « un parfum de théâtre »¹¹⁴, et dans *Pas sur la bouche*, tantôt un voile presque transparent, tantôt un rideau à franges bleues à paillettes, éclairé par une poursuite (projecteur) rappelant le music-hall. Celui-ci descend de *nulle part* dans la garçonnière de Faradel quand Thomson (Lambert Wilson) lance : « C'est fini ! », puis les personnages, portant leur costume du deuxième acte, l'entrouvrent pour chanter l'un après l'autre leurs répliques, se plaçant au centre du cercle de lumière du projecteur. On voit encore derrière le rideau le décor de la garçonnière, rattachant ce passage à l'acte III, quand le rideau aurait plutôt tendance à l'en séparer. Les comédiens interpellent directement le spectateur en entonnant un dernier air, qui referme le film sur lui-même (ou le renvoie à lui-même) : « Si l'opérette vous a plu, / C'est parfait et j'en conclus / Qu'vous nous quittez sans adieu. [...] Vous restez pour le final. / Ça c'est pas mal ». Cette conclusion pourrait être comparée à un rappel, comme cela se fait généralement sur scène, avant que le rideau ne tombe définitivement. Tous s'en vont ensuite deux par deux (dans leur tenue du troisième acte cette fois-ci) et traversent la cour en chantant, puis sortent, avant d'entonner la note finale au dernier plan, dans l'encadrement de la porte. L'utilisation de ce second rideau est particulièrement intéressante puisqu'il intervient à la fin du film dans une sorte d'épilogue où les comédiens abandonnent presque leur rôle pour redevenir eux-mêmes, brisant les codes de la fiction plus ou moins respectés jusque-là. Resnais crée ainsi une cassure nette dans la trame de l'histoire, déjà fêlée par de nombreux apartés, où les comédiens en *avant-scène* (au premier plan) regardent nettement la caméra pour expliquer un détail de l'histoire ou exprimer un sentiment personnel. On peut d'ailleurs noter l'effet comique qu'entraîne ce procédé — qui permet aux personnages de réagir directement par rapport à l'action qui se déroule — puisque leurs partenaires surprennent parfois leur conversation à mi-voix avec le public, ce qui les place dans une situation inconfortable. *Pas sur la bouche* étant l'adaptation d'une opérette, Resnais y mêle de façon ostentatoire des éléments cinématographiques et des caractéristiques purement théâtrales, renforcées par une mise en abyme (le spectacle *d'art total* de Charley, *Âmes primitives*). Dans le film, on s'évanouit donc théâtralement, on fait la cuisine en robe de soirée et tablier, bref, on est en représentation continue. Le cinéaste critique ainsi le jeu des apparences et l'hypocrisie de la société bourgeoise où, quand on s'ennuie, on

¹¹⁴ PRÉDAL, René. *Op. cit.*, p. 23.

reçoit ses amis pour un repas prétendument simple, mais totalement extravagant, on manigance, on séduit.

Quelques ellipses temporelles traduisent les changements d'acte, matérialisés par des encarts annonçant un saut dans le temps (« Ça commence un après-midi d'automne en 1925... », « Et ça continue dix jours plus tard à sept heures du soir... », « Et ça va finir le lendemain à cinq heures de l'après-midi »). À chaque fois, ils sont précédés d'un *final*, où quelques personnages sont rassemblés pour reprendre un ou plusieurs des thèmes musicaux de l'acte, parfois mariés les uns aux autres et accompagnés de nouvelles paroles. Resnais aurait aussi bien pu ouvrir et fermer un rideau (rouge) sur l'action, ou inscrire clairement le mot *acte* dans ses encarts. Il agit plus subtilement, distillant à la fois sa maîtrise cinématographique et son admiration palpable pour le théâtre, de façon ludique. Comme au théâtre, les actes respectent presque l'unité de lieu, le principal décor des deux premiers étant le salon des Valandray. D'autres pièces attenantes au salon (par une porte ou un escalier, à l'exception de la cuisine) apparaissent plus furtivement : l'entrée, la chambre, la salle à manger et la terrasse (reconstituée en studio). Le troisième acte prend place principalement dans la petite garçonnière de Faradel et tous les personnages qui s'y retrouvent passent d'abord par la cour intérieure (également construite en studio). Pendant tout le film, ils ne cessent d'entrer et de sortir, souvent introduits par une bonne, mettant en place des chassés-croisés interminables. D'autre part, les éclairages ne sont pas vraiment naturalistes et Resnais multiplie les variations de lumière (lumière extérieure vive, éclairages très feutrés, parfois obscurité). Lors d'apartés ou de monologues, la lumière se focalise sur certains personnages, notamment sur Monsieur Valandray (Pierre Arditi) qui, assis à son bureau, baigné de lumière tandis que le reste de la pièce est plongée dans l'obscurité, expose sa théorie de la *fidélité scientifique* (qui veut que, grâce à « une question de chimie » et par « la mise en place d'un système », une « femme [soit] marquée pour la vie du sceau du mâle qui l'a pour la première fois possédée »). Il conclut ensuite en se moquant de Faradel, tandis que la pièce est de nouveau éclairée entièrement : « Fais la cour à ma femme tant que tu veux, ça la distrait et ça m'amuse », qui répond en aparté : « Ah quel type ! Et dire que j'allais prendre cette scène au sérieux ! », visiblement impressionné, mais souhaitant se rassurer en pointant le ridicule des propos tenus.

D'autre part, Resnais n'est pas vraiment tendre avec l'art dans son film : Faradel a des places pour un spectacle au *Jeune Poulailleur*, un atelier de menuiserie transformé

en théâtre, pour une « récitation sans costume et sans décor des mystères du Moyen Âge dans le texte original » (« On n’y entend pas un mot, c’est le tout à fait dernier cri ! » ajoute-t-il après cette description peu flatteuse), qui résonne avec l’art *cucuiste* de Charley, censé mêler peinture, poésie et musique (« peinture lyrico-symphonique », transformée en « peinture poético-balsamique » par Arlette (Isabelle Nanty) qui parodie ce qu’elle nomme ironiquement la « Sainte Trinité »). Ces clins d’œil, qui tournent gentiment en dérision le théâtre et l’art en général, agissent à la fois comme des touches d’humour et d’ironie sur les prétentions du monde artistique que le cinéaste ne semble pas partager. De plus, il ne semble pas craindre de jouer avec les conventions : il aime au contraire les souligner. L’opérette et le vaudeville, avec leur lot de clichés et de stéréotypes, sont donc une source parfaite dans laquelle il peut puiser. Certains personnages sont vraiment caricaturaux, comme celui de l’américain Eric Thomson, ou encore celui du courtisan arriviste Charley, car ils n’ont pas une grande complexité psychologique. La première apparition de Thomson le place dans une position absurde puisqu’il ne semble pas comprendre le français — ou du moins pas le parler — et qu’il fait face aux interrogations pressantes d’Arlette auxquelles il répond très évasivement par des « *yes* » répétitifs. Tandis que nerveuse, elle s’agite autour de lui, il demeure plutôt calme et impassible, et réagit sobrement. Les jeux de mots et de traduction sont grossis pour créer une scène réellement comique, où l’on se joue des clichés sur les Américains (par exemple Arlette l’appelle Sam, en référence à l’Oncle Sam, personnage emblématique des États-Unis). À d’autres moments du film également, certaines critiques à peine dissimulées sur les Américains font sourire, notamment lorsque les manières de Thomson sont commentées : « Ces Américains, ils sont polis ! » (Madame Foin), « Je ne sais pas ce qu’il veut, mais parbleu, il le veut avec vigueur ! » (Charley), « Vous êtes les rois et vous le proclamez ! » (Georges), etc. Thomson en rajoute lui-même : « J’ai dit “je veux” ! Je suis américain ! », renvoyant l’image d’une Amérique impatiente, qui veut tout, tout de suite, confirmée par une réplique vers la fin du film, lorsque Gilberte lui dit : « Vous allez vite ! ». Il répond simplement : « Je suis américain ! ». Inspiré du comédien et chanteur René Koval, qui a joué sur scène dans *Pas sur la bouche* de 1925, son personnage absurde est dégoûté par les baisers sur la bouche (d’où le titre de l’opérette). Sa prestance est très amusante, toujours raide et

digne, ses mimiques et sa façon de s'exprimer, souvent en *franglais*¹¹⁵, sont évidemment comiques. De manière encore plus flagrante, le rôle de Madame Foin, concierge de l'appartement du quai Malaquais, joué par Darry Cowl, célèbre comédien de cabaret et de cinéma, renforce le jeu sur les apparences. Tous les éléments sont présents pour faire de ce personnage un cliché : son accent (difficilement identifiable), ainsi que son bégaiement, ses chaussettes remontées, ses pantoufles, ses joues trop fardées, son chignon, son châle, et bien entendu, le fait qu'elle furette partout, jusqu'à espionner par les trous de serrure. Resnais se délecte de montrer ainsi ces personnages, sans tenter de les étoffer ; ils n'en sont que plus amusants et ridicules. Le dialogue de l'opérette n'a d'ailleurs pas été actualisé (depuis sa version de 1925), les acteurs devant l'énoncer tel quel malgré le décalage du vocabulaire de l'époque et des répliques très écrites. Même si certaines subtilités peuvent échapper aux spectateurs (termes datés, sens vieilli), cela ne gêne en rien le plaisir que prennent les acteurs à jouer, ni celui du public à se divertir du spectacle. Le jeu est un peu appuyé, les traits grossis, ce qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler le travail de Demy, ainsi que certains de ses personnages un peu exubérants, comme l'est celui de Sabine Azéma (Gilberte Valandray dans *Pas sur la bouche*). Habituee des rôles d'ingénue espiègle au théâtre notamment, ses minauderies, ses entrées théâtrales et ses cris de stupeur ponctuent le film de fraîcheur et de légèreté. La plupart des comédiens choisis par Resnais ne sont autres que des comédiens de théâtre — Lambert Wilson, notamment, a bénéficié d'une formation en jeu et en chant très complète. Ils connaissent donc parfaitement les rouages du vaudeville et du théâtre de boulevard, où les chassés-croisés des personnages et les histoires d'époux infidèles apportent un rythme inimitable aux spectacles. D'après Resnais, le livret de l'opérette distille une véritable « liqueur de stéréotypes »¹¹⁶ qui sert parfaitement son jeu des conventions, donnant à cet *objet cinématographique* difficilement définissable et à la lisière de différents genres, une saveur inédite.

¹¹⁵ Le *franglais* est un mot-valise, mélange de français et d'anglais, qui désigne une forme de français anglicisé, c'est-à-dire qu'on y mêle les deux langues, formant des mots nouveaux et des phrases surprenantes.

¹¹⁶ VALLETOUX, Thierry. Entretien avec Alain Resnais de Jean-Claude Loiseau. Paris : Arena Films, 2004 (disponible dans les bonus du DVD de *Pas sur la bouche*, Pathé).

3.3. À la recherche d'une nouvelle comédie musicale ?

3.3.1. Distance et ambiance étrange.

Malgré d'évidentes connexions avec les arts du spectacle, certaines caractéristiques relient plus directement le film au cinéma, tels que les mouvements de caméra. En effet, dans des décors clos et immenses (pour les deux premiers actes en tout cas), les personnages paraissent écrasés par une caméra très souvent placée au-dessus d'eux et le réalisateur utilise le moindre recoin pour suivre et filmer ses comédiens sous tous les angles possibles, y compris les plus incongrus. Les deux escaliers imposants de l'appartement des Valandray (celui du salon et celui de l'entrée) se prêtent évidemment parfaitement à des plans en contre-plongée, puisque les personnages s'y croisent sans arrêt, montant et descendant dans des chassés-croisés continus, mais également à des plans en plongée parfois surprenants. La caméra, qui surplombe l'action à certains moments, peut filmer en plongée verticale vertigineuse, tandis que les personnages la suivent du regard, même dans certains de ses déplacements les plus amples : le deuxième plan du film, par exemple, est une plongée abrupte sur une table, entourée par les jeunes filles du chœur qui commencent à chanter en regardant la caméra qui s'éloigne du sol dans un travelling vertical. Ces cadrages et ces angles de prises de vue très variés (y compris dans l'espace réduit de la garçonnière) rappellent les numéros chantés et dansés des comédies musicales hollywoodiennes, comme le ballet final de *Chantons sous la pluie*, mais chez Resnais, combinés à d'autres éléments étonnants, ils créent aussi un décalage. Le choix des mouvements d'appareil et de prise de vue a tendance à renforcer l'étrangeté dans laquelle on baigne dès l'entrée dans l'histoire. Ce salon monumental, ces escaliers gigantesques, ainsi que les costumes d'une autre époque, plongent immédiatement le spectateur dans un univers — en tout cas différent du sien — que l'on parvient difficilement à définir au départ. Le générique, déjà original, fait pressentir un décalage humoristique et théâtral. Le premier plan du film confirme cette impression puisqu'il s'ouvre à l'iris sur un carton d'invitation qui annonce une petite réception entre amies à l'initiative de la maîtresse de maison (« Thé, porto, bridge »). Comme dans *Les Parapluies de Cherbourg*, ce procédé a fortement tendance à évoquer une autre réalité, parfois celle du conte, ici plutôt celle d'une époque surannée. Le fait que l'hôtesse ne soit pas présente à son propre *goûter* (l'invitation

précise pourtant que « Madame Georges Valandray sera chez elle le mardi 20 octobre ») exacerbe encore les interrogations que l'on peut avoir au bout de quelques minutes, dissipées par la légèreté des propos du chœur qui échangent les dernières indiscretions. L'alternance entre des plans larges (plans moyens, plans de demi-ensemble, jusqu'aux plans d'ensemble) et des plans rapprochés sur les visages des personnages (plans rapprochés poitrine ou gros plans), notamment lorsqu'ils livrent des confidences en chanson, installent une richesse filmique qui renvoie à l'énergie des acteurs. Très dynamiques, la mise en scène et les mouvements de caméra retranscrivent la vivacité et la désinvolture souhaitées par Resnais dans le jeu des comédiens et font transparaître une véritable joie de vivre. Avec ces quelques éléments qui contrarient un certain naturalisme, le cinéaste appose sa touche personnelle en créant une ambiance étrange, mystérieuse, commune dans nombre de ses œuvres, tout en traitant d'une intrigue plutôt triviale. René Prédal, dans son ouvrage sur Alain Resnais note qu'au travers de ses films, il « confère toute sa noblesse à l'idée de *réalisme*, en l'opposant au *naturalisme*. Dans le réalisme, en effet, l'imaginaire à sa place [...] »¹¹⁷. L'imaginaire (et l'étrangeté qui en émane) tient effectivement une place prépondérante dans la filmographie du réalisateur, même si parfois il ne se présente que par des détails. Ainsi, dans *La Vie est un roman*, l'entrée en matière du film plonge le spectateur au cœur d'une époque non définie et assez énigmatique. L'intrigue devient ensuite plus complexe, puisqu'elle mêle trois temporalités différentes, dont un univers totalement imaginaire et très marqué esthétiquement. Même lorsque l'on rejoint une époque moins éloignée (celle du séminaire, sorte de secte curieuse), les motivations des personnages présents restent troubles et les interférences entre les trois époques accentuent cette opacité. De plus, les quelques phrases chantées lancées pendant le discours au début du film, confèrent à la scène une atmosphère très mystérieuse, que l'on retrouve pendant les passages chantés presque opératiques. Dans *On connaît la chanson*, c'est une sensation constante de malaise qui se développe — celui des personnages et des mœurs (on ment pour vendre un appartement, pour se lier à quelqu'un, à sa femme que l'on veut quitter, etc.) — et se concrétise par le véritable évanouissement de Camille (Agnès Jaoui). Pour Resnais, le détour par le biais de l'imaginaire est une façon de créer une certaine distance, un recul par rapport à la fiction. Les diverses adresses aux spectateurs, les

¹¹⁷ PRÉDAL, René. *Op. cit.*, p. 75.

plans larges dans des lieux clos, les jeux de lumière pas toujours naturalistes consolident une impression singulière de prise de distance, sans que le cinéaste ne juge réellement l'intrigue et les personnages qu'il expose :

En souriant, Resnais n'abaisse pas l'objet de son regard ; c'est lui qui prend de la hauteur et qui invite le spectateur à faire de même. [...] il essaye d'obtenir sa complicité face à une histoire regardée avec une infinie curiosité¹¹⁸.

Décalant la réalité, comme le faisait Demy, son but n'est cependant pas le même : Resnais propose une vision assez détachée de ces êtres à la morale souvent ambiguë, pour ne pas se poser en arbitre, mais se moque gentiment d'eux pour insister sur leur inconsistance.

3.3.2. Les *fantômes* d'Alain Resnais.

Soulignant une atmosphère déjà pesante et insolite, Resnais insère régulièrement des éléments totalement incongrus dans ses films. Dans *On connaît la chanson*, c'est entre autres l'apparition à l'écran de méduses à la fin du film. Elles apparaissent en surimpression (ainsi qu'une pieuvre) au beau milieu de plusieurs plans et figurent cette impression de flottement, ce sentiment désabusé qui anime les personnages, et ce même après la *résolution* de l'intrigue (si tant est qu'il y en ait vraiment une). Les animaux semblent d'ailleurs occuper une place très mystérieuse dans l'imaginaire de Resnais. On peut noter la présence curieuse et non expliquée de deux hérissons en cage dans l'appartement des Valandray dans *Pas sur la bouche*, ou encore le trophée de chasse dans la garçonnière de Faradel, qui transforme, à l'image, Georges Valandray en animal à cornes (autrement dit en mari cocu). Dans ce plan très amusant, il vient en effet se placer devant la tête de cerf accrochée au mur et les deux cornes de l'animal semblent tout droit sortir de sa tête. Tandis que Valandray ne s'est aperçu de rien, Thomson lance avec délectation : « Il a la tête lourde parce qu'il a quelque chose dessus ! ». On retrouve également dans le film des éléments bizarres qui se rapportent encore aux animaux, notamment au niveau du son : les sorties des personnages sont parfois matérialisées par des bruits d'ailes d'oiseaux, alors qu'ils disparaissent littéralement de l'écran (dans la

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 191.

première scène par exemple le chœur des jeunes femmes sort dans un bruissement d'ailes et ce procédé est ensuite utilisé à plusieurs reprises), la mise en scène de Charley est accompagnée par d'angoissants cris de loups au loin, etc.

D'autres détails sonores ponctuent encore l'action, comme des bruits de pas, de porte, de sonnette, ou encore celui des cymbales qui résonnent pour annoncer l'arrivée de Georges, la première fois qu'il *entre en scène* et pour conclure le numéro musical des deux époux dans la cuisine (la cymbale étant représentée par un couvercle qu'on pose sur une marmite). Très artificiels, ces bruits renforcent habilement l'ambiance étrange qui règne et le décalage déjà présent à d'autres niveaux. On peut d'ailleurs s'interroger sur les déambulations des personnages, qui se font très librement dans une maison qui n'est pas la leur (à l'exception de la famille Valandray / Poumaillac), ce que remarque Arlette à propos de Charley : « Il est comme chez lui ma parole ! ». Dans cette immense pièce qu'est le salon, entrées et sorties se multiplient et il est parfois difficile de savoir si les personnages sortent réellement, ou s'ils ne font qu'errer autour de ce lieu mystérieux. L'action se focalise en effet à l'intérieur, à l'exception d'un passage sur la *fausse* terrasse, donnant une sensation d'enfermement et l'impression que ces *disparitions* ne mènent nulle part, comme s'il n'y avait pas d'extérieur (c'est seulement dans le dernier acte que l'on aperçoit, au dernier plan, un cycliste passer dans la rue et que l'on entend dans la cour des miaulements de chat et des chants d'oiseaux). Les personnages sont constamment ramenés en haut des escaliers, à la porte du salon, sur la terrasse, etc. De plus, la foule des spectateurs qui se pressent dans l'escalier de l'entrée avant la représentation du spectacle, ainsi que son arrivée fracassante dans le salon — puisqu'elle se rue dans la pièce —, paraît d'autant plus oppressante que, jusque-là, l'immensité du salon n'était occupée que par un petit nombre de personnages. La garçonnière est un lieu bien plus restreint (figurant ainsi le resserrement de l'intrigue) que Faradel surnomme d'ailleurs le *bocal*. Elle est décorée de manière tellement chargée, dans un style moitié baroque, moitié asiatique, que son ambiance en devient étouffante. D'autre part, malgré la taille réduite du lieu, les personnages vont et viennent sans s'entendre, même lorsque Huguette (Audrey Tautou) ou Gilberte crient, comme si le fait de s'enfermer dans la chambre ou le bureau coupait totalement du reste du monde. Resnais commente l'atmosphère inquiétante de ce film dans plusieurs entretiens, en racontant une anecdote sur une scène qu'il voulait placer en ouverture :

J'ai imaginé à un moment que *Pas sur la bouche* pouvait commencer par André Dussollier ou par un des acteurs du film grimé en vieillard qui se promenait sur l'île de la Grande-Jatte actuelle et évoquait ce qu'elle était en 1925. Il précisait qu'à l'endroit où se tient cet immeuble neuf et assez laid de douze étages s'élevait autrefois un hôtel particulier, et que la nuit on devait encore y entendre des fantômes...¹¹⁹

En définitive, il a décidé de renoncer à ce projet. Toutefois, il semble qu'il reste quelque chose de cette idée de fantômes qui hantent les lieux. Le cinéaste ajoute d'ailleurs dans le *Carnet de tournage* de *Pas sur la bouche*, réalisé par Thierry Valletoux : « J'imagine parfois que tous ces personnages sont des fantômes »¹²⁰. Il est peu probable que le fait d'imaginer ces personnages comiques d'opérette en esprits errants provienne directement de la partition d'origine. Il s'agirait donc bien d'un ajout de Resnais, qui relie ainsi cette œuvre plus fermement au reste de sa filmographie. Néanmoins, cette image semble avoir présidé à la création du film, y compris pour Bruno Fontaine qui voit dans les personnages des « fantômes qui s'agitent sur l'écran », ou encore dans leurs chassés-croisés constants, un véritable « bal des fantômes »¹²¹. Le cinéaste ajoute d'ailleurs, dans le même entretien pour la revue *Positif* :

J'ai tourné *Pas sur la bouche* avec cette impression d'ectoplasmes, de cimetières, de feux follets, de personnages qui accomplissent toutes les nuits les mêmes rites sans bien savoir ce que signifient ces conventions¹²².

Ainsi, des détails qui auraient pu passer inaperçus prennent tout leur sens dans cette perspective, notamment par comparaison avec la légèreté du jeu par exemple. Le numéro qui se déroule entre les piliers du salon peut aussi aller dans ce sens. En effet, à la fin du deuxième acte, mais avant le final, le quatuor composé de Gilberte, Georges, Thomson et Arlette entonne un numéro musical en déambulant entre des colonnes (que l'on situe difficilement dans l'appartement). Ils apparaissent et disparaissent cachés derrière les piliers, puis entrent et sortent dans une sorte de *palais des glaces* (rappelant les fêtes foraines et le domaine du jeu et de l'enfance). Entourés par leurs multiples

¹¹⁹ LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne et LEUTRAT, Jean-Louis. *Op. cit.*, p. 63. (extrait d'une interview d'Alain Resnais pour *Positif*, N°514, p. 86).

¹²⁰ VALLETOUX, Thierry. *Op. cit.*, p. 91.

¹²¹ VALLETOUX, Thierry. Entretien avec Bruno Fontaine de Jean-Claude Loiseau. Paris : Arena Films, 2004 (disponible dans les bonus du DVD de *Pas sur la bouche*, Pathé).

¹²² LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne et LEUTRAT, Jean-Louis. *Op. cit.*, p. 63. (extrait d'une interview d'Alain Resnais pour *Positif*, N°514, p. 86).

reflets, ils s'entrecroisent en chantant sans sembler s'entendre les uns les autres. Dans le final de ce même acte, le septuor (constitué par Gilberte, son mari, sa sœur, Charley, Huguette, Thomson et Faradel) apparaît également entre les colonnes dans un jeu d'ombres et de lumière. Le travail de Resnais sur ces fragments d'imaginaire (voire de fantastique) disséminés dans ses films est pour lui le moyen de mettre en place une *communication cinématographique* passant par autre chose que les émotions directes. Il s'agit en fait de détours, pour intriguer et toucher le spectateur, comme le raffinement des couleurs, l'onirisme du conte ou du mythe et le théâtral chez Demy :

Pour Resnais, la communication cinématographique serait du domaine de l'hypnose et tout son travail consiste à varier les moyens de l'atteindre. Il disait déjà dès 1959 : dans le cas de *Hiroshima mon amour*, « je pense que dialogue et monologue doivent arriver à créer chez le spectateur une sorte d'hypnose »¹²³.

Dans cet état second où se trouve le public, il perçoit de manière plus approfondie les caractéristiques propres au cinéma de Resnais, toujours *enrobées* dans une forme particulière, ici l'opérette. C'est, d'après René Prédal, la façon dont le cinéaste communique avec les spectateurs, par un jeu de distanciation et sans utiliser les « recettes faciles qui permettent d'obtenir une adhésion spontanée »¹²⁴. Cependant, ce sont également ces éléments qui ont souvent valu au réalisateur la réputation d'intellectuel obscur, car il est évidemment bien plus commode pour le public d'*entrer* directement dans un film en étant submergé par un flot d'émotions, que par une réflexion en profondeur. Par ailleurs, dans le cas de *Pas sur la bouche*, l'imaginaire s'oppose à la désinvolture de la mise en scène induite par l'adaptation fidèle et plutôt théâtrale d'une opérette vieille de plus de quatre-vingts ans.

3.3.3. La douce folie.

On peut également noter dans le film une certaine impression de folie qui s'impose au fur et à mesure et que l'on peut rapprocher du surréalisme. Resnais décrit cette ambiance générale délirante comme étant apparentée à une espèce de « folie à la

¹²³ (pour les deux citations) PRÉDAL, René. *Op. cit.*, pp. 196-197. (pour la citation de Resnais : Michèle Firk, *Les Lettres Françaises*, 14 mai 1959).

¹²⁴ *Ibid.*, p. 189.

Boris Vian ou Raymond Queneau » (tous deux adeptes de la *pataphysique*), qu'il retrouve également dans la partition, où le « sarcasme des paroles » se mêle à « l'ironie de la musique »¹²⁵. La théorie de la *fidélité scientifique* de Monsieur Valandray, qui en est totalement convaincu, est par exemple une des absurdités présentes dans le film (que l'on peut d'ailleurs apparenter à la *pataphysique*). De plus, elle semble convaincre Thomson, qui la reprend à son compte pour affirmer que « la femme appartient pour toujours à celui qui l'a visitée le premier » — Arlette note d'ailleurs la comparaison peu flatteuse de sa sœur avec un *musée* quand Thomson s'obstine (« C'est moi le premier ! Rendez l'objet ! »). On peut également relever des répliques décalées ou sans queue ni tête, comme celle de Gilberte : « Avoir un mari qui vous fait des scènes quand on ne l'aime pas et un autre qui n'en fait pas quand on l'aime, mais c'est affolant ! », ou encore Arlette qui trouve que la garçonnière est un lieu qui *respire l'amour*, ce qui est très ironique quand on sait l'usage qu'en font ces messieurs. Tout le comportement de Thomson est déraisonnable, sa logique étant basée sur le fait qu'il peut coucher avec une femme, mais jamais l'embrasser puisqu'il est véritablement écœuré par ce type de contact, traumatisé depuis l'enfance par un baiser inattendu de son institutrice. On s'étonne même qu'il ait pu se marier (et l'on comprend facilement les raisons de la séparation). Jaloux, il espionne Gilberte dans des scènes particulièrement comiques, puisque sa silhouette apparaît à plusieurs reprises au dernier plan de l'image (dans des effets proches du *cartoon*), tandis qu'il tente de se fondre dans le décor. L'école de peinture à laquelle appartient Charley est évidemment risible, ne serait-ce que par son nom (l'École cubisto-cunéiforme ou *cucuiste*), d'autant plus qu'elle est considérée avec un grand sérieux par le jeune homme, mais moquée par tous les autres. La nervosité ambiante et l'affolement général dès que l'un des mensonges est prêt d'être révélé reflètent le trouble des esprits. Gilberte, qualifiée à juste titre de « tourbillon », est ainsi sans arrêt en train de s'agiter, de haleter, de faire les cent pas ou de crier, tout comme sa sœur (« un ouragan »), et le pauvre Faradel est pris de hoquets incoercibles à cause de l'émotion et du stress. Alors qu'il s'en inquiète, ne souhaitant pas déranger le spectacle de Charley, Arlette lui répond : « on croira que c'est le jazz », rajoutant à l'effet

¹²⁵ (pour ces trois citations) VALLETOUX, Thierry. Entretien avec Alain Resnais de Jean-Claude Loiseau. Paris : Arena Films, 2004 (disponible dans les bonus du DVD de *Pas sur la bouche*, Pathé). La *pataphysique* est une sorte de science qui parodie la métaphysique, souvent à l'aide de théories absurdes. Le concept a été créé par l'écrivain Alfred Jarry dans les années 1945-1950.

comique de son état de tension déjà amusant. Critiqué avant même son entrée, Faradel, — et ses manières cérémonieuses — est la cible de toutes les moqueries : « Vise les femmes mariées et les rate », « Faradel dit “le taxi” », « Ce bon Faradel, toujours fidèle ! », etc. D’autres conversations prêtent à sourire, notamment lorsque Thomson demeure muet, tandis qu’Arlette, ne lui laissant pas le loisir de répondre, interprète négativement ses silences comme s’il s’exprimait, formant un contraste étonnant entre sa contrariété et son débit de paroles très rapide et le mutisme de l’Américain. Rejoints par Gilberte, ils multiplient ensuite les doubles sens, les traductions littérales ridicules, les rimes approximatives, les anglicismes, (la lettre *c* des mots *trac* et *estomac* est prononcée [k] ; *mean* rime avec *imagine* et *taquine*, ou *want* avec *honte* et *raconte*), etc. Il semble même que s’amuser du mal-être des autres soit une des occupations favorites du petit groupe, qui se délecte des situations de quiproquos, des incompréhensions de langage et/ou de situations (Thomson : « Je comprends très imparfaitement, mais je ressens très complètement »). D’autre part, l’agitation frôle le désordre lorsque, dans le numéro « *Quatuor* » de l’acte II, les personnages s’adressent les uns aux autres (sans s’entendre) et en même temps au public (qui, lui, surprend évidemment toutes les conversations), alternant les passages chantés en chœur et en canon, agitation démultipliée par le jeu des miroirs et des piliers. Gilberte, qui semble au bord de l’explosion, jette même son verre par terre, tandis que chacun chante ses propres répliques qui finissent par se confondre dans une surenchère proche des numéros finaux.

La tension qui règne est telle que l’on peut avancer l’hypothèse que le chant puisse être une manifestation de la folie, le jeu aliénant des apparences ayant peut-être eu raison de la santé mentale des personnages. Ils boivent beaucoup (Arlette : « Comme thé, je prends du porto, c’est moins débilisant ! ») et passent leur temps à mener des doubles conversations, entre eux et avec les spectateurs. Ainsi, dans la première scène, Faradel se débarrasse du chœur en lui faisant la publicité des Galeries Lafayette et s’adresse ensuite au public : « Maintenant que nous sommes entre nous, continuons ». Dans une scène surprenante, Arlette et Gilberte se parlent, tournées face à la caméra, la première s’interrogeant en plus en aparté sur le mariage curieux de sa sœur et la seconde expliquant les détails de son passé. Les personnages chantent sans en être surpris et écoutent les numéros des uns et des autres, parfois en simple spectateur, parfois en y participant (comme c’est généralement le cas dans la comédie musicale) ou, comme Arlette, en dodelinant de la tête, consciente que son beau-frère est en train de chanter

(« *Je me suis fait embouteiller* »). L'enchaînement du chant et de la parole se fait parfois de manière si naturelle que les personnages semblent s'exprimer aussi aisément en chantant qu'en parlant comme dans *Les Parapluies de Cherbourg*, on trouve normal de se disputer en chantant. Resnais explique ce phénomène ainsi :

Le théâtre de boulevard cache parfois une grande mélancolie. Et ces personnages qui poussent les raisonnements jusqu'à l'absurde, à commencer par Valandray, me semblaient virer vers le fantastique. Nous sommes tout près de Lewis Carroll¹²⁶.

L'auteur d'*Alice au pays des merveilles* (1865), entre autres, a en effet créé dans ce roman un univers fantastique qui joue sur la logique, peuplé d'absurdité et de personnages totalement loufoques, excentriques, jusqu'à en devenir un peu effrayants. Par cette comparaison, le cinéaste rattache les personnages de son film à cette folie malsaine qui habite ceux du roman. En réalité, leur logique semble presque toujours reposer sur le jeu. Ainsi, Charley, Arlette et Gilberte comparent sans sourciller l'amour avec le poker : dans un jeu de mots qui confond partie de cartes et parti (au sens d'épouse potentielle), ou quand Charley, après avoir catégoriquement refusé de se marier, interroge Arlette pour savoir qui est la jeune fille qui l'aime et qu'elle répond : « Au poker, quand vous refusez un coup, on vous montre les cartes ? ». Les personnages sont tellement sûrs d'eux qu'ils oscillent parfois à la limite de la mégalomanie. Dans le numéro musical « *C'est de la réclame* », Charley déclare d'ailleurs : « Qu'est-ce que ça peut me faire qu'on me chine, du moment qu'on parle de moi ». Gilberte, toujours en représentation, mime l'émoi amoureux, défile dans ses robes extravagantes et ses bijoux étincelants, séduit les hommes en minaudant, tandis que son mari est persuadé de son pouvoir sur elle, ayant apposé sa *marque* en véritable *inaugurateur*. Quelques moments de clairvoyance les ramènent toutefois à la réalité et ils semblent conscients de leurs travers, révélant au passage toute l'hypocrisie de leur société (« Les gens quand on s'moque d'eux parbleu ils sont heureux »). Jouant tels des enfants, ils se déguisent avec un plaisir non dissimulé (Charley en Zorro, Gilberte en Mexicain, Darry Cowl en femme) et semblent croire à leurs métamorphoses : « Oh ! Un Mexicain ! », « Dans ce costume, je vous trouve vous et une autre en même temps ». Gilberte se moque d'ailleurs de Charley pour ses réactions puérides (« Comme les enfants, je ne le ferai

¹²⁶ LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne et LEUTRAT, Jean-Louis. *Op. cit.*, p. 163.

plus. Sale gosse, va ! ») et les autres ne se privent pas de lui rappeler son jeune âge. Leur puérité et leur duplicité font d'eux des personnages de fiction qui sont toujours en représentation, dans une mise en abyme constante, dédoublée par le spectacle d'*art total*. Leurs jeux et leurs comportements enfantins envahissent tout le film : les jeunes femmes du chœur poursuivent Faradel pour lui faire passer le hoquet en l'effrayant (déjà dans la première scène, il les dirigeait tel un chef d'orchestre, dans une relation apparemment très complice), puis elles assaillent Thomson de baisers ; les spectateurs ont du mal à s'asseoir dans les gradins ridiculement étroits improvisés sur les escaliers ; Gilberte et Charley jouent très mal la comédie sur scène, se cherchent et se fuient dans la vraie vie ; Arlette et Thomson sont poussés l'un vers l'autre par les Valandray pour qu'ils s'embrassent ; Gilberte se débat, mais adore que son mari la malmène un peu, etc. Dans la scène de duo tendre des Valandray dans leur cuisine, le jeu sur les mots est poussé jusqu'aux sonorités, puisque Gilberte répond par des onomatopées ou des mots très courts à son mari qui, lui, chante des phrases entières : « Comprends-tu cet amour normal ? » (Georges), « Mal » (Gilberte) « Tu veux un amour inouï ? » (Georges), « Oui ! » (Gilberte), etc. Les hommes paraissent néanmoins un peu plus sérieux que les femmes. Ils sont en tout cas obsédés par leurs affaires, mais ne parviennent pas forcément à leur but. Faradel et Charley échouent ainsi à séduire Gilberte, qui se contente de flirter avec eux sans vouloir aller plus loin (« Je veux des flirts qui restent des flirts », « Pourquoi prendre un amant ? C'est assommant ! Ça donne trop de soucis, ah non merci ! », « Oui j'ai deux amoureux, mais je ne pourrai jamais choisir entre eux ! »). Monsieur Valandray ne pense ainsi qu'à conclure son contrat avec Thomson, quitte à ce qu'il séduise un peu Gilberte et à laisser Faradel lui tourner un peu autour. Les femmes, elles, usent de leur pouvoir de séduction pour faire tomber les hommes dans leur bras et les rendre jaloux, par simple ennui (Gilberte : « Comme j'aimerais mon mari s'il était mon amant », « Je le trompe, mais c'est avec lui-même »). C'est cette désinvolture et cette légèreté de jeu et de mise en scène qui confèrent au film une atmosphère de folie douce, poussant toujours les comédiens à plus d'extravagances.

Conclusion partielle : Une morale douteuse.

On peut difficilement réduire les thèmes de la comédie musicale hollywoodienne

au futile jeu des apparences de l'opérette. Pourtant, on retrouve entre elles un lien de parenté thématique indéniable : l'amour, et ainsi la séduction, la trahison, l'infidélité, etc. Thème central de *Pas sur la bouche*, l'amour anime chacun des personnages, qu'il soit marital (les Valandray), juvénile (Huguette), servile et non réciproque (Faradel), issu d'un coup de foudre inattendu (Arlette et Thomson), ou encore d'un désir pervers de séduction (Charley). Madame Valandray flirte sans honte avec deux hommes et cache à son époux un premier mariage, mais pour autant elle l'aime toujours. Il semble que même l'amour, dans cette société bourgeoise qui se complaît dans des jeux sournois d'apparences, soit un excellent prétexte à s'amuser, à comploter. La chanson « *Bonjour, Bonsoir* » résume assez bien la perception que les personnages semblent avoir de l'amour : « On ne se donne pas, on se prête. Ce n'est qu'un simple amusement ! ». Il n'est qu'une passade et s'en va aussi vite qu'il est venu, comme les amabilités hypocrites entre les personnes, critiquées dès qu'elles tournent le dos et parfois même devant elles, du moment que la moquerie est formulée comme un compliment. Une fois découvertes, ou tout du moins en partie, les manigances sont pardonnées et tout se termine pour le mieux. Dans un plan très composé, Resnais propose le dénouement de l'histoire quand Faradel entre dans sa garçonnière. Auréolés par l'arrondi de l'encadrement de la porte de la chambre, les personnages sont disposés ainsi : Huguette et Charley (sur un piédestal) annoncent leur fiançailles, les deux époux Valandray (en bas des quelques marches sur la droite) sont réconciliés et Arlette et Thomson (sur la gauche) prétendent se retrouver. En réalité, Arlette découvre l'amour dans les bras de l'Américain. Arrachée à sa solitude, elle décolle littéralement du sol lors de leur premier baiser. De son côté, Charley semble enfin avoir compris qu'il sera plus heureux avec une femme qui l'aime (Huguette), plutôt qu'à tenter de séduire une femme mariée (Gilberte Valandray). Cependant, si l'on prête une attention plus particulière à la résolution de l'intrigue à proprement parler, Monsieur Valandray n'a pas appris la vérité sur sa femme et Thomson, et il ne sait pas non plus pourquoi il l'a retrouvée dans les bras de Charley. Il retourne à son *calme conjugal* que critiquait Gilberte, mais on s'aperçoit que si les masques semblent être tombés, sauvant ainsi les apparences, les mensonges perdurent et la morale douteuse de l'histoire pourrait presque leur donner raison. Les personnages paraissent en effet plus heureux — en tout cas moins stressés et suspicieux — lorsque la tromperie fonctionnait et avant que les quiproquos ne s'enchaînent. Entre moralité douteuse et triomphe de l'amour, le film fonctionne

presque comme une métaphore de tout le travail de Resnais, un « cinéma de l'entre-deux », une « valse des possibles » : « C'est vrai que j'aime beaucoup la forme de la valse. Je lui trouve quelque chose de sinistre, d'inquiétant, comme si ça préfigurait la brièveté de notre existence »¹²⁷. Il prend en effet plaisir à placer ses personnages dans des situations délicates, face à des rencontres imprévues qui se multiplient, et ses dénouements sont rarement satisfaisants, comme si rien ne pouvait réellement défaire les nœuds créés par l'intrigue. Se retrouvant pris au piège d'une *valse* ou d'un *bal*, comme le notait Bruno Fontaine, ses personnages se débattent tant bien que mal dans une vie qui ressemble un peu à une danse et, de manière encore plus flagrante dans *Pas sur la bouche*, ils le font en chantant. Touchant au plus près le principe même de la comédie musicale qui est de mêler chant et danse à une intrigue *classique*, Resnais applique plus radicalement ce procédé en profondeur dans sa thématique au travers de la mise en scène ou du montage, et sans être l'auteur des scénarii de ses films (pour ses adaptations de pièce de théâtre, donc surtout la seconde *période* de sa filmographie). Il réhabilite en quelque sorte la comédie musicale (le film musical français) en l'incluant dans un cinéma plus intellectuel, sans nécessairement élargir le nombre des spectateurs, mais plutôt en visant un autre public, le sien.

¹²⁷ LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne et LEUTRAT, Jean-Louis. *Op. cit.*, p. 10.

Conclusion

À travers l'analyse de trois films musicaux et au terme de ce travail de recherche, on s'aperçoit que les deux éléments-clés du genre, la danse et le chant, peuvent être traités de manières totalement différentes selon les époques et les réalisateurs. Ainsi, *Chantons sous la pluie* met particulièrement en valeur les numéros musicaux et chorégraphiques — grâce à des procédés tels que les fondus sonores ou visuels —, tandis que les deux réalisateurs français étudiés ont tous deux presque supprimé la danse de leur œuvre. En effet, ne possédant pas la virtuosité de chorégraphe de Gene Kelly (tout comme ses comédiens ne sont pas danseurs), Alain Resnais privilégie plutôt dans *Pas sur la bouche* une mise en scène qui tente de retranscrire la désinvolture du texte. Le chant, qui renforce le jeu des apparences, devient un moyen de s'exprimer allant au-delà de la parole, une alternative que saisissent les personnages pour se moquer les uns des autres par exemple. Il s'attaque ainsi à un autre type de comédie musicale, plus proche de l'opérette, et qui revient donc aux sources du genre, antérieures au film de Donen et Kelly. Il s'agit davantage d'exacerber le comique des situations par l'énergie des personnages (ce que l'on retrouve toutefois dans *Chantons sous la pluie*) et de renforcer la finesse ironique et sarcastique des dialogues par un jeu théâtral outré. Si certains déplacements des comédiens pourraient s'apparenter à de la danse, le cinéaste a accentué cet effet au niveau du rythme et des cadrages très diversifiés. Dans *Les Parapluies de Cherbourg* le principe est presque le même : faire en sorte que les mouvements amples de caméra et le déroulement du film (avec quelques ellipses temporelles et des passages traités plus longuement) évoquent par moment la danse, comme une sorte de valse, un ballet à grande échelle. Les personnages du film sont écrasés par le poids du temps qui passe, sur lequel ils n'ont pas de prise. Ceux de *Pas sur la bouche* sont pris dans des chassés-croisés interminables qui les ramènent toujours au même endroit (le salon des Valandray), tels des ombres ou des fantômes pris au piège. Les deux réalisateurs français semblent donc avoir trouvé le moyen de transposer la danse, telle qu'on la trouve dans *Chantons sous la pluie*, à un autre niveau, et de l'utiliser de manière plus affirmée, en présentant le ballet incertain de la vie. Dans le reste de la carrière de Jacques Demy, on note néanmoins l'influence plus directe de la comédie musicale hollywoodienne, notamment dans *Les Demoiselles de Rochefort* et *Trois places pour le 26*, qui réinvestissent pleinement la danse et le chant, en les remettant sur le devant de la scène.

En outre, un élément est présent dans les trois films étudiés, bien qu'à différents

degrés : la légèreté, constitutive du genre. Comme je l'ai déjà indiqué plus haut, chez Resnais la gaieté et l'énergie tournent presque à la folie dans *Pas sur la bouche*, tant les personnages hauts en couleur multiplient les situations de quiproquos et tant la mise en scène souligne cette vivacité. Dans *Les Parapluies de Cherbourg*, la légèreté de l'amour, de l'enfance et de l'innocence (de Geneviève notamment) s'estompe au fur et à mesure que le drame s'installe. Demy réitère d'ailleurs l'expérience du drame musical quelques années plus tard avec *Une Chambre en ville*. La part de réalisme historique de l'intrigue rattache de nouveau le film à une réflexion plus contemporaine sur les drames du temps présent, mais avec une tonalité beaucoup plus sombre que celle des *Parapluies de Cherbourg*. L'histoire est également à l'honneur dans *Chantons sous la pluie*, mais il s'agit de celle du cinéma, à travers les débuts du parlant. Dans le film, l'humour et la danse sont au service de la fougue et de la vitalité des personnages. Ils ressentent ainsi le besoin incontrôlable de sauter et de grimper partout, de faire des acrobaties, manifestations physiques de la légèreté. Selon Françoise Ducout, écrivain et critique :

[Le bonheur de] se mettre à chanter pour dire, perché sur une échelle : "Je vous aime", ou pour demander son chemin à un agent de police, [de] prétendre qu'un vulgaire porte-manteau devient la plus troublante, la plus exquise, la plus aérienne des partenaires, c'est le privilège loufoque et poétique du rêve [et de la comédie musicale]¹²⁸.

On retrouve ce type de numéros, très représentatifs du genre, dans *Chantons sous la pluie* (ou les comédies musicales hollywoodiennes de l'âge d'or) où les personnages expriment leurs émotions (positives) grâce au chant et à la danse. Ce principe typique de la comédie musicale n'est pas absent des *Parapluies de Cherbourg*, bien qu'il n'y ait pas de numéros musicaux à part entière. Demy les présente d'une autre manière : grâce à l'omniprésence du chant qui prend le pas sur la parole, à l'exubérance des caractères de certains personnages, à l'harmonie des couleurs, etc.

D'autre part, les trois films développent leur propre jeu de références et d'hommages à la comédie musicale et à ses sources : *Chantons sous la pluie* par sa thématique notamment (le passage du muet au parlant), *Les Parapluies de Cherbourg* par son esthétique et sa poésie, et *Pas sur la bouche* principalement par sa fidélité au livret original de l'opérette. Ils restent également tous trois proches des inspirations

¹²⁸ SPRINGER, John. *Op. cit.*, p. 15 (extrait de « Le Rêve et le bonheur » par Françoise Ducout).

théâtrales du genre, en recourant à des décors en studio pour *Chantons sous la pluie* et *Pas sur la bouche*, et à un jeu parfois outré pour *Les Parapluies de Cherbourg*. Ils adoptent toutefois chacun une esthétique bien particulière. Chez Demy, elle est axée sur des décors naturels revisités par des couleurs pastel, ou plus acidulées, que l'on retrouve aussi dans les effets kaléidoscopiques du film de Donen et Kelly, propre à l'esthétique de l'époque amorcée par Busby Berkeley. Quant à Resnais, il a créé un espace clos, bien que gigantesque, comparable à un labyrinthe. Des décors naturalistes, inspirés des années 1920, se mêlent à des éléments fantastiques, telles que les apparitions et disparitions des personnages, faisant naître une esthétique neuve (pour une comédie musicale) qui situe *Pas sur la bouche* dans la même optique d'expérimentation que le reste de la carrière du cinéaste.

Il me semble, par ailleurs, important de placer les œuvres étudiées dans leur contexte de création — c'est-à-dire à la fois par rapport à d'autres films de l'époque et/ou du même genre — et dans la globalité du travail mené par leur réalisateur. Ainsi, les filmographies respectives de Demy et Resnais peuvent nous en apprendre plus sur leur traitement particulier de la comédie musicale, et, pour *Chantons sous la pluie*, d'autres films musicaux peuvent servir de révélateurs pour faire ressortir plus clairement ses caractéristiques propres. Étudier un film musical en dehors de tout contexte historique semble presque impossible puisque la formation du genre est riche d'éléments divers (théâtraux, cinématographiques, musicaux, chorégraphiques, etc.) qui se sont assemblés au fil des années. Pour les analyser, il faut donc connaître leur provenance, leur histoire, leur utilisation première, comme les particularités de certains cinéastes. On comprend d'autant mieux le travail accompli dans *Les Parapluies de Cherbourg* par exemple, quand on connaît l'admiration de Demy pour la comédie musicale américaine, ainsi que pour l'expérimentation. De même, il est clair que, référence faite à son genre cinématographique si singulier, Resnais a mené des recherches approfondies au niveau du rythme, de la musicalité et du théâtre. De plus, on ne peut pas réellement parler d'évolution du genre, mais plutôt de mutation. Une évolution impliquerait en effet un changement (positif) qui serait intervenu sur la durée, créant donc un nouveau modèle de comédie musicale. Cependant, le genre ayant de nos jours presque disparu, il paraît évident que les expériences de Demy, Resnais et d'autres réalisateurs n'ont pas abouti à la constitution d'un nouveau *schéma* de film musical. Au contraire, ces essais sont restés plutôt ponctuels et en adéquation avec le travail mené

par leur réalisateur jusque-là. Après *Les Parapluies de Cherbourg* par exemple, faire un film musical entièrement chanté ne s'est pas imposé comme une norme. Si les comédies musicales hollywoodiennes sont devenues au fil des années des films cultes, leur modèle semble aujourd'hui intouchable. Les modes musicales changeant sans cesse, même les films musicaux récents qui se rapprochent le plus des caractéristiques de ceux de l'âge d'or, ne font plus résonner de jazz et ne montrent plus de numéros de claquettes endiablés, deux des éléments qui ont pourtant contribué à faire naître le genre.

Néanmoins, un phénomène intéressant tend à se développer de plus en plus de nos jours : l'influence de la comédie musicale (théâtre et cinéma confondus). Celle-ci est toujours sensible au travers des nombreux hommages qui lui sont rendus au cinéma ou à la télévision. Les clin d'œil, les références et/ou les parodies de comédies musicales sont très présents dans les films (pas nécessairement musicaux), la publicité ou les séries télévisées, et ce depuis la disparition du genre classique hollywoodien du grand écran (à la fin des années 1950). Certains numéros ou chansons sont encore dans la mémoire de chacun, comme c'est le cas pour le très célèbre « *Singing in the rain* » de Gene Kelly. Ils contribuent à faire perdurer la légende de la comédie musicale qui hante le cinéma et la télévision, depuis la Nouvelle Vague française jusqu'aux séries télévisées (américaines) ou aux publicités les plus récentes. Les numéros chantés et dansés dans un style très proche des films musicaux de l'âge d'or se multipliant, on peut constater que la magie des comédies musicales opère toujours, même à un niveau plus modeste.

Bibliographie

Corpus principal

DEMY, Jacques. *Les Parapluies de Cherbourg*. 1964.

DONEN, Stanley et KELLY, Gene. *Chantons sous la pluie (Singing in the rain)*. 1952.

RESNAIS, Alain. *Pas sur la bouche*. 2003.

Corpus secondaire

Films

DEMY, Jacques. *Les Horizons morts*. 1952.

DEMY, Jacques. *Le Bel indifférent*. 1957.

DEMY, Jacques. *Lola*. 1961. (extraits)

DEMY, Jacques. *Les Demoiselles de Rochefort*. 1967.

DEMY, Jacques. *Peau d'Âne*. 1970.

DEMY, Jacques. *Une Chambre en ville*. 1982.

DEMY, Jacques. *Trois places pour le 26*. 1988. (extraits)

DONEN, Stanley. *Mariage royal (Royal Wedding)*. 1951.

DONEN, Stanley. *Drôle de frimousse (Funny Face)*. 1957.

MINNELLI, Vincente. *Un Américain à Paris (An American in Paris)*. 1951.

OPHULS, Max. *Lola Montès*. 1955. (extraits)

RENOIR, Jean. *Carrosse d'or*. 1953. (extraits)

RESNAIS, Alain. *La Vie est un roman*. 1983.

RESNAIS, Alain. *Mélo*. 1986. (extraits)

RESNAIS, Alain. *Smoking / No Smoking*. 1993.

RESNAIS, Alain. *On connaît la chanson*. 1997.

ROBBINS, Jerome et WISE, Robert. *West Side Story*. 1961.

SANDRICH, Mark. *Le Danseur du dessus (Top Hat)*. 1935.

Documentaires et entretiens filmés

THOMAS, François. *L'Atelier d'Alain Resnais*. 1997 (documentaire disponible en bonus du DVD de *On connaît la chanson*, Pathé).

VALLETOUX, Thierry. Entretien avec Bruno Fontaine de Jean-Claude Loiseau. Paris : Arena Films, 2004 (entretien disponible en bonus du DVD de *Pas sur la bouche*, Pathé).

VALLETOUX, Thierry. Entretien avec Alain Resnais de Jean-Claude Loiseau. Paris : Arena Films, 2004 (entretien disponible en bonus du DVD de *Pas sur la bouche*, Pathé).

VARDA, Agnès. *L'Univers de Jacques Demy*. 1993. (*extraits*)

Livres

Généralités et histoire du cinéma :

De BAECQUE, Antoine et TESSON, Charles. *La Nouvelle Vague*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1999. 318 pages.

BISKIND, Peter. *Le nouvel Hollywood : Coppola, Lucas, Scorsese, Spielberg... la révolution d'une génération*. Paris : Points, 2008. 691 pages.

CHION, Michel. *Un Art sonore, le cinéma, histoire, esthétique, poétique*. Italie : Cahiers du Cinéma / essais, 2003. 471 pages.

DOUIN, Jean-Luc. *La Nouvelle Vague 25 ans après*. Paris : 7^{ème} Art, 1983. 229 pages.

MOINE, Raphaëlle. *Les Genres du cinéma*. Paris : Nathan Cinéma, 2002. 190 pages.

OULIPO. *Abrégé de littérature potentielle*. Paris : Mille et une nuits, 2002. 62 pages.

Sur la comédie musicale américaine :

ALTMAN, Rick. *La Comédie musicale hollywoodienne : les problèmes de genre au cinéma*. Traduction française révisée par Jacques Lévy. Paris : A. Colin, 1992. 414 pages.

CHAMPCLAUX, Christophe. *La Comédie musicale et Fred Astaire*. Belgique : Seven Sept, 2008. 144 pages.

FORDIN, Hugh. *La Comédie musicale américaine (The Movie's greatest Musicals)*.

New York : Éditions Ramsay, 1987. 526 pages.

SPRINGER, John. *La Comédie musicale : histoire en images du film musical*. Paris : H. Veyrier, 1975. 253 pages.

Sur Jacques Demy :

BERTHOMÉ, Jean-Pierre. *Les Parapluies de Cherbourg : étude critique*. Paris : Nathan, 1995. 127 pages.

BERTHOMÉ, Jean-Pierre. *Jacques Demy et les racines du rêve*. Paris : L'Atalante, 1996. 478 pages.

DEMY, Jacques. *Les Parapluies de Cherbourg : comédie « enchanté », musique de Michel Legrand*. Montrouge : J.-Cl. Lattès, 1979. 82 pages.

TABOULAY, Camille. *Le Cinéma enchanté de Jacques Demy*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1996. 190 pages.

Sur Alain Resnais :

BENAYOUN, Robert. *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*. Paris : Stock / Cinéma, 1980. 298 pages.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne et LEUTRAT, Jean-Louis. *Alain Resnais, liaisons secrètes, accords vagabonds*. Paris : Cahiers du Cinéma / auteurs, 2006. 319 pages.

OMS, Marcel. *Alain Resnais*. Marseille : Éditions Rivages, 1988. Collection Rivages Cinéma n°18. 183 pages.

PRÉDAL, René. *L'Itinéraire d'Alain Resnais*. Paris : Lettres modernes, 1996. Collection Études cinématographiques, n°211-222. 244 pages.

VALLETOUX, Thierry et RESNAIS, Alain. *Pas sur la bouche : carnet de tournage*. Nantes : Actes Sud, 2003. 92 pages.

Internet

BERTHOMÉ, Jean-Pierre. *Bernard Évein, décorateur de la Nouvelle Vague* [en ligne]. La Cinémathèque française. Mise à jour non renseignée. Paris : Serge Toubiana, 2006. [réf. du 07-04-2011]. Disponible sur le World Wide Web :
< <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=300> >

VANLERBERGHE, Cyrille. « À Londres, *Monty Python* fait mentir la crise ». *Le Figaro.fr* [en ligne]. Éd. SDV Plurimédia. Mise à jour le 16/12/2008. [réf. du 16-05-2011]. Disponible sur le World Wide Web :
< <http://www.lefigaro.fr/theatre/2008/12/16/03003-20081216ARTFIG00333--londres-monty-python-fait-mentir-la-crise-.php> >

VASSE, Claire. *La Nouvelle Vague* [en ligne]. Paris : Hatier, 5 juin 2002. Mise à jour le 01/09/2008. [réf. du 28-03-2011]. Disponible sur le World Wide Web :
< http://www.cinechronique.com/etude.php?id_etude=23 >

Autres

ASTRUC, Alexandre. « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo ». *L'Écran français*, 1948. N° 144.
Dictionnaire Le Larousse de poche 2002. Paris : Larousse/VUEF, 2001. 977 pages.
Livret accompagnant le DVD de *Pas sur la bouche*, Pathé. 7 pages.

Mots-clés :

Comédie musicale, film musical, drame musical cinéma, théâtre, danse, chant, mutation...

Résumé :

Ce mémoire de recherche retrace le parcours historique de la comédie musicale, de sa naissance sur scène, puis au cinéma aux États-Unis, à sa renaissance tardive en France. L'analyse s'appuie sur trois films : *Chantons sous la pluie* de Stanley Donen et Gene Kelly (1952), modèle de film musical hollywoodien de l'âge d'or (années 1950) ; *Les Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy (1964), premier drame musical français et *Pas sur la bouche* d'Alain Resnais (2003), adaptation d'une opérette française des années 1920. Les trois films sont comparés pour dégager les principales caractéristiques du genre, ainsi que les particularités de chacun d'entre eux. Au travers d'un travail d'analyse de séquences, complété par des lectures d'ouvrages sur le sujet et une réflexion personnelle, on peut s'apercevoir de la richesse de ce genre pourtant souvent déprécié. Il apparaît que les cinéastes français ont su redonner un souffle nouveau au film musical qui s'était peu à peu éteint aux États-Unis à la fin des années 1950.