

Tous en scène

1 00h00'00

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

2 00h01'31

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

3 00h04'45

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

4 00h07'26

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

5 00h10'12

Don et Lina croient pour la projection au Théâtre chinois.

6 00h10'38

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

7 00h14'15

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

8 00h18'57

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



9 00h24'30

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

10 00h29'37

Le tournage de "The Dueling Cavalier" se déroule dans une maquette antérieure : Lina a fait renvoyer Kathy et Don lui en veut. Simpson arrive avec les chaises d'entrée du premier film parlant et occide

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

11 00h33'10

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

12 00h37'09

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

13 00h39'51

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

14 00h44'20

Les journaux commentent que les acteurs de cinéma prennent tous des cours de diction. L'acte qui concerne Lina Lamont, ils n'ont aucun effet.

15 00h45'08

Don progresse dans un cours de diction. Cosmo le rejoint et ils chantent en duo "Wishes Supposed" en se moquant du professeur.

16 00h49'17

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

17 00h52'58

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

18 00h57'07

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

19 00h41'10

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

20 00h8'58

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

21 00h10'27

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

22 00h12'27

Ballet "Broadway Melody".

23 00h25'09

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

24 00h25'24

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

25 00h27'47

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

26 00h30'21

La Première de "The Dancing Cavalier" est un triomphe.

27 00h31'55

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

28 00h34'25

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

29 00h37'59

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

* Focus au noir.

Surprendre le public sans tricher



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

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

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

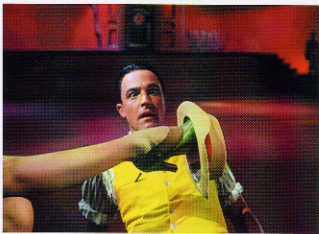
Il faut l'intrusion du parlant au cinéma pour que la chanson et la danse reviennent à la surface de l'écran, mais ce retour s'entame dans une situation conventionnelle devant une caméra qui tourne. Ce qui permet à Kathy d'intégrer enfin le trio promis au générique et c'est en chantant et en l'éclairant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

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

Trois pôles d'intérêt

Le spectateur est alors partagé entre trois pôles d'intérêt précis : la réussite ou non du film que l'on tourne pour la troisième fois, le destin de Kathy devenue la voix de Linda et l'évolution de sa relation amoureuse avec Don. Toute spectaculaire qu'elle est la danse sous la pluie de Gene Kelly, elle ne semble pas avoir alimenté la dramaturgie de l'œuvre. C'est alors qu'un décalage révélateur explique sa présence, puisque nous assistons à un ballet ("Broadway Melody") qui décline toutes les figures chantées et dansées jusque là, de l'allusion aux débuts de Don et Cosmo à la parodie (propre au surréalisme) du solo dans le studio face à Kathy, et à celle, tout insolite, du numéro sous la pluie [22]. Et ce ballet est conçu autour de Don et de sa réussite, mais aussi de sa naïveté infantile face à l'amour. Ce n'est ni Lina l'amant ni Kathy qu'il rencontre dans ce numéro, mais une créature de grande beauté (Cyrd Charisse), qu'il ne pourra jamais posséder, parce qu'elle n'existe qu'en rêve ou au cinéma (d'où l'allusion à *Scarface*). Le spectateur n'aura plus alors qu'à retrouver la narration du récit avec la séquence finale où Lina est démasquée sur scène [27]. Happy-end de comédie avec une chanson d'amour et la preuve que le rêve de réussite devient réalité si l'on ne se trompe justement ni de rêve ni de film.

Ce tissage parfait entre les diverses possibilités de faire avancer une histoire avec des danses en situation ou des images de rêve est la preuve que la modernité, c'est sublimer le classicisme sans le trahir pour autant et *Chantons sous la pluie* est le manifeste du film moderne devenu un classique.



Du faux au vrai



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

Autour d'une chanson

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le couple comme révélateur du réel

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Cosmo (Donald O'Connor).



Lina Lamonni (Joan Hagen).



Don Lockwood (Gene Kelly) et Kathy Shelden (Dabbe Reynolds).

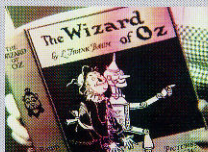
Lors de la séquence suivant l'échec de la première, Cosmo va tenter de préserver sa place auprès de Don en intégrant Kathy à leur univers commun. Elle a proposé de transformer le film en comédie musicale, pointant ainsi le désir profond des deux copains et offrant à Cosmo le moyen de retrouver sa place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

Vers une prise de conscience adulte

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

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





Du muet au parlant

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

Chaplin joua plutôt. Charlot est un cas exemplaire. Personnage mythique, universel en partie en raison du muet qui permet à son expression de franchir les frontières – c'est d'ailleurs un des arguments des défenseurs de l'art muet –, le "petit homme" survi-va à la cette mutation. Quelle voix pouvait avoir Charlot et que pourrait-il dire (ou l'exprime déjà par le jeu, les gestes, la mimique ? Comme la plupart des héros muets, comme René Clair lui-même, ou Serge Milhaud (voir ci-dessous), Chaplin est un adversaire du cinéma, sinon sonore, du moins parlant. Pour Chaplin, ce n'est pas une simple question d'esthétique, mais une question de vie et de mort... Certains d'ont "pour son cinéma, pour Charlot", pour lui, c'est bel et bien pour le cinéma lui-même et tout entier.

Commencé en 1927, au temps du muet, terminé en 1931, où le parlant s'est déjà imposé, du moins aux États-Unis, *Les tumbler de la ville* est encore entièrement muet, à l'exception de la musique, qui joue d'ailleurs un rôle capital par la précision de ses interventions. La même année, René Clair, lui aussi réfractaire au prétendu progrès technique, tourne *Sous les toits de Paris*, dans lequel l'image montre constamment autre chose en fait l'essentiel que ce qu'appor- tent les rares dialogues, la musique et les hums. On peut considérer que, de la part de Chaplin, en 1931, on l'un s'empresse de sonoriser (avec plus ou moins de bonheur) les films commen- cés en muet, il s'agit encore d'une résistance ténue au parlant, tentant de préserver l'universalité de Charlot. En 1935, l'attitude de Chaplin devient par- tiellement anachronique. Mais cette fois, le système est bien plus complexe. La musique est omniprés- ente à de rares exceptions près. La parole n'est pas absente des *Temps modernes*, mais elle se passe par des appareils de communication : circuit de télévi- sion inférieure au directeur, bonnet enregistre au gramophone pour sonner la machine à manger, infor- mations diffusées par la T.S.F. Les dialogues naturels, directs sont transmis par des carous comme au temps du muet. "Ce langage international qu'il a créé, il continue à le défendre, écrit un critique enthousiaste de l'époque, Claude Aveline, il réussit au comant sans effort. On accepte sa volonté, on le suit, heureux de rejoindre dans la pureté première

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

Pourtant ce n'est rien d'une coquetterie ou d'une manière de se réjouir dans un passé que Chaplin quitte, en 1935, révolu. Utilisation qu'il fait du son est à mettre en relation avec un acte qu'il donne à Variety en septembre 1935 : "C'est seulement à l'époque de la technique destructrice de l'art qu'il est possible d'industrialiser intégralement et univer- salement en un temps aussi bref, une forme d'art comme le cinéma, si riche et si pleine de pro- messes." C'est moins une technique qui met en péril une forme d'expression que met en cause Chaplin, que la façon dont cette technique, en renouant le pouvoir de l'industrie du cinéma sur les créateurs, va standardiser – ou dit aujourd'hui "formatiser" – un peu plus le cinéma. C'est sous cet angle que se justifie l'utilisation du son dans les *Temps modernes*. La parole est l'émancipation du pouvoir à la technique. Le mode d'expression du muet (mimes, mimiques, pantomime) ce qui subsiste de la liberté conquise en un peu moins d'un demi-siècle de créa- tion. Les autres sons, issus du corps expriment cette liberté : les gargouilles de l'otomac de Charlot oppo- sés à une représentation du pouvoir social, l'attitude hautaine et idéologique (terme de passage), l'union et surtout la chanson "Je cherche après Henri", seule- ment compréhensible par les gestes du chanteur Charlot. La langue dans laquelle sont écrites ces paroles est une totale création de Charlot (et de Chaplin). Bien plus, à ce moment, Charlot se trouve dans l'impossibilité d'effectuer ce que le parlant va imposer de plus en plus au cinéma : rééciter un texte préétabli, devenir le porte-parole d'un autre, l'auteur des mots écrits sur les sous-titres perdus... Par son utilisation unique du son, les *Temps modernes* est également une critique de l'emprise de la technolo- gie et un hymne à la liberté et à la création.

Jodi Magry

BIBLIOGRAPHIE VIDÉOGRAPHIE

- **Rick Altman**
La Comédie musicale hollywoodienne
Ed. Armand Colin, Paris, 1992.
- **Patrick Brian**
La Comédie musicale
Ed. de la Martinière, Paris, 1993.
- **Michel Chion**
La Comédie musicale
Ed. Cahiers du cinéma.Scéren/Cndp, Paris, 2002.

Hugh Fordin
La Comédie musicale américaine
Ed. Ramsay, Paris, 1987. Intéressamment consacré à Arthur Freed.

• **Alain Lacombe et Claude Rucie**
De Broadway à Hollywood
hors série de la revue Cinéma 81, Paris, 1981.

• **Alain Masson**
La Comédie musicale
Ed. Stock, Paris, 1981 rééd. Ramsay Poche Cinéma.

• **Tony Thomas**
Come Kelly
Ed. Henri Veyrier, Paris, 1976.

• "Sur trois films de Come Kelly", par Michel Raymond Pérez, in revue Positif, n°12, numéro spécial "Le Cinéma américain", pp 47-50.

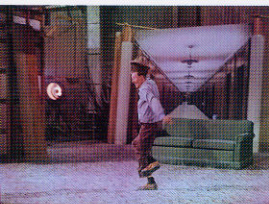
• Dossier "La Comédie musicale de Broadway à Hollywood", in revue Positif, n° 437 438, juillet-août 1997. Entretien avec Stanley Doornik.

Films de Stanley Doornik en DVD

- Zone 2**
- **BACH FILM** : *Mariage royal, Charade*
- **WARNER** : *Un jour à New York, Chantons sous la pluie, Pique-nique en pyjama*
- **MGM** : *Les Sept Femmes de Barbe-rouse*
- **MGM** : *Un Américain à Paris*
- **PARAMOUNT** : *Drôle de frimousse*
- **UNIVERSAL** : *Arabesque*
- **CARLOTTA-FILMS** : *Voyage à deux, Fantômes*

Zone 1
• **WARNER** : *Damn Yankees, It's Always Fair Weather*

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



D. O'Connor dans "Make Us Laugh"



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



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

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

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

Un groupe sans individualité perceptible

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

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

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

DU MUET AU PARLANT

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

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



LE RÔLE DES COSTUMES

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



CHANTER SOUS LA PLUIE

Chantons sous la pluie est d'abord un titre qui porte un sens aussi contradictoire qu'insolite. Quand il pleut, on a envie de se protéger de l'eau qui tombe plutôt que de danser sous les gouttes. Donc cette proposition de l'intitulé tient de la provocation en dictant l'idée d'exécuter une action infantile (seuls les enfants s'amuse sous la pluie battante).

C'est à partir de ce titre qu'on peut aborder la façon dont est construite une mise en scène réaliste et antinaturaliste. La chanson intervient trois fois : au début, au milieu et à la fin, mais de façon différente. La pluie apparaît également trois fois, mais pas toujours avec la chanson. ①



LA VERTUOSITÉ DE LA MISE EN SCÈNE

On peut faire découvrir la virtuosité et le "coulé" de la mise en scène.

Coulé par le fait que la plupart des scènes sont reliées par des fondus-enchaînés, en particulier les scènes de jeunesse de Don et Cosmo. Deux grands numéros sont tournés en un long plan-séquence magnifiquement réglés : celui de Cosmo seul, "Make'em Laugh" et de Cosmo et Don, "Moses Supposes". ②

