

CHANTONS SOUS LA PLUIE
Singin' in the Rain

de Stanley DONEN et Gene KELLY - USA- 1952
1h43 - Couleur

Un dossier réalisé par l'espace Histoire-Image de la médiathèque de Pessac dans le cadre des Ciné-Mémoires du Pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel (Aquitaine)



Scénario : **Betty Comden, Adolph Green**
Société de production : **MGM (Metro-Goldwyn-Mayer)**
Producteur: **Arthur Freed**
Producteur associé : **Roger Edens**
Directeur photographie : **Harold Rosson**
Cadreur : **Frank Phillips**
Ingénieur du son : **Douglas Shearer**
Musique : **Nacio Herb Brown, Lennie Hayton, Roger Edens**
Auteur des chansons : **Arthur Freed, Betty Comden, Adolph Green**
Chorégraphie : **Gene Kelly, Stanley Donen**
Directeur artistique : **Cedric Gibbons, Randall Duell**
Décorateur : **Edwin B. Willis, Jacques Mapes**
Costumes : **Walter Plunkett**
Maquilleur : **William Tuttle**
Coiffeur : **Sydney Guilaroff**
Montage : **Adrienne Fazan**
Effets spéciaux : **Warren Newcombe, Irving G. Ries**

Dates de tournage : 18 juin 1951 / 21 novembre 1951

Sortie en France en 1953

Distributeur : Les Films du Paradoxe

Interprétation

Gene Kelly Don Lockwood	Zelda Zanders Rita Moreno
Donald O'Connor Cosmo Brown	Madge Blake ... Dora Bailey
Debbie Reynolds Kathy Selden	King Donovan ... Rod
Millard Mitchell ... R.F. Simpson	Kathleen Freeman ... Phoebe Dinsmore
Jean Hagen Lina Lamont	Bobby Watson ... le professeur de diction
Cyd Charisse la vamp du Broadway	Douglas Fowley ... Roscoe Dexter

Résumé

Soir de première à Hollywood : devant une foule en délire, Don Lockwood, accompagné de l'autre star du moment, Lina Lamont, et de son ami le plus proche, Cosmo Brown, raconte au micro l'histoire - enjolivée - de sa carrière, qu'il dit dominée par un seul objectif : rester digne ! Dans sa course pour échapper à ses fans, il atterrit dans la voiture de Khaty Selden, une jeune comédienne qui le snobe. Pourtant, tous les deux, sans le savoir, vont à la même soirée, chez le producteur R.F Simpson qui offre ce soir là une démonstration de film parlant à ses invités blasés. Arrive le tour des attractions et Kathy sort d'un gâteau : elle est danseuse et non pas actrice de théâtre ! Don se moque d'elle, de colère Kathy lui destine une tarte à la crème qui par inadvertance atteint Lina. La star furieuse la fait renvoyer.

La production cinématographique est bouleversé par le succès du cinéma sonore : le tournage du film de Don et de Lina, qui était muet, est donc arrêté. Catastrophe ! Pour sauver *The Duelling Cavalier*, on le transforme d'abord en film parlant mais la voix nasillarde de Lina fait tout rater. Puis on tente le musical. Cosmo propose de doubler la voix de Lina par celle de Kathy (que Don, amoureux, a fini par retrouver). Transporté par l'amour partagé avec Kathy et probablement aussi par ce sauvetage inespéré, Don chante sous la pluie. Lina, jalouse, obtient de Simpson que sa rivale soit réduite à n'être que sa doublure. Le film sort et remporte un succès immédiat. Dans sa mégalomanie et sa bêtise, Lina veut à la fois dominer Don qui ne l'aime pas, Kathy qui a une plus belle voix qu'elle et le producteur Simpson. C'en est trop ! Le soir de la première, Don, Simpson et Cosmo lèvent le rideau de scène et révèlent qui chantent vraiment derrière, qui est la vraie star, Kathy. Et l'ex-chanteur de bastringue et l'ex-chorus girl vécurent heureux...

Carole Desbarats, in Cahier de notes sur... Chantons sous la pluie, Les enfants du cinéma, Paris

Biographies ...

Stanley Donen, né le 13 avril 1924 à Columbia

Dès son plus jeune âge, Stanley Donen apprend à danser. Il fait ses débuts à Broadway en 1940 dans *Pal Joey* comme choriste. Là, il rencontre Gene Kelly qui tient le rôle principal et George Abbot, le metteur en scène. Ils deviennent ses amis et collaborateurs.

Stanley Donen suit Gene Kelly à Hollywood, et, en 1943, il assiste Charles Walter, le chorégraphe de *Best Foot Forward* d'Edward Buzzel. Tout en continuant à danser, il commence à chorégraphier seul pour la Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Il devient surtout l'assistant personnel de Gene Kelly. Ainsi, lorsque l'on confie la réalisation d'*Un jour à New York* (1949) à Kelly, celui-ci demande naturellement à Donen d'être son assistant. Cette première collaboration marque l'histoire de la comédie musicale américaine. Fort de ce succès, les deux hommes réalisent ensemble une pièce maîtresse de ce genre : *Chantons sous la pluie* (1952). Drôles, originaux et inventifs, ils racontent le passage du cinéma muet au parlant, sur un rythme effréné. En 1955, *Beau fixe sur New York* ne remporte pas le succès commercial escompté. Parallèlement à cette collaboration avec Gene Kelly, Stanley Donen fait ses preuves seul. Il montre l'étendue de son talent dans *Les Sept femmes de Barberousse* (1954). *Drôle de frimousse* (1957) confirme ses qualités de réalisateur de musical. Il dirige avec génie le dernier rôle dansé de Fred Astaire, ainsi que celui d'Audrey Hepburn, son actrice fétiche. La gloire de Donen est en grande partie alimentée par ses compétences techniques. Il parvient à suivre les partitions musicales et les chorégraphies sans briser l'élan des danseurs, grâce à d'amples mouvements de caméra fluides ou, au contraire, à un montage presque haché. Après *Pique-nique en pyjama* (1957), réalisé en collaboration avec George Abbot, Stanley Donen se lance dans la comédie pure avec *Indiscret* (1958). Il juxtapose ici le langage cinématographique et un scénario délibérément théâtral. Ce même contraste est utilisé dans les comédies policières *Cherade* (1962) et *Arabesque* (1965). En 1968, *L'Escalier*, l'histoire de deux coiffeurs homosexuels vieillissants, est un échec. Dans les années 1970, il renoue avec la comédie musicale hollywoodienne. Il en résulte *Folie, folie* (1978), dans lequel il parodie avec affection les comédies musicales des années 1930. Il s'essaie à la science-fiction avec *Saturn 3* (1980). L'œil du chorégraphe et la pratique du danseur sont les qualités essentielles qui ont permis à Stanley Donen d'être l'un des "quatre mousquetaires" de la comédie musicale, au côté de Gene Kelly, de Charles Walters et de Vincente Minnelli.

Gene Kelly (Eugene Joseph Kelly), né le 23 août 1912 à Pittsburgh - † le 02 février 1996 à Los Angeles

Gene Kelly est le frère aîné du danseur et comédien Fred Kelly

Gene Kelly obtient son premier rôle dans la revue *The Time of our Life* de William Saroyan avant d'être engagé dans la revue de John Murray Anderson, *One for the Money*. En 1940, il interprète le rôle titre dans la comédie musicale *Pal Joey*, interprétation qui le propulse à Hollywood en 1941 pour entrer l'année suivante aux studios de la Metro-Goldwyn-Mayer. En 1942, il tourne dans *For Me and My Gal* au côté de Judy Garland, film qui lance véritablement sa carrière d'acteur danseur, confirmée dans *Du Barry was*

a Lady (1943) puis dans *Cover Girl* (1944) avec Rita Hayworth. Gene Kelly appartient à l'équipe du producteur Arthur Freed qui donne un nouveau visage à la comédie musicale où la danse et les chansons sont directement liées à l'action. L'acteur, lui, apporte sa vitalité et son humour. Il impose ensuite Vincente Minnelli pour réaliser ses deux films suivants : *Ziegfeld Follies* (1946) et *Le Pirate* (1948) où il retrouve Judy Garland. Il interprète ensuite D'Artagnan dans *Les Trois mousquetaires* (1948) de George Sidney, puis joue *Un américain à Paris* (1951) de Vincente Minnelli, sur les célèbres mélodies de George Gershwin, un des plus grands succès de l'acteur.

Attiré par la mise en scène, Gene Kelly s'associe en 1949 avec le chorégraphe Stanley Donen avec lequel il coréalise *On the Town* (Un jour à New York), un film presque uniquement chanté et dansé, à la fois triste et gai. *On the Town* précède son plus grand succès, *Singing in the Rain* (Chantons sous la pluie, 1952), gentille satire sur les débuts du cinéma parlant extrêmement bien ficelée, dont tout le monde fredonne encore l'air. En 1953, avec *Invitation à la danse*, Gene Kelly réalise son rêve de mettre en scène un film uniquement dansé. Malheureusement, c'est un échec commercial. Vient ensuite *Always Fair Weather* (Beau fixe à New York, 1955), qui ne connaît pas le succès escompté, peut-être en raison de son décalage et du ton moins léger que ses deux premiers films. Par la suite, Gene Kelly, qui connaît de profonds désaccords avec la MGM, est libéré de son contrat après avoir terminé *Les Girls* (1957) de George Cukor et se tourne davantage vers les comédies anodines. En 1959, Gene Kelly monte *Pas de deux à l'Opéra de Paris*. Dix ans plus tard, il réapparaît dans *Les Demoiselles de Rochefort* (1967) de Jacques Demy avant de mettre en scène un grand succès de Broadway, *Hello Dolly !* (1969).

... Filmographies

Stanley Donen

1949 - Un jour à New-York
 1950 - Mariage Royal
 1952 - Chantons sous la pluie
 1953 - Donnez-lui une chance
 1954 - Les 7 femmes de Barberousse
 1955 - Beau fixe sur New-York
 1956 - Drôle de frimousse
 1957 - Pique-Nique en pyjama
 1957 - Embrasse-la pour moi
 1958 - Indiscret
 1960 - Ailleurs, l'herbe est plus verte
 1962 - Charade
 1965 - Arabesque
 1966 - Voyage à deux
 1968 - L'escalier
 1978 - Folie, Folie
 1998 - Oscar d'honneur

Gene Kelly

1942 - For me and my gal (de B. Berkeley)
 1943 - Du Barry was a lady (de Roy del Ruth)
 1944 - Cover girl (de Charles Vidor)
 1946 - Ziegfeld Follies (de V. Minnelli)
 1948 - Le Pirate (de V. Minnelli)
 1948 - Les Trois Mousquetaires (de G. Sidney)
 1949 - Un jour à New-York (réal.)
 1951 - Un américain à Paris (de V. Minnelli)
 1952 - Chantons sous la pluie (réal.)
 1953 - Invitation à la danse (réal.)
 1954 - Brigadoon (de V. Minnelli)
 1955 - Beau fixe sur New-York
 1957 - Les Girls (de George Cukor)
 1967 - Les Demoiselles de Rochefort (de J. Demy)
 1969 - Hello, Dolly ! (réal.)
 1976 - Hollywood... Hollywood ! (réal.)
 1952 - Oscar d'honneur / 1996 - César d'honneur

En savoir plus sur les filmographies sur le site de la Bifi
<http://www.bifi.fr>

Comédie musicale *in* Hollywood

Chantons sous la pluie est au coeur du genre si spécifique à Hollywood de la comédie musicale, héritier des grands succès des années 30 et 40, porteur de l'effervescence des années 50 et de la complicité créatrice de Donen et Kelly. Le passage du tandem « Kelly-Donen » à la mise en scène allait marquer une nouvelle étape décisive de l'histoire du musical. Réalisé dans un climat de totale liberté en 1949, *Un jour à New-York* (on *The Town*), auquel la métropole américaine sert de toile de fond, est l'adaptation d'une célèbre revue de Broadway dans laquelle trois marins en permission découvrent la ville. C'est une « comédie musicale au ton nouveau, assez désenchanté, tournée en partie en décors naturels. Pour le film suivant, leur producteur Arthur Freed demande aux scénaristes de bâtir une histoire autour de chansons à succès qu'il a écrites à la fin des années vingt avec le musicien Nacio Herb Brown. Parmi elles, *Sing in' in the Rain*, devenu un tube des années trente et déjà utilisé dans un film. L'origine de ces chansons donnent aux scénaristes l'idée de situer l'histoire dans les premières années très tourmentées du parlant, s'inspirant des déboires de John Gilbert, grande star du muet, dont la carrière fut brisée par le passage au parlant. Le scénario reprend le schéma classique de la préparation d'un spectacle à partir de l'itinéraire d'une débutante. Il sert de fil conducteur à la mise en place de longues séquences chorégraphiées et chantées particulièrement brillantes : les débuts parodiés de Don, le numéro comique *Make 'em laugh* et du comparse compositeur, la déclaration d'amour dans le studio désert, la danse solitaire sous la pluie battante... Sans oublier, bien sûr, le final splendide au cours duquel Don raconte l'argument d'un long ballet : apprentissage d'un chanteur et danseur dans le burlesque, le vaudeville et les Ziegfeld Follies avant un triomphe à Broadway. »*

La **personnalité d'Arthur Freed** est pour beaucoup dans le succès et le prestige de la comédie musicale hollywoodienne classique qu'on lui associe au sein du studio **MGM**. « Les mots d'ordre sont ici : qualité, culte des bons sentiments, décence jusqu'à la fadeur (pas de pin-ups plantureuses comme à la Fox) mais aussi recherche de raffinement artistique dans les décors et la conception. La devise « *Ars gratia artis* », l'art pour l'art, a en tout cas permis à Freed de tenter quelques courageux paris. Dans les années 30, les opérettes familiales avec Nelson Eddy et Jeannette Mac Donald, produites par la MGM, remportaient de confortables succès sans viser bien loin ; de même que les petites comédies musicales d'adolescents, avec Judy Garland encore juvénile et un Mickey Rooney trépidant, faisaient de bonnes entrées. Cependant, après le succès de la féerie musicale coûteuse, *Le magicien d'Oz*, 1939, avec Judy Garland, Freed mit un point d'honneur à être à l'avant-garde du genre. Si dans ses productions nous préférons pour notre part *Le Pirate* et *Beau fixe sur New-York* à *Un américain à Paris*, dont le ballet « pictural » fut la fierté artistique de la MGM, nous ne devons pas ignorer que cela fait un tout, et que ce sont certains films qui en ont permis d'autres. La beauté plus bon enfant, plus enjouée de *Chantons sous la pluie* n'aurait pas été atteinte sans des films plus laborieux, plus « respectables », qui ont eu comme mérite de faire monter assez haut la barre esthétique du genre. (...)

L'unité Freed

Le rôle d'Arthur Freed à la MGM a sans doute été presque aussi important que celui d'Irving Thalberg auquel Freed a souvent rendu hommage. « Thalberg, déclarait-il a toujours été mon idéal. Il a été ce que j'espérais devenir ».

Né en 1894 à Charleston, Freed a donc quarante-cinq ans lorsque Louis B. Mayer le charge de rechercher pour la MGM de nouveaux sujets et de nouveaux talents. Freed apportera 21 Oscars et plus de 280 000 000 dollars à la Metro se révélant le catalyseur de films tels que *Meet Me in St Louis*, *Babes on Broadway*, *The Pirate* et *On the Town*, sans parler des futurs chefs d'oeuvres des années 50.

Grâce à Freed, Busby Berkeley et Charles Walters, tous les deux anciens chorégraphes, vont devenir d'authentiques réalisateurs. Vincente Minnelli sera le plus grand cinéaste du genre. Gene Kelly et Stanley Donen, tous les deux également anciens chorégraphes, deviendront aux aussi metteurs en scène.

Auteur de chansons, notamment pour *The Broadway Melody* et *Going Hollywood*, Freed bénéficie de la confiance et de l'amitié de Louis B. Mayer. C'est à Freed que l'on doit *Le Magicien d'Oz* à propos duquel il avouait non sans amertume : « le crédit de Mervyn Leroy comme producteur du film est la plus grande imposture apparue sur un générique. »

Il est parfois de bon ton de limiter l'importance de Freed en signalant celle de certains de ses collaborateurs, Roger Edens, George Stoll, Kay Thompson et quelques autres. L'intelligence de Freed a en effet été de savoir s'entourer de créateurs de talent (Minnelli, Berkeley, Walters, Kelly et Donen) mais également d'un groupe de collaborateurs fidèles qui vont justement former cette « unité » à la fois structurelle et artistique. (...)

Minnelli déclarait : « Aujourd'hui encore, lorsque les cinéphiles soulignent mon apport à l'évolution de la comédie musicale, je plaide non coupable et fais observer que le véritable révolutionnaire en la matière a été Arthur Freed. C'est lui qui, plus que tout autre, a rendu les choses possibles : c'est lui qui a donné à tous les créateurs la plus grande liberté possible, et c'est bien là la marque de confiance indispensable à toute création. »

Freed va donc attirer à la MGM l'élite des chorégraphes, des paroliers, des acteurs et des cinéastes donnant à chacun la possibilité de s'exprimer. (Minnelli, Lena Horne, Astaire, Kelly, Judy Garland, Cyd Charisse...). Sa présence et l'aide que lui apportait Louis B Mayer incitèrent la MGM à acheter des droits et à mettre sous contrat acteurs et danseurs. Réciproquement, le fait d'avoir autant de spécialistes du genre sous contrat conduisit la Métro à initier une véritable politique de production de films musicaux et à empêcher les autres compagnies de se lancer. Le départ de Busby Berkeley avait démoralisé la Warner, la Paramount et Universal recherchèrent d'autres genres et seule la 20th Century Fox tenta une authentique production de comédies musicales...

Extrait de *La comédie musicale* de Patrick Brion. La Martinière

La MGM, c'était aussi une constellation de vedettes et de talents, dont nous ne pourrions évoquer qu'un choix restreint, glissant rapidement sur les ballets nautiques d'Esther Williams, les danses de Lucille Bremer ou Leslie Caron, les qualités scénaristiques de Comdem et Green, de chorégraphes comme Eugène Loring, Michael Kidd...(...)

Comme il est de tradition, en France, de définir Racine par rapport à Corneille, on ne peut s'empêcher de définir l'autre « grand danseur » de la comédie musicale, Gene Kelly, par rapport à son aîné Fred Astaire : plébéien, athlétique (il imite plusieurs fois les cabrioles de Douglas Fairbanks), direct, enfant, clown. Authentique aussi et généreux, et donc jamais fade, malgré son allure de « bon Américain sain », il eut de belles et prestigieuses partenaires féminines, mais on se souvient surtout des duos ou des trios masculins qu'il forme dans plusieurs films. Dans *Un Américain à Paris*, son faire-valoir est le pianiste Oscar Levant - cultivé, égocentrique, dépressif ; tandis que dans *Chantons sous la pluie*, c'est le comique populaire Donald O'Connor, bondissant,

extraverti, positif. Tandis qu'Astaire a quelque chose de solitaire et de dandy, le personnage de Kelly adore avoir des « copains », faire partie d'une bande. Il fut un exceptionnel chorégraphe et co-réalisateur.

Parmi ses partenaires féminines à la MGM, on met toujours au premier plan, et à juste titre, la splendide Cyd Charisse. Cette danseuse issue du ballet classique unit la noblesse et la classe à l'érotisme, et c'est pour cela que son pas de deux torride avec Gene Kelly dans *Chantons sous la pluie*, où elle est costumée en garçonnette des années 20, a franchi la censure pointilleuse de l'époque, et a été adopté dans l'univers pudibond des comédies musicales de la MGM. »**

Le genre du « Musical », la comédie musicale hollywoodienne, a toujours été porteur d'une ambivalence pour les critiques et théoriciens : l'exubérance des formes est une tentation esthétique mais le vide apparent du contenu constitue un frein idéologique aliénant... alors même qu'on ne pourrait retenir que le plaisir qu'elle procure. Outre les ballets dansés et multiples chorégraphies déjà présents chez Méliès et utilisés pour leur caractère spectaculaire dans nombre de films sur toute la période muette (danses exotiques de DeMille...), c'est l'arrivée du cinéma sonore en 1927 avec *Le chanteur de Jazz* qui marque le début du musical.

N. T. Binh propose une définition du genre :

« Avec ses lois et ses transgressions, sa routine et ses éclats, ses morts successives et ses renaissances, la comédie musicale n'est pas loin d'une définition qu'on pourrait donner du « cinéma par excellence » :

- ✓ une forme artistique autonome mais nourrie de toute sorte d'autres arts (théâtre, musique, chant, danse, peinture, architecture, littérature)
- ✓ un moyen d'expression dont la réussite est dictée par l'harmonie entre le mouvement et la durée, l'image et le son...
- ✓ un révélateur d'interprètes sélectionnés sur leur savoir-faire mais distingués par leur charisme
- ✓ une aubaine pour les créateurs de toutes compétences et de toutes origines, refuge des mégalomanies (cf. Busby Berkeley) mais modèle de travail d'équipe
- ✓ et pour le spectateur bien disposé, une incomparable source de jouissance esthétique, une vision du monde cohérente dans son délire, une porte ouverte vers le rêve et donc... une manière de mieux se connaître soi-même. »***

* : Extrait de l'article de Michel Marie dans *Allons enfants au cinéma*. Les enfants de cinéma, 2001

** : Extrait de *La comédie musicale* de Michel Chion. Cahiers du cinéma : Scéren-CNDP, 2002. p51-54

*** : Extrait de *la comédie musicale* de N. T. Binh in *Panorama de genres au cinéma*. Cinéma 68, 1993.

La comédie musicale américaine « classique »

Repères chronologiques par Michèle Hédin

1 – Hollywood se met à parler et chanter

1927 – *Le chanteur de ja* (Alan Crosland, avec Al Jolson – Warner Bros)

2 – Années 30

2.1 – Le magicien Busby Berkeley et la surenchère des revues

1933 – *42^{ème} rue* (Lloyd Bacon, avec Dick Powell, Ruby Keeler et Ginger Rogers – Warner Bros)

2.2 – Ginger et Fred

1935 – *Le Danseur du dessus / Top Hat* (Mark Sandrich, avec Fred Astaire et Ginger Rogers – RKO)

1937 – *L'Entreprenant Mr Petrov / Shall we Dance* (les mêmes qui feront 9 films chez RKO de 1933 à 1939)

3 – Tournant de 1939 et années 40

► Ascension de la MGM (unité Arthur Freed) et fin de la RKO

1939 – *Le Magicien d'Oz* (Victor Fleming avec Judy Garland)

1939 – *Place au rythme* (B. Berkeley, avec Judy Garland et Mickey Rooney)

1945 – *Yolanda et le voleur* (Vincente Minelli, avec Fred Astaire et Lucille Bremer)

1945 – *Escalade à Hollywood* (George Sidney, avec Gene Kelly et Franck Sinatra)

1947 – *Le Pirate* (Vincente Minelli, avec Gene Kelly et Judy Garland)

1948 – *Parade de printemps* (Charles Walters, avec Fred Astaire et Judy Garland)

4 – Tournant de 1949 et années 50 : l'âge d'or de la Comédie Musicale

1949 – *Un jour à New-York / On t'he t'ot'n* (Stanley Donen et Gene Kelly)

► Révolution : du studio > dans la rue

1951 – *Un Américain à Paris* (Vincente Minelli, avec Gene Kelly et Leslie Caron)

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

1953 – *Tous en scène / Band Wagon* (Vincente Minelli, avec Fred Astaire et Cyd Charisse)

1954 – *Brigadoon* (Vincente Minelli, avec Gene Kelly et Cyd Charisse)

1955 – *Beau-fixe sur New-York* (Stanley Donen et Gene Kelly)

1957 – *Drôle de frimousse / Funny Face* (Stanley Donen, avec Fred Astaire et Audrey Hepburn – Paramount)

1957 – *La Belle de Moscou* (Robert Mamoulian, avec Fred Astaire et Cyd Charisse – MGM)

1958 – *Gigi* (Vincente Minelli, avec Leslie Caron – MGM)

5 – La fin des Majors

1961 – *West Side Story* (Robert Wise et Jerome Robbins)

1972 – *Cabaret* (Bob Fosse, avec Liza Minnelli)

NB – En France, Jacques Demy en 1964 *Les Parapluies de Cherbourg* et en 1967 *Les Deux Femmes de Rochefort*.

Analyse du film

Singin' in the Rain tient une place à part dans l'histoire du cinéma. Cette comédie musicale est unanimement considérée comme le sommet du genre, grâce à une ambition de contenu défendue par ses réalisateurs, Gene Kelly et Stanley Donen. Leurs exigences visent à une transformation profonde du genre musical au cinéma en intégrant de manière plus systématique les numéros chantés et dansés à l'intrigue principale.

Ici, l'intrigue principale n'est pas, contrairement à un grand nombre de comédies musicales, l'adaptation d'une pièce à succès de Broadway mais un scénario original.

Adolph Green (l'un des auteurs du scénario) dans une interview accordé à Positif en décembre 1979 :

« Pour *Chantons sous la pluie*, Arthur Freed nous avait simplement dit : « Voilà une liste de chansons, nous allons faire maintenant un film intitulé *Singin' in the Rain*. Allez-y mes enfants ! ». Il s'agissait de mélodies des années 20 et 30 écrites par Freed et Brown. Nous avons vécu plusieurs mois d'angoisse, jusqu'au jour où nous avons trouvé le lien, le fil conducteur sans lequel nous ne pouvions progresser s'est imposé à nous : replacer les chansons dans leur contexte historique en racontant le passage du muet au parlant. A partir de là, tout a été comme sur des roulettes. C'est en travaillant sur *Singin' in the Rain* que j'ai le plus utilisé mes souvenirs d'enfant et d'adolescent. »

le film comme exaltation du monde du cinéma

C'est d'abord par la représentation du monde du cinéma que le film a inspiré les théoriciens du cinéma qui ont souvent mis en avant son aspect documentaire.

Carole Desbarats dans le dossier réalisé pour « Ecole et Cinéma » développe bien ce thème, affirmant le caractère de reconstitution documentaire évident du film tant dans sa description des conséquences artistiques, techniques et financières du passage au parlant (qu'elle met en parallèle avec les bouleversements moins brutaux de l'arrivée des techniques numériques aujourd'hui) :

- difficulté de la profession à s'adapter (tant pour les acteurs - voir le film - que pour les réalisateurs - en citant notamment Fritz Lang et Charles Chaplin)
- les conséquences financières des modifications de l'appareillage technique pour l'enregistrement et la diffusion des films

Mais Carole Desbarats va également plus loin dans l'analyse du film proprement dite, voyant dans le travail mené sur les personnages une légitimation de l'art cinématographique lui-même :

« En fait les deux personnages vont former un couple parce que tous deux ont accompli le même itinéraire : il n'osait pas dire qu'il avait commencé dans des bars enfumés (comme le Jackie du *Chanteur de Jazz*), elle prétendait être actrice de théâtre et non de cinéma... En tout état de cause, les deux protagonistes sont honteux de leur origine, il n'est pas interdit, en outre de voir dans leur plus ou moins lente acceptation de la dignité de leur travail une métaphore du cinéma s'assurant progressivement dans ses origines plébéiennes, loin de la noblesse du théâtre... »¹

Les multiples références aux films et personnalités de l'histoire du cinéma permettent

aux cinéphiles avertis de suivre un jeu de piste de références au gré du film :
« L'échotière Dora Bailey évoque évidemment Louella Parsons, l'actrice Olga Mara, Nita Naldi et Theda Bara, alors que le baron de May, chevalier servant de la vedette, fait songer au marquis Henri de la Falaise de la Coudraye, le mari de Gloria Swanson. Acteur acrobatique, Don Lockwood rappelle Douglas Fairbanks ainsi que *Le Pirate* de Vincente Minelli. Le personnage de Lina est un mélange de Mae Murray et du rôle de Billie Dawn, interprété par Judy Holliday dans *Born Yesterday*. Le réalisateur est une imitation de Busby Berkeley et le producteur Simpson celle d'Arthur Freed. Jimmy Thompson ressemble à Dick Powell et lorsque Don Lockwood répète imperturbablement les mots « I love you », c'est une référence aux déboires de l'acteur John Gilbert. Dans le ballet *Broadway Rhythm*, les gangsters jonglent avec des pièces à la manière de George Raft dans *Scarface* et Cyd Charisse adopte la coiffure de Louise Brook... »²

Le film comme conte

S'appuyant sur des travaux de Peter Wollen (Wollen Peter, *Singin' in the rain*, éditions du BFI, 1992), Carole Desbarats propose une analyse du film comme conte en s'attachant à la caractérisation des personnages :

« Le prince rencontre la bergère (ici la star et la chorus girl), la méchante l'est irrémédiablement, sans nuances et jusqu'au bout sauf qu'elle est jolie, mais sa voix nasillarde et vulgaire, dit sa vérité de sorcière, le Prince Charmant a un vaillant écuyer, Cosmo, qui le conseille et le guide dans le droit chemin tout en s'effaçant derrière lui... On peut se poser la question : Kathy Selden est-elle une cendrillon moderne, ou, comme le dit Peter Wollen, aurions-nous à faire à une discrète adaptation de *La petite sirène* d'Andersen... Comme l'héroïne du conte, Kathy sacrifie l'un de ses attributs physiques, sa voix, à son Prince »¹

Le dernier plan du film ne laisse aucun doute à son propos : main dans la main les héros regardent l'image de légende qu'ils ont réussi à forger. Ce plan final explique certainement les propos sévères que Stanley Donen portait sur son film alors que les théoriciens aujourd'hui y voient une classique mise en abîme du cinéma et du film lui-même.

Stanley Donen dans une interview pour Positif en 1979 : « Aujourd'hui [*Chantons sous la pluie*] est un très mauvais film. Il y a deux ou trois séquences réussies, mais cela ne tient pas le coup. C'est terriblement sentimental, horriblement irréaliste : il-la-regarde-et-ils-tombent-amoureux-et-ils-vivent-heureux-en-ayant-beaucoup-d'enfants-... Quand je les revois, je ne vois que mes erreurs, que mes fautes, que mes échecs. »

Le film comme mise en scène du monde

Mais les thèmes développés par le film et le travail mené sur les personnages ne peuvent suffire à en garantir le succès. La mise en scène permet au film d'enchanter son spectateur en rompant les codes traditionnels de représentation.

« On peut constater que cohabitent dans le film au moins deux régimes de mise en espace : d'une part un filmage irritant de platitude met les personnages en position frontale devant la caméra, lorsqu'ils dialoguent entre eux, sans profondeur de champ, dans la tradition d'une scénographie non travaillée [sur le pas de la porte de Kathy ou

devant le studio dans lequel Don Lockwood lui déclare sa flamme], de l'autre, de magnifiques creusements de l'espace, de superbes structurations scénographiques apparaissent dès lors que les personnages se mettent à danser ou à chanter. »¹

Ce travail sur l'espace a permis à un certain nombre de théoriciens du cinéma de s'emparer des scènes les plus célèbres du film pour nous en livrer des analyses lumineuses. Ainsi, pour *Singin' in the Rain* :

« Lorsqu'on est heureux, "it's always fair Weather". Le passage tout entier illustre des images propres à notre langue : ruisseler de bonheur, être inondé de joie. Jusqu'au septième plan, la caméra accompagne la déambulation euphorique de Gene Kelly, en le précédant d'abord légèrement : elle cadre alors frontalement le danseur comme sur une scène, avec derrière lui le décor des vitrines. Le huitième plan marque la rupture de cette frontalité par l'élargissement soudain de l'espace : un travelling arrière qui s'éloigne obliquement du sol creuse l'espace et rend plus vaste le lieu de la danse en découvrant la rue dans sa largeur et dans sa profondeur. Le déplacement de la caméra et les évolutions du danseur obéissent à un rythme identique. Lorsque le danseur abandonne le trottoir pour un saut dans la rue, la caméra effectue un bond dans l'espace.

La caméra s'approche du personnage lorsqu'il se fige momentanément dans une pose. Cela se produit à la fin des sept premiers plans qui s'achèvent tous par un mouvement avant de la caméra vers Gene Kelly... Cette série de gros plans à la fin d'un travelling avant (comme un refrain) donne l'effet d'un accent rythmique, d'un point d'appui où s'articulent les deux cadences (celle qui a précédé et celle qui va suivre)...

Cette répétition n'est pas la seule. Celle d'un motif géométrique, le cercle, commande tout le passage, chorégraphie comprise. Il est amorcé dans le premier plan par le dessin de la porte vitrée derrière la tête de Debbie Reynolds (la coiffure de son ciré est elle-même circulaire) et par le mouvement de rotation de la jeune femme ouvrant et fermant la porte. Par la suite, le motif est repris et amplifié (moultures sur des portes, globe des réverbères, forme du parapluie : fermé, Gene Kelly le fait tourner dans la main, ouvert il le pose sur le sol et en fait le tour en dansant). La danse comporte plusieurs mouvements commandés par ce thème : le plus remarquable est évidemment celui du huitième plan, lorsque Gene Kelly effectue un déplacement circulaire dans la rue : le décor révélé alors dans son étendu est conçu en arc de cercle. »³

C'est sans nul doute la joie et le bonheur qu'inspirent le film à chaque projection qui le rendent atemporel et séduisant à tout âge.

Que le spectacle continue, *Make Us Laugh*

¹ : Carole Desbarats, in *Cahier de notes sur... Chantons sous la pluie*, Les enfants du cinéma, Paris

² : Christian Szafraniak, in *Chantons sous la pluie*, dossier Ecran, Lille.

³ : Jean-Louis Leutrat in *Kaléidoscope*, PUL, 1988.

Présenter un film du patrimoine

Quelques repères

Le public

quel est-il ?

La présentation doit tenir compte du public accueilli (classes, groupes divers, public habituel, cinéphiles...) qui a des attentes différentes

Intérêts de la présentation

Compléter une culture cinématographique

Une découverte ou redécouverte dans de bonnes conditions, en grand écran

Donner accès à des films oubliés

Porter un regard différent, nouveaux sur des films qui appartiennent à l'histoire du cinéma

Partager une passion pour un film, pour le cinéma, communiquer son plaisir (le « gai savoir »)

Choisir le moment de l'intervention : Parler avant et/ ou après le film ?

avant : présenter le contexte, relever les points d'intérêts (la difficulté étant de ne pas déflorer l'intrigue du film)

après : proposer une analyse plus précise et un échange avec la salle

Les besoins pour construire sa présentation :

Se documenter (ouvrages...)

Une certaine culture cinématographique et connaissance du film sont nécessaires.

*Quelques pistes pour construire la présentation : (entre parenthèses, exemples donnés pour **Chantons sous la pluie**)*

Mettre l'accent sur certains passages même si le film n'est pas connu

Replacer le film dans son contexte, le genre qu'il représente, le mouvement auquel il appartient ou pas (*Histoire de la comédie musicale*)

Donner quelques clés essentielles sur le film : un retour sur l'histoire de..(*sur l'histoire du cinéma parlant et de la comédie musicale*) ; un personnage incontournable, à l'écran ou dans la production (*Arthur Freed*) ; le décryptage de certaines scènes importantes pour le sens, dans leur construction formelle (*référence à d'autres films*)

l'origine des réalisateurs

la réception du public à l'époque (*les multiples références dans le film sont très claires pour les spectateurs des années 50*)

Laisser une trace écrite

Fiche spectateur

Chronologie...

Articles de presse

- Que ma joie demeure. Claude Chabrol. *Cahiers du cinéma*, novembre 1953. n° 28
Entretien avec Stanley Donen par Bertrand Tavernier et Daniel Palas. *Cahiers du cinéma*, mai 1963. n° 143
Chantons sous la pluie. Critique de Jacques Zimmer. *La Revue du cinéma*, décembre 1984.
Chantons sous la pluie dans l'orage. Critique d'Alain Riou, *Le Matin de Paris*, 31 décembre 1984.

Documents disponibles pour les bibliothèques

Ouvrages

- Cahier de notes sur ...Chantons sous la pluie.** Carole Desbarats. Les enfants de cinéma : Centre national de la Cinématographie, Ministère de la Culture : Ministère de l'Education nationale, 2004
La comédie musicale : du Chanteur de jazz à Cabaret. Patrick Brion. Ed. De la Martinière, 1997
La comédie musicale. Patrick Brion. Liber, 1997
La comédie musicale. Michel Chion. Cahiers du cinéma : Scéren-CNDP, 2002
En route vers le parlant : histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma, 1926-1934. Martin Barnier. Ed. du CEFAL, 2002
L'image et la parole : l'avènement du cinéma parlant. Alain Masson. La Différence, 1989
La Voix au cinéma. Michel Chion. Cahiers du cinéma, 1983

Films - Comédies classiques américaines

- L'Amour vient en dansant.** Sydney Lanfield, 1941
Le Bal des sirènes. George Sydney, 1944
Banana Split. Busby Berkeley, 1943
La Belle de Moscou. Rouben Mamoulian, 1957
Blanches colombes et vilains messieurs. Joseph.L. Mankiewicz, 1955
Brigadoon. Vincente Minnelli, 1954
Carmen Jones. Otto Preminger, 1954
Le Chant du Missouri. Vincente Minnelli, 1944
Chantons sous la pluie. Gene Kelly, Stanley Donen, 1951
Danseur du dessus (Top Hat). Mark Sandrich, 1935
Drôle de frimousse. Stanley Donen, 1956
En suivant la flotte. Mark Sandrich, 1935
L'Entrepreneur Mr Petrov. Mark Sandrich, 1937
Escale à Hollywood. George Sidney, 1945
Gigi. Vincente Minnelli, 1958

Les Girls. George Cukor, 1957
Hello Dolly ! Gene Kelly, 1969
Le Magicien d'Oz. Victor Fleming, 1939
Mariage royal. Stanley Donen, 1951
La Mélodie du bonheur. Robert Wise, 1965
Le Milliardaire. George Cukor, 1960
My Fair Lady. George Cukor, 1964
Pique-nique en pyjama. Stanley Donen, George Abbott, 1957
Les Sept femmes de barberousse. Stanley Donen, 1954
Tous en scène. Vincente Minnelli, 1953
Un américain à Paris. Vincente Minelli, 1951
Un jour à New-York. Gene Kelly, Stanley Donen, 1949
Une étoile est née. George Cukor, 1954
West Side Story. Robert Wise, 1961

Documentaires

Glamour à Hollywood par George Sidney. Clara Kuperberg, Robert Kuperberg, 2002
Les Premiers pas du cinéma, la naissance du son et de la couleur. E. Lange, 2003.
Ed. Lobster
Un voyage avec Martin Scorsese à travers le cinéma américain. Martin Scorsese,
Michael Henry Wilson, 1995

Sites

le film

<http://www.encinematheque.net/accueil.htm>

<http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=30069>

<http://cinemaclassic.free.fr/sing/singin.html>

Gene Kelly

<http://sfgk.free.fr/chantonssouslapluie.htm>