

Rhône-Alpes^{Région}

LA CITOYENNE

West Side Story

Un film de Jerome Robbins
et de Robert Wise

CINÉMA

Générique et Synopsis

Avant-propos

Voyez comme on danse

Cinéastes, films et chorégraphies

Mister Robbins et Docteur Wise 

Équipe et histoire du film

D'Est en Ouest, historique

Personnages / Acteurs

Le récit

Découpage séquentiel

Analyse du récit 

Sommaire

Mise en scène

Écritures



« *La plus grande partition de comédie musicale jamais portée à l'écran* » 

Éclairages et perspectives

Un récit d'apprentissage pour jeunes citadins

Extérieur film

Extension du domaine de la scène

Documents

« *Un important témoignage sur l'art américain* »
À voir - À lire - À écouter

 **Mot-clé**

 **Atelier**

26

Les dossiers pédagogiques et les fiches-élèves de l'opération **Lycéens et apprentis au cinéma** en Région Rhône-Alpes sont édités par l'AcirA et l'Université Lumière-Lyon 2 avec le soutien de la Région Rhône-Alpes.

36

RÉDACTEUR EN CHEF : Rémi Fontanel, maître de conférences en « Études cinématographiques et audiovisuelles » à l'Université Lumière-Lyon 2.

40

COORDINATEUR ÉDITORIAL : Jean-François Buiré, cinéaste, critique de cinéma et enseignant en « Études cinématographiques et audiovisuelles » à l'Université Lumière-Lyon 2.

42

AUTEURS : Jean-François Buiré, avec le concours de Marie-Noëlle Chatry et de Benjamin Labé.

RÉDACTEURS DES « MOTS-CLÉS » ET « ATELIERS » : Marie-Noëlle Chatry et Jean-François Buiré.

Remerciements à Alban Liebl et à Bruno Thévenon, de l'Institut Lumière.

MAQUETTE : BUENAVISTA

ACRIRA :

Association des cinémas de recherche indépendants de la région alpine
159, cours Berriat - 38000 Grenoble
Téléphone : 04 72 61 17 65
Télécopie : 04 76 21 06 54
Mél. : lyceens.acrira@wanadoo.fr

COORDINATION DES DOSSIERS :

Christine Desrumeaux-Thirion (AcirA) et Région Rhône-Alpes – Direction de la culture, Direction de la communication.

Dossier *West Side Story* © AcirA



Avec le concours des Rectorats de Lyon et de Grenoble, de la DRAF Rhône-Alpes, de l'Institut Lumière, de Rhône-Alpes Cinéma et des salles de cinéma.



Générique

West Side Story

USA, 1961

Réalisation : Jerome Robbins et Robert Wise
Chorégraphie : Jerome Robbins
Scénario : Ernest Lehman, d'après le livret du spectacle écrit par Arthur Laurents sur une idée de Jerome Robbins, inspirée de *Roméo et Juliette* de William Shakespeare
Musique : Leonard Bernstein
Paroles des chansons : Stephen Sondheim
Directeur de la photographie : Daniel L. Fapp
Ingénieurs du son : Fred Hynes et Gordon Sawyer
Direction musicale : Johnny Green
Direction artistique : Boris Leven
Chef décorateur : Victor Gangelin
Chef costumière : Irene Sharaff
Effets photographiques : Linwood Dunn
Générique de fin et affiche : Saul Bass
Casting : Lynn Stalmaster
Montage image : Thomas Stanford
Montage son : Gilbert Marchant
Montage musique : Richard Carruth
Durée cinéma : 152 min. [vidéo : 147 min.]

Sortie en salle : 18 octobre 1961 (USA), 1^{er} mars 1962 (France)

Données techniques : **Format image** : Super Panavision 70 (70 mm, ratio 2.20:1), **Couleur** : Technicolor, **Son** : stéréo six pistes magnétiques
Production : Robert Wise, Saul Chaplin et Walter Mirish pour Mirish Pictures et Seven Arts Productions

Distribution (1961) : United Artists
Distribution en France (2008) : Carlotta Films

Interprétation :

Natalie Wood (Maria), Richard Beymer (Tony), Russ Tamblyn (Riff), Rita Moreno (Anita), George Chakiris (Bernardo), Simon Oakland (Schrank), Ned Glass (Doc), William Bramley (Krupke)
- *les Jets, garçons* : Tucker Smith (Ice), Tony Mordente (Action), David Winters (A-rab), Eliot Feld (Baby John), Bert Michaels (Snowboy), David Bean (Tiger), Robert Banas (Joyboy), Scooter Teague (Big Deal), Harvey Hohnacker (Mouthpiece), Tommy Abbott (Gee-Tar)

... *et filles* : Susan Oakes (Anybodys), Gina Trikonis (Graziella), Carole d'Andrea (Velma)
- *les Sharks, garçons* : Jose de Vega (Chino), Jay Norman (Pepe), Gus Trikonis (Indio), Eddie Verso (Juano), Jaime Rogers (Loco), Larry Roquemore (Rocco), Robert Thompson (Luis), Nick Covacevich (Toro), Rudy del Campo (Del Campo), Andre Tayir (Chile)
... *et filles* : Yvonne Othon (Consuelo), Suzie Kaye (Rosalia), Joanne Miya (Francisca)

Doubleage des chants :

Marni Nixon (Maria), Jimmy Bryant (Tony), Tucker Smith (Riff pour la chanson *The Jet Song*), Betty Wand (Anita pour les chansons *A Boy Like That* et *I Have a Love*)

Récompenses aux États-Unis :

Academy Awards (Oscars) 1961 :
- Meilleur film
- Meilleure réalisation : Jerome Robbins et Robert Wise
- Meilleur second rôle féminin : Rita Moreno
- Meilleur second rôle masculin : George Chakiris
- Meilleure photographie en couleurs : Daniel L. Fapp
- Meilleure direction artistique en couleurs : Boris Leven (direction artistique) et Victor Gangelin (décors)
- Meilleur son : Fred Hynes et Gordon Sawyer
- Meilleure bande son pour un film musical : Saul Chaplin, Johnny Green, Sid Ramin et Irwin Kostal
- Meilleur montage image : Thomas Stanford
- Meilleurs costumes pour un film en couleurs : Irene Sharaff
- Prix spécial : Jerome Robbins pour « *sa brillante réussite dans l'art de la chorégraphie* »

Le film fut également primé à divers titres aux Grammy Awards, aux Laurel Awards, aux New York Film Critics Circle Awards, par la Directors Guild of America et par la Writers Guild of America en 1961, et aux Golden Globes en 1962.

Synopsis

New York, fin des années 1950. Deux bandes se disputent un quartier du West Side : les Jets, « natifs », et les Sharks, immigrés portoricains. Schrank, un policier raciste, tente d'empêcher leurs rixes. Le leader des Jets, Riff, décide de liquider le conflit en une seule fois. Bien que Tony, avec lequel il fonda les Jets, travaille et attende désormais autre chose de la vie, Riff le convainc de venir au bal où il doit annoncer à Bernardo, le leader des Sharks, ce combat décisif.

Au bal se rendent aussi Anita, la fiancée de Bernardo, et la jeune sœur de celui-ci, Maria, fraîchement arrivée de Porto Rico pour épouser Chino, qu'elle n'aime pas. Au milieu des danseurs, Maria et Tony ont le coup de foudre, à la fureur de Bernardo. Ayant promis à Maria d'empêcher le combat entre les deux bandes, Tony tente de s'interposer, mais cela tourne mal : Bernardo tue Riff et, sous l'empire de la rage, Tony tue Bernardo.

Tony va chez Maria la supplier de lui pardonner. Lorsque Anita en deuil découvre qu'ils sont devenus amants en cette nuit tragique, elle passe de l'indignation à la compréhension, au point d'accepter d'aller à la place de Maria, retenue par Schrank, prévenir Tony que Chino le cherche pour le tuer. Mais les Jets lui refusent d'accéder à Tony, et la violentent. Excédée, elle délivre un faux message : Chino, jaloux, aurait tué Maria. Ayant appris cette nouvelle mensongère, Tony désespéré erre dans les rues, appelant Chino à le tuer aussi. Au moment où il voit Maria bien vivante qui vient à lui, Chino surgit et lui tire dessus. Tony meurt dans les bras de Maria, qui jette l'anathème sur les deux bandes. Au lieu de s'empoigner de nouveau, Jets et Sharks s'unissent pour emmener le corps du jeune homme.

Voyez comme on danse



West Side Story présente le paradoxe d'une extraordinaire conjonction de talents, telle que Broadway puis Hollywood en connurent rarement, qui engendra pourtant une œuvre de bruit et de fureur où un groupe n'existe que pour s'opposer à un autre groupe, et où les forces de l'amour, aussi émouvantes soient-elles, semblent bien faibles face à celles de la haine. Une telle antinomie a pu se constater ailleurs (tous les grands films de guerre en relèvent), mais rarement avec une telle netteté. Le conflit est en effet permanent : entre Sharks et Jets bien sûr mais aussi, justement, entre l'amour et la haine, ou encore entre l'adolescent et l'adulte, le couple et la communauté, le sexe et la romance, le prosaïsme et le merveilleux, l'extérieur réel et le studio, la scène et l'écran, Jerome Robbins et Robert

Wise, l'audace et la convention, la langue de Shakespeare et celle du *West Side*, l'Amérique et le reste du monde, etc. Mais le « positif du négatif », c'est ce qui subsiste malgré tout de cette belle communion artistique initiale, au-delà du tragique des amours d'une Juliette et d'un Roméo new-yorkais. Quel que soit le jugement que l'on porte sur le film dans son entier, il faut sans doute remonter tout au début du cinéma sonore, et à *Hallelujah* de King Vidor, pour retrouver une telle ambition et une telle foi collectives quant au fait de capter et de donner à voir des corps, chantant (et dansant) dans le cas du film de Vidor, dansant (et chantant) dans le cas de *West Side Story* ; depuis, il n'est pas certain que le cinéma, américain tout du moins, ait fait preuve d'aspirations comparables. Peut-être faut-il

drait-il regarder du côté du cinéma indien, par exemple de *Devdas* : nous sommes ici dans le domaine du *spectacle* cinématographique, au sens le plus noble de l'expression, et, de ce point de vue, seules les cinématographies de Bombay et de Hollywood peuvent se comparer. À chaque fois que le cinéma se pose avec une exigence réelle la question du spectacle, celle-ci perd toute futilité pour redevenir une donnée cruciale de l'expérience humaine. Depuis 1961, combien de corps se sont transcendés aux sons et aux images de *West Side Story* ?

Jean-François Buiré

Mister Robbins et Docteur Wise

« Le présent ouvrage est donc la première analyse d'importance à paraître dans le monde, concernant l'auteur de *West Side Story*. » Ainsi se clôt le premier paragraphe d'un livre consacré à Robert Wise¹. « L'auteur de *West Side Story* » : la formulation pose problème car, en dehors même des multiples talents convoqués par le film², celui-ci est officiellement cosigné par Jerome Robbins, chorégraphe et metteur en scène de formation³. Et le plus cinéaste des deux n'est pas celui qu'on croit.

L'UN DANSE, L'AUTRE PAS

La coréalisation d'une comédie musicale avait un précédent fameux : le duo Gene Kelly /

Stanley Donen, auquel on doit entre autres *Chantons sous la pluie*. Mais si Donen prouva ses talents de cinéaste en solo et Kelly se montra peu apte à réaliser seul, Wise pour sa part ne réalisa jamais un film aussi profondément cinégénique que *West Side Story*. « Il faut rendre à Robbins ce qui est de Robbins : les élans, les danseurs, la grâce, la force ; et à Wise ce qui est de Wise : les élans des danseurs coupés, l'absence d'air autour des gestes, de vie autour des cœurs⁴. » En effet Robbins, qui fut le concepteur et le maître d'œuvre du spectacle à Broadway⁵, obtint de tourner lui-même toutes les scènes dansées. Professionnel de la profession, Wise se vit confier le reste, c'est-à-dire ce qui

constamment menace de faire tomber le film dans le figement de la convention et de la mièvrerie, aux antipodes de cette passion du mouvement qui est au cœur de *West Side Story*, et du processus cinématographique. Pour une scène finale portée par l'intensité dramatique de la situation, combien de moments plombés par le « métier » de Wise (cf. séq. 2, 3, 10, 12⁶), contribuant au paradoxe de ce film que certains voient comme un exemple de jeunesse, de vitalité et de modernité artistiques, et d'autres comme un comble d'académisme factice ! Ce qui conforte ces derniers, c'est la faible incarnation du « jeune premier » par Richard Beymer, inconsistant face à l'énergie de Moreno, de



Jerome Robbins et Robert Wise

1. Danièle Grivel, Laurent Lacourbe, *Robert Wise*, Éditions Edilig, Collection « Filmo », p. 9.

2. Cf. texte « D'Est en Ouest, historique », par Jean-François Buiré, in rubrique « Équipe et histoire du film ».

3. En réalité, Robbins aurait fait ses premières armes de réalisateur en 1956, techniquement conseillé par Stanley Donen, sur le numéro *The Small House of Uncle Thomas* dans *Le Roi et moi*, chorégraphié par lui et signé par Walter Lang.

4. « Directed by, 60 + 60 (+1) cinéastes », notice « Wise Robert » rédigée par Pierre-Richard Bré, in *Cahiers du cinéma*, n°150-151, décembre 1963/janvier 1964, p. 178.

5. Cf. texte « D'Est en Ouest, historique », par Jean-François Buiré, in rubrique « Équipe et histoire du film ».

6. Cf. « Découpage séquentiel », par Benjamin Labé, in rubrique « Le récit ».

Mister Robbins et Docteur Wise



Robert Wise dirigeant Natalie Wood



Jerome Robbins sous le regard de George Chakiris

Chakiris et de Tamblyn ou à l'émotion portée par Wood. Or c'est par Wise que le rôle lui fut attribué.

Tout sépare les deux coréalisateurs. Robbins, né Jerome Wilson Rabinowitz, est homme de dons et d'apprentissages multiples (chimie, danse classique et moderne, théâtre, piano et violon), artiste raffiné, tourmenté par sa judéité et par le fait d'avoir dénoncé en 1953 devant la Commission des activités anti-américaines huit de ses collègues en tant que communistes, de peur d'être blacklisté et que sa bisexualité soit étalée au grand jour. Plus encore que ses contemporains Michael Kidd, Gower Champion et Bob Fosse, et après George Balanchine (avec lequel il collabora) et Agnes de Mille, il donne un nouveau souffle à la danse américaine, passant sans complexe du New York City Ballet à Broadway, de *L'Après-Midi d'un faune* à

Billion Dollar Baby, du *Roi et moi* aux *Variations Goldberg*, de la rigueur classique à l'*entertainment*, toujours avec la même exigence de perfection, de dynamisme et d'innovation. Robert Wise, formé par l'industrie cinématographique, est tout d'abord monteur ; d'Orson Welles, il n'est que l'exécutant (pour *Citizen Kane*) ou le traître réticent (il participe au massacre de *La Splendeur des Amberson*). Sa première réalisation est la piètre suite d'un chef-d'œuvre du fantastique (*La Malédiction des hommes-chats*, en 1944, suite de *La Féline* de Jacques Tourneur), sa quasi dernière étant la version cinéma du *space opera* télévisé *Star Trek*. L'autre succès qu'il réalisera (seul) dans le genre musical, c'est *La Mélodie du bonheur*, colossal strudel tyrolien. Il est de cette génération (Robson, Dmytryk, Siegel, Sturges) venue à la réalisation dans les années

1940 par le montage, qui restera toujours un peu trop « technicienne » ; pour Hollywood, aux côtés de Stevens, Wyler et Zinnemann, il est le garant d'un sérieux passe-partout aux audaces mesurées, qui préfère délivrer un « message » dans le cadre des genres établis plutôt que de se livrer à de réelles recherches narratives ou formelles. D'après divers témoins, Wise aurait été d'une grande loyauté à l'égard de Robbins lorsque celui-ci fut mis à pied par la production de *West Side Story*. Ce n'est pas à l'aune des vertus ordinaires qu'il faut juger les deux hommes : Wise avait la réputation d'un homme pondéré, patient et gentil, Robbins, celle d'un bourreau, usant ses interprètes à force d'exigence et de manipulations plus ou moins perverses, afin d'obtenir ce qu'il souhaitait artistiquement. La pratique artistique ne s'embarrasse pas toujours des

7. Cf. texte « D'Est en Ouest, historique », par Jean-François Buiré, in rubrique « Équipe et histoire du film ».



Le prologue, splendeur et misère d'une courtisane

Objectif : Montrer que l'emphase du prologue entretient le mythe américain en même temps qu'elle le critique. Avec DVD.

Déroulement :

Revoir le prélude (séq. 0), observer les oppositions dans le prologue (séq. 1).

1. Prélude musical : métaphore du *salad bowl* plutôt que du *melting pot* (thèmes musicaux et couleurs, juxtaposés mais non fusionnés, évoquent la pluralité) ; le motif composé de petites lignes, qui évoque la forme des États-Unis, laisse place à Manhattan : effet de rétrécissement, déjà.

2. Grand/petit : progressivement, à partir de la vue très large sur Manhattan, resserrement des plans (jusqu'au zoom avant sur les Jets), et découpe de la ville en morceaux.

3. Ouvert/fermé : presque île de Manhattan accessible (ponts, bateaux) > pont de Brooklyn (circulation fluide) et bretelles d'accès, bateaux (ouverture sur le monde) > immeubles et circulation plus rares > terrain de jeu telle une cour de prison, avec seulement une bicyclette.

4. Verticalité/horizontalité : gigantisme architectural accentué par la plongée > buildings isolés au milieu de constructions moins ambitieuses > rétrécissement généralisé des bâtiments.

5. Couleurs : au départ encore un peu contrastées (East River, espaces verts) dans la continuité du prélude musical, graduellement unifiées, tendant vers le grisâtre.

Prolongement : Une comparaison avec trois autres extraits de films est proposée à cette adresse : http://www.cinehig.clionautes.org/article.php3?id_article=149

8. Afin d'obtenir cet effet de flou sur certaines parties de l'image, on étale effectivement par zones de la vaseline sur un filtre placé devant l'objectif de la caméra ; en l'occurrence, des « réserves » ont été ménagées pour conserver nets Maria et Tony.

Mister Robbins et Docteur Wise

qualités morales qu'exige la vie quotidienne, ce en quoi Jerome Robbins ne fait que confirmer une loi établie, en cinéma, par ces tyrans plus ou moins cruels que furent Ford, Lang, Mizoguchi, Visconti ou Pialat.

SCHIZOPHRÉNIE STYLISTIQUE

La schizophrénie qui caractérise *West Side Story*, peu courante dans l'histoire du cinéma (parce que tributaire d'un inceste Broadway-Hollywood qui s'est rarement reproduit dans les mêmes termes) et à laquelle il fallait faire un sort au début de ce livret pour n'y plus revenir, pourrait faire l'objet d'un travail de repérage stylistique avec les lycéens et les apprentis. Elle se fait sentir au sein même de certaines séquences : 5, 6 et 7 commencent respectivement par l'ébouriffante chorégraphie d'*America*, l'hilarant *Gee*, *Officer Krupke* et le charmant *I Feel*

Pretty, mais se terminent par les scènes beaucoup plus convenues, voire pompières, du duo d'amour sur le balcon, du conseil de guerre au drugstore et du mariage symbolique à l'atelier de couture. Les passages non dansés, *a priori* les moins assujettis au spectacle de Broadway, sont ceux qui semblent les plus théâtraux, au mauvais sens du terme (ceux dansés conservant quant à eux quelque chose de scénique qui n'enlève rien à leur cinégénie). Même constat pour la séquence du bal (4) : elle débute par les impressionnantes scènes de danse collective, pour tomber dans les effets chers à Wise tels cette vaseline⁸ qui envahit l'image afin de séparer Maria et Tony du reste de la foule et signifier leur coup de foudre, et tout l'attirail visuel chargé d'exprimer la solitude-face-au-monde des amoureux. Les scènes de danse collective de cette séquence furent tournées après l'éviction de Robbins, mais selon ses très

strictes consignes ; il y a fort à parier que c'est Wise qui ne put s'empêcher d'y introduire, avant que Maria n'apparaisse au bal, des effets de scintillement d'image rien moins qu'indispensables, faisant suite au déjà discutabile tournoiement lumineux de la jeune fille qui termine la séquence précédente à l'atelier de couture.

La dernière preuve de la différence de « hauteur » artistique entre les deux hommes est inversement proportionnelle à leurs hauteurs spatiales respectives au moment où elle se manifeste, c'est-à-dire au début du film. S'y succèdent le prélude aérien filmé par Robbins, puis la séquence au sol, tournée par Wise, des premières escarmouches entre Jets et Sharks. Dans le prélude, il s'agissait pour Wise d'éviter le cliché visuel consistant à ouvrir le film par des images de l'East River, du pont de Brooklyn et de la skyline des gratte-ciel, en donnant à voir

Mister Robbins et Docteur Wise

New York d'un point de vue surplombant, à partir d'un hélicoptère. Nouveauté, donc, qui garde encore aujourd'hui la « force du premier geste » (et qui est en outre fort bien conçue), mais à son tour devenue un cliché : on ne compte plus, depuis, les films américains commençant par des plans aériens d'une grande ville. En revanche, les scènes de rue auxquelles ce prélude permet d'accéder restent uniques : cette suite d'instantanés chorégraphiés en extérieurs réels compte parmi ce que le film offre de plus euphorisant. Dès que la police intervient, on revient au train-train de la réalisation wisienne. En fin de compte, peut-être faut-il voir une sorte de logique dans le fait que les scènes « d'ordre » (ordre policier, ordre narratif des scènes « à faire » du point de vue affectif ou informationnel) aient été tournées par Wise...

Jean-François Buiré

Films et chorégraphies

Des quarante films réalisés par Robert Wise, rappelons les suivants :

1945 : *Le Récupérateur de cadavres*
(*The Body Snatcher*)

1949 : *Nous avons gagné ce soir*
(*The Set-Up*)

1951 : *Le Jour où la Terre s'arrêta*
(*The Day the Earth Stood Still*)

1954 : *La Tour des ambitieux*
(*Executive Suite*)

1956 : *Marqué par la haine*
(*Somebody Up There Likes Me*)

1959 : *Le Coup de l'escalier*
(*Odds Against Tomorrow*)

1961 : *West Side Story* (id.), coréalisé
avec Jerome Robbins

1963 : *La Maison du Diable*
(*The Haunting*)

1965 : *La Mélodie du bonheur*
(*The Sound of Music*)

1966 : *La Canonnière du Yang-Tse*
(*The Sand Pebbles*)

1971 : *Le Mystère Andromède*
(*The Andromeda Strain*)

De la vaste carrière de chorégraphe de Jerome Robbins, partagée entre ballets (« sérieux ») et comédies musicales, on ne citera ici que les *musicals* de Broadway qui ont été adaptés au cinéma :
1944 : *On the Town* (musique de Leonard Bernstein⁹), adapté en 1949 par Gene Kelly et Stanley Donen (*Un jour à New York*)

1951 : *The King and I*, adapté en 1956 par Walter Lang (*Le Roi et moi*)

1954 : *The Pajama Game*, adapté en 1957 par Stanley Donen (*Pique-nique en pyjama*)

1956 : *Bells Are Ringing*, adapté en 1960 par Vincente Minnelli (*Un numéro du tonnerre*)

1957 : création de *West Side Story* à Broadway

1959 : *Gypsy : A Musical Fable* (livret d'Arthur Laurents, chansons de Stephen Sondheim), adapté en 1962 par Mervyn LeRoy (*Gypsy, Vénus de Broadway*, avec Natalie Wood)

1962 : *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (chansons de Stephen Sondheim), adapté en 1966 par Richard Lester (*Le Forum en folie*)

1964 : *Funny Girl*, adapté en 1968 par William Wyler (*id.*)

1964 : *Fiddler on the Roof*, adapté en 1971 par Norman Jewison (*Un violon sur le toit*)

9. Collaborateurs cités entre parenthèses : cf. texte « D'Est en Ouest, historique », par Jean-François Buiré, in rubrique « Équipe et histoire du film ».

D'Est en Ouest, historique

Au départ, cela devait s'appeler *East Side Story*...

En 1949, Jerome Robbins, chorégraphe au Ballet Theatre de New York et au New York City Ballet, soumet un projet au dramaturge Arthur Laurents et à Leonard Bernstein, alors assistant du chef du New York Philharmonic Orchestra¹ : créer une comédie musicale qui transposerait la trame de *Roméo et Juliette* de Shakespeare dans le Lower East Side de Manhattan, où s'opposeraient juifs et catholiques. Initialement, la moderne Juliette est juive, Roméo restant pour sa part italien.

Les trois hommes ont beaucoup en commun : année de naissance (1918 : leur point de vue sur de jeunes personnages sera donc, *in fine*, celui de quadragénaires), judéité et

sexualité moralement incorrecte dans l'Amérique de l'époque (Laurents est homosexuel, Bernstein et Robbins sont bisexuels). De telles précisions ne sont pas superflues : elles dessinent un imaginaire qui déterminera celui de l'œuvre à venir. L'alchimie créative qui unit ce trio de têtes, auxquelles s'ajoute Stephen Sondheim (né en 1930, juif et homosexuel), qui les rejoindra en 1955 pour écrire les paroles des chansons avec l'intelligence et la sensibilité requises, s'avérera décisive pour la réussite de l'entreprise. Pour l'heure, l'homme du mouvement, celui des notes et celui des mots ne parviennent pas à développer le projet. Ce qui les enthousiasme dans ce dernier, c'est son ambition : créer un grand spectacle syncretique et populaire qui

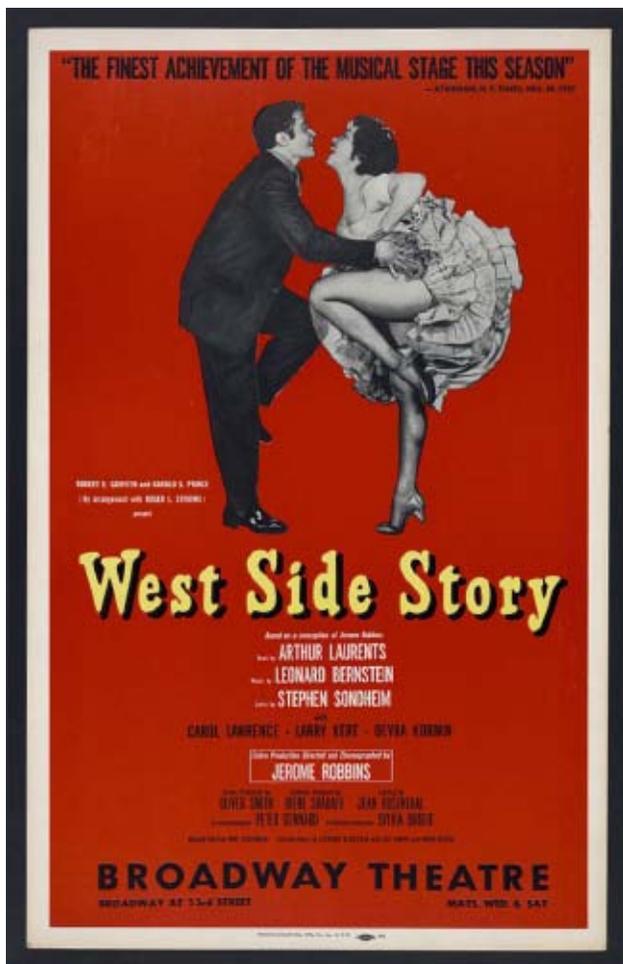
conjugue les talents d'artistes estampillés « sérieux ». Mais, en elle-même, l'histoire proposée par Robbins n'enflamme pas l'imagination du trio. Depuis le XVIII^e siècle, *Roméo et Juliette* a déjà donné lieu à une bonne trentaine d'adaptations musicales, dont vingt-sept opéras : de quoi éteindre les inspirations les plus fécondes.

L'étincelle va jaillir six ans plus tard, d'une actualité brûlante. Dans les années 1950, délinquance juvénile et cultures de groupe sont sous les feux des médias. En 1955, Albert K. Cohen énonce sa théorie de la « sous-culture », fille de la frustration sociale en milieu urbain, dans son livre *Delinquent Boys*. À la suite d'un article du *Los Angeles Times* sur une guerre des



Stephen Sondheim, Leonard Bernstein et Jerome Robbins

1. Dont il prendra la direction en 1957, l'année de la création de la version scénique de *West Side Story*.



D'Est en Ouest, historique

gangs qui se déroule à « Hell's Kitchen », dans le West Side, entre Américains « de souche » (c'est-à-dire des immigrés de seconde ou de troisième génération issus de familles irlandaises, italiennes et polonaises) et Portoricains, Arthur Laurents propose de transformer le conflit religieux en conflit ethnique. Il met ainsi le feu aux poudres : Bernstein, anti-raciste de longue date, saute sur l'idée, de même que Robbins, trop heureux de voir son projet relancé.

Laurents n'est pas blasé : c'est la première fois qu'il écrit pour Broadway, et son travail se distingue des livrets habituels de *musicals* par la manière dont, d'emblée, il intègre leurs différentes composantes (drame, musique, chant, danse) de sorte qu'elles ne fassent pas cavalier seul, mais participent d'un élan

commun. Cependant, ses qualités dramaturgiques s'expriment à nu dans la scène où Maria, entre *pietà*, Antigone et Furie, jette l'anathème sur les deux bandes rivales, après la mort de Tony : Bernstein tente désespérément de composer une aria à la mesure de sa colère, mais de son propre aveu tout sonne faux, et ce sont finalement les mots que Laurents a écrits pour servir de guides au compositeur et au parolier qui sont seuls retenus².

Chacun des trois comparses a conscience de placer la barre très haut. « *Rester sur la mince ligne entre opéra et Broadway, réalisme et poésie, ballet et "simple danse", abstraction et représentation. Éviter les "messages". La ligne est là, mais elle est très fine, et il faut parfois beaucoup regarder autour pour la*

discerner ». Ou encore : traiter un sujet grave qui se solde, au bout de deux heures et demie, par la mort de trois jeunes gens ; rejeter le « *formalisme poétique* » comme le « *plat reportage* » (selon les termes de Laurents), le naturalisme misérabiliste comme la mièvrerie conventionnelle ; concilier classicisme et modernité, exigence extrême, tant musicale que chorégraphique, et séduction spectaculaire ; rassembler, sur scène et dans la fosse d'orchestre, un nombre inusité de danseurs impliqués dans des chorégraphies collectives, et de musiciens qui doivent passer par tous les registres, du symphonique au mambo ; le tout pour un spectacle qui, « *portant sur des enfants, ne saurait dépendre de stars* », et qui requiert pourtant de ses jeunes interprètes, parfois peu expérimentés dans l'une ou l'autre

2. De cette scène, Laurents écrit d'abord une version plus proche de la fin de *Roméo et Juliette* : après son monologue sur la haine, Maria tue Chino puis se tue elle-même, espérant retrouver Tony dans la mort. Les adultes arrivent trop tard, Anita leur raconte toute l'histoire et Jets et Sharks dépassent leurs différences. Mais le public des avant-premières trouve cette fin un peu trop déprimante...

3. Traduction d'un extrait du Journal de *West Side Story* (*A West Side Log*) écrit par Leonard Bernstein, consultable à l'adresse suivante : http://www.westsidestory.com/archives_excerpts.php.

4. Leonard Bernstein, *ibid*.



Une scène de *West Side Story* à Broadway

D'Est en Ouest, historique

de ces disciplines, qu'ils sachent à la fois jouer des émotions intenses et exécuter des danses et des chants pour le moins complexes. Le caractère *a priori* « difficile » du spectacle fait fuir en cours de route une première productrice, et Columbia Records rejette l'idée d'enregistrer la musique de Bernstein, jugée trop ardue. Avant la première de New York, Laurents écrit dans le *Herald Tribune* : « *Nous voulions atteindre une illusion de la réalité exaltée par la musique et par la scène. Dans l'histoire, j'ai mis en avant les personnages et les émotions plutôt que la précision géographique ou les statistiques sociologiques. Le dialogue, c'est ma traduction théâtrale du parler adolescent de la rue : cela peut sonner vrai, mais ça ne l'est pas. La musique a le son du juke-box ou l'accent*

de Porto Rico, mais c'est du pur Bernstein. Le mouvement ressemble tantôt au rock, tantôt au combat de rue, mais tout est danse selon Robbins. »

Quant à ce dernier, il tient la barre contre vents et marées : celle, murale, du studio de répétition, où il va épuiser danseurs et assistants, et celle, morale et artistique, qu'il garde sur le projet de sa première ébauche jusqu'à sa réalisation, scénique puis filmique. Seul Hollywood parviendra à lui faire lâcher prise, un temps.

DE BROADWAY À HOLLYWOOD

Les premières représentations du spectacle ont lieu à Washington D.C. puis à Philadelphie et enfin à New York, le 26 septembre 1957. La critique fait parfois la moue devant l'histoire d'amour, mais

elle est stupéfaite de l'énergie, de l'inventivité et de la cohésion de l'ensemble du spectacle. Celui-ci n'est pas d'emblée un grand succès public : il faut du temps pour que les spectateurs de Broadway se mettent au diapason de son ambition et de sa complexité. *West Side Story* tient l'affiche du Winter Garden Theater pendant presque deux ans, avant de partir en tournée. Quand l'adaptation cinématographique sortira en 1961, ces quatre années auront préparé les conditions de son retentissement mondial.

C'est à Ernest Lehman, le scénariste de *La Mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock, que revient la charge d'adapter le livret d'Arthur Laurents. De la scène à l'écran, quelques termes disparaissent (« *sperme* », « *bâtard* », « *fils*



Leonard Bernstein

D'Est en Ouest, historique

de pute»), et l'ordre des scènes est parfois transformé : le bouffon *Gee*, *Officer Krupke*, qui succédait au combat dans lequel meurent Riff et Bernardo, le précède désormais (séqu. 6), échangeant sa place avec celle de *Cool* (séqu. 11) ; *I Feel Pretty*, qui était chanté par Maria et ses amies dans sa chambre à coucher juste avant qu'elle n'apprenne l'issue du combat, prend place dans l'atelier de couture au lendemain de la scène du balcon (séqu. 7), avant que le combat n'ait lieu. Le film y gagne en logique dramatique et affective mais perd de cette cruelle ironie, lorgnant du côté de Brecht et de Kurt Weill, que suscitait l'emplacement des « numéros » en question dans la version scénique (cruauté qu'on retrouve, mais très atténuée, dans les quelques pas de danse qu'esquisse Maria dans

l'attente de Tony, ignorante de la mort de Bernardo, séq. 10).

Les producteurs du film tiennent à s'adjoindre les services de Jerome Robbins, la tête et (par procuration) les jambes du spectacle, mais celui-ci refuse de n'être que chorégraphe : il obtient de réaliser lui-même les scènes de danse —ou de mouvements stylisés—, comme celle du combat sous le pont d'autoroute. Robert Wise, quant à lui, doit s'occuper des scènes purement dramatiques. Avant de commencer à tourner, Robbins soumet ses danseurs à trois mois de répétitions intensives, dont deux rien que pour préparer le prologue (séqu. 1), lequel constitue la première séquence du plan de travail, et la seule prévue en extérieurs réels. Toujours soucieux d'éviter l'arbitraire chorégraphique

et particulièrement dans ce moment de première éclosion de la danse, il demande à Arthur Laurents de lui écrire un petit scénario pour cette séquence, qu'il suivra de plus ou moins près selon ses besoins. Le tournage du prologue, prévu au départ sur deux à trois semaines, prendra finalement autant de temps que sa préparation. Une fois à New York, Robbins bouleverse la chorégraphie élaborée à Hollywood pour cette première séquence, au gré des idées que lui inspire le fait de travailler sur le motif, dans les vraies rues du West Side, en pleine canicule estivale. Canicule, orage : des pluies torrentielles s'ajoutent au perfectionnisme obsessionnel de Robbins pour accroître le retard d'un tournage qui, au bout du compte, s'étalera sur six mois, durée exceptionnelle



D'Est en Ouest, historique

pour une comédie musicale. Les foudres de la production s'annoncent déjà.

Toute la suite du film sera tournée sur la côte Ouest, aux studios Goldwyn, sous la direction artistique de Boris Leven auquel on doit l'hyper-réalisme poétique des décors, et cette prédilection pour les rouges intenses qui colorent aussi bien la structure du pont autoroutier que le gymnase où se déroule le bal (séq. 4). Son travail chromatique est habilement relayé par un autre vétéran de Hollywood, le directeur de la photographie Daniel L. Fapp : par exemple, lorsqu'il projette les couleurs bigarrées des carreaux de la porte de la chambre de Maria sur les murs de celle-ci. Un apport plus discret et pourtant essentiel est celui de la *music assistant* Betty Walberg. Dans les scènes particulièrement

complexes du point de vue rythmique (c'est-à-dire, étant donné la musique de Bernstein, pratiquement toutes les scènes !), elle est présente sur le plateau, au piano, permettant aux danseurs de caler leurs mouvements malgré le morcellement de la chorégraphie par le découpage cinématographique.

Aux yeux des producteurs de *West Side Story*, le tournage de *Cool* (séq. 11) constitue sans doute l'excès de trop. Par rapport à sa version scénique, Robbins change considérablement la chorégraphie, menant les danseurs à leurs dernières extrémités physiques. Dans l'atmosphère confinée du décor de hangar où la scène est tournée, les malaises succèdent aux blessures ; lorsque la scène est enfin « mise en boîte », les martyrs brûlent leurs genouillères, en

signe de défi, devant le bureau de leur tortionnaire. La production décide alors de mettre fin à la multiplication incontrôlée des prises de vues et des variantes de mise en scène en renvoyant Robbins.

Heureusement, il a eu le temps de préparer avec les danseurs les différentes chorégraphies de la scène du bal avant d'être mis à pied, aussi Wise n'a-t-il plus qu'à enregistrer celle-ci. Il fait en sorte que Robbins, durant dix jours, puisse exercer son droit au montage du film, dix jours qui sont sans doute décisifs pour que ce dernier mette en forme l'énorme quantité de pellicule par lui impressionnée. Une autre vexation s'exerce à l'issue du tournage, celle des acteurs dont la voix est postsynchronisée dans les moments chantés, partiellement dans le cas de Rita Moreno et de Russ



D'Est en Ouest, historique

Tamblyn⁵, intégralement dans celui de Natalie Wood et de Richard Beymer (seul George Chakiris n'est jamais doublé). C'est surtout douloureux pour Natalie Wood, qui contractuellement devait chanter elle-même toutes ses parties. Mais sa voix s'avère insuffisante pour les exigences lyriques bernsteiniennes, et c'est finalement celle de Marni Nixon (qui doublera également Audrey Hepburn dans *My Fair Lady*) que l'on entend dans le film. Les deux dernières phrases de Maria (« *Don't you touch him !* » et « *Te adoro, Anton* ») sont en fait dites par celle-ci. Rita Moreno, doublée pour *A Boy Like That* (séqu. 12), considère pour sa part que la voix de Betty Wand ne s'accorde pas à la fureur de son jeu dans la scène en question.

Cependant, en Amérique, seul le succès a le dernier mot. Robbins et Wise seront tout sourires pour aller récolter de concert une moisson d'Oscars comme Hollywood n'en connut qu'à deux ou trois reprises⁶, et *West Side Story*, cette fois, trouvera d'emblée une immense et enthousiaste audience, en son pays et partout ailleurs. Le film sera déclaré « *culturellement exemplaire* » (« *culturally significant* ») par la Bibliothèque du Congrès, et sélectionné pour être conservé par le Registre national du film en 1997.

Jean-François Buiré

5. Cf. « Doublage des chants », par Jean-François Buiré, in rubrique « Générique et Synopsis ».

6. Cf. « Prix aux États-Unis », par Jean-François Buiré, in rubrique « Générique et Synopsis ».

À la recherche de la star perdue

Malgré sa renommée mondiale, *West Side Story* n'a pas fait des stars de ses interprètes principaux. Au contraire, il semblerait que chacun d'eux se soit vu figé dans le statut d'« acteur de *West Side Story* ». Aucun ne retrouva un cinéaste aussi exigeant que Jerome Robbins, qui les avait amenés à dépasser leurs propres limites. Ils avaient tous commencé très jeunes sur scène ou à l'écran, mais après ce film ils n'ont souvent joué que dans des films oubliables ou improbables¹, ou dans de piètres séries télévisées. Même dans le genre musical, à quelques exceptions près, ils n'ont plus eu l'occasion de rallumer les feux qu'ils avaient embrasés dans le film de Robbins et Wise.

Il faut dire qu'en ce début des années 1960 le *musical* est un genre moribond, que le succès

de *West Side Story* ne parviendra pas à ressusciter. C'est en fait tout le système hollywoodien des grands studios qui est en crise profonde, à commencer par l'un des principes sur lesquels il repose : le *star system*. À Broadway, *West Side Story* était délibérément dénué de grands noms, le spectacle mettant en scène de très jeunes gens confinés dans un quartier populaire de New York. De la scène à l'écran ne sont conservés que quelques interprètes, souvent dans un rôle différent². Les acteurs choisis pour le film le sont, *a priori*, au nom du pur bon sens : Carol Lawrence et Larry Kert, trentenaires, incarnaient Maria et Tony sur scène du fait de leurs capacités vocales, or le réalisme cinématographique exige un âge plus proche de celui des per-

sonnages ; mais, au-delà de cet impératif, les interprètes envisagés puis retenus pour le film le sont aussi en raison d'une cinégénie propre à la séduction exercée par la star : avant Natalie Wood, Audrey Hepburn (trente et un ans en 1960) faillit être Maria, et pour Tony furent entre autres envisagés Marlon Brando, Anthony Perkins, Warren Beatty et Elvis Presley ! En fin de compte, les acteurs de *West Side Story* ont un air juvénile mais leur âge reste plus élevé (vingt-cinq ans en moyenne) que celui qu'on prête, *a priori*, à leurs personnages, lequel du coup devient un peu abstrait : sont-ils adolescents, post-adolescents, jeunes adultes ? Plutôt que des *jeunes*, dans ce film de groupes, ils représentent *la jeunesse* : ce fonctionnement archétypal, qui ne choque pas



Richard Beymer

1. Cf. les « films d'exploitation » interprétés par Russ Tamblyn : *Frankenstein's Monsters* : *Sanda vs. Gaira*, *Satan's Sadists*, *Dracula vs. Frankenstein*, *The Female Bunch*, etc.

2. Ainsi, David Winters passe de Baby John à A-rab, et Tony Mordente d'A-rab à Action.



Rita Moreno



George Chakiris

À la recherche de la star perdue

sur scène car il participe de l'artifice inhérent au théâtre, est dangereux dans un film où il peut être en porte-à-faux avec le réalisme fondamental du cinéma.

C'est par la danse que ce danger est évité car elle exalte une jeunesse essentielle des corps, dont le cinéma capte l'extraordinaire énergie ; grâce à elle, l'idée abstraite de jeunesse prend corps. À un certain degré de générosité physique, même mis en scène et fragmenté par le montage, le corps ne peut mentir, au contraire de la fiction. Cette vérité corporelle, dont le cinéma est particulièrement apte à saisir l'empreinte, permet de dépasser la scission acteur/personnage puisque, sans briser le pacte narratif ni l'enchantement du film, on peut avoir pleinement conscience que c'est « Rita Moreno » qui

danse tout autant qu'« Anita »³ (en outre, la chorégraphie de Robbins se singularise pour chaque acteur/personnage, à la fois en fonction des caractéristiques du personnage et des particularités physiques et techniques du danseur qui l'interprète). Le phénomène de la star permet également d'effacer cette scission mais de façon plus mystique, moins concrète. Si le personnage qui s'avère d'emblée le plus artificiel est Tony, c'est entre autres parce qu'il ne danse pas, et ne peut ainsi dépasser la convention du jeune premier ébahi d'amour. Il ne commence à exister que vers la fin du film, lorsqu'il est physiquement mis à mal. Maria danse un peu plus (séq. 7 et 10), mais son déficit chorégraphique est surtout compensé par l'intensité dramatique de Natalie Wood, dont Richard Beymer est

dépourvu. Peut-être, après tout, eût-il fallu Brando ou Perkins pour le rôle de Tony ! Cette imprécision de l'âge des personnages crée un sentiment d'intemporalité qui redouble celle du contexte de l'œuvre, à la fois très actualisé — la fin des années 1950, dans un quartier précis de New York (et à ce titre le prologue est le moment où le film prend corps *topographiquement*) — et virtuellement indéterminé — éternel antagonisme des conflits collectifs et des amours individuelles⁴. En une contradiction qui participe peut-être de la tension du film, l'interminable casting qui précéda le tournage visait l'intemporalité imaginaire d'un *star system*, mais à occurrence unique, sans lendemain, et au moment même, très précis quant à lui, où les fondements de ce système

3. Ce n'est pas le cas du chant, tant la postsynchronisation manifeste de la plupart des interprètes les empêche de faire corps avec leur voix.

4. *Roméo et Juliette*, précisément contextualisé au moins du point de vue géographique, présente une ambivalence comparable ; on la trouve sans doute dans tout récit dramatique quelque peu ambitieux, mais elle n'est pas toujours aussi affirmée.



Russ Tamblyn

À la recherche de la star perdue

étaient en train de s'effondrer. Le *star system* éphémère créé par le film est peut-être une autre expression de la jeunesse, ce moment de la vie centre de tous les désirs et de toutes les attentions, mais qui n'a qu'un temps : effet pervers du spectacle qui prendra par la suite d'autres formes, qu'il soit exposé plus ou moins cyniquement (la *factory* d'Andy Warhol) ou exploité sans scrupule (la « télé-réalité » contemporaine).

UN JET, TROIS SHARKS

Quelques mots sur les autres acteurs, à commencer par l'électrisante Rita Moreno. Si Anita a une ancêtre en opéra, c'est la Carmen de Bizet. Arthur Laurents, l'auteur du livret, le dit tout net : « *Anita est le rôle le plus efficace. Elle arrive, marque un but et s'en va.* » Et Rita Moreno

d'ajouter : « *C'est un rôle qui vole la vedette*⁵. » Née en 1931, Moreno est la plus âgée des cinq interprètes principaux, mais aussi la plus énergique. Au contraire du Grec George Chakiris et de Natalie Wood, qui est d'origine russe, elle est portoricaine, ce qui donne d'autant plus de force, dans *America* (séqu. 5), au triste portrait qu'elle dresse de son île natale. Aussi douée pour jouer que pour chanter et danser, elle se fait remarquer en 1956 dans *Le Roi et moi*, chorégraphié par Robbins, où elle est une concubine du roi de Siam au caractère bien trempé : à son grand dépit, elle a dû longtemps faire avec le racisme hollywoodien qui la cantonnait dans des seconds rôles « ethniques » de squaws ou d'Asiatiques. Dans *West Side Story*, son personnage vole certes la vedette, mais le rôle principal officiel est tout

de même dévolu à une « native », grimée pour l'occasion...

Après *West Side Story*, George Chakiris vit Bernardo lui coller aux basques pour le reste de sa carrière. Pourtant, c'est Riff, le leader des Jets, qu'il interprétait dans la version scénique à Londres. Excellent danseur, avec cette touche d'androgynie qui rend son agressivité à l'égard d'adversaires masculins encore plus intense, Chakiris n'eut pas non plus la carrière qu'il méritait : juste après *West Side Story*, on s'ingénia à lui donner des rôles ténébreux de type Bernardo, mais non dansés. Seul Jacques Demy le fit renouer avec la comédie musicale, et ce fut en 1967 son deuxième grand succès dans le rôle d'un des forains des *Demoiselles de Rochefort* : si son personnage est aussi léger et insouciant que Bernardo était amer, il fonc-

5. *Souvenirs de West Side Story*, cf. rubrique « Documents », par Jean-François Buiré.



Natalie Wood

6. *Seven Brides for Seven Brothers*, Stanley Donen, 1954.

7. Elle fut entre autres la fille de Gene Tierney dans *L'Aventure de Madame Muir* (*The Ghost and Mrs Muir*), de Joseph Mankiewicz, en 1947.

À la recherche de la star perdue

tionne tout de même comme une citation vivante car ces *Demoiselles* sont marquées par le souvenir de *West Side Story* (que ce soit dans la scène initiale d'éclosion de la danse, dans la référence d'une séquence à la structure fuguée de *Tonight* [séq. 8] ou dans le style chorégraphique général).

Au départ, Russ Tamblyn est moins un danseur qu'un gymnaste, ce qui le sert dans l'acrobatique séquence de la fête villageoise des *Sept Femmes de Barberousse*⁶. Leader des Jets dans *West Side Story*, il exécute des sauts périlleux (séq. 4) ou se juche sur une barre de métal (séq. 1). Son style est délibérément moins élégant, plus physique que celui de Chakiris, différence que l'on retrouve à

l'échelle des Jets et des Sharks, ces derniers s'avérant plus félins et gracieux que les « natifs ».

Natalie Wood, enfin. Sans être une star, elle est la plus connue : ex-enfant vedette, elle tourne depuis l'âge de cinq ans⁷. « Dououreux » est le terme qui convient le mieux à ses meilleurs rôles : la jeune fille révoltée de *La Fureur de vivre*⁸ (film qui, par son travail sur l'écran large et la couleur, le phénomène des « bandes de jeunes » et la scène du combat au couteau au cours de laquelle James Dean est traité de « chicken », anticipe *West Side Story*), Debbie, enlevée par les Indiens dans *La Prisonnière du désert*⁹ (un rôle déjà métissé, et également présent-absent puisque tout tourne autour de son

personnage qui n'est quasiment jamais visible), et Deanie, que les conventions familiales, sexuelles et sociales manquent de rendre folle dans *La Fièvre dans le sang*¹⁰. Petite fille modèle dans ses premiers rôles, elle a des relations de plus en plus complexes ou difficiles avec ses parents, au point que ceux-ci disparaissent carrément de l'écran dans *West Side Story*. Ses danses, grossières au regard de celles de Moreno, Chakiris et Tamblyn, sa voix doublée pour les chants, sa caractérisation ethnique (fond de teint et accent outrancier) ne l'empêchent pas d'émouvoir : qualité mystérieuse de la star que, en d'autres temps, elle eût été.

Jean-François Buiré

8. *Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955.

9. *The Searchers*, John Ford, 1956.

10. *Splendor in the Grass*, Elia Kazan, 1961.

Découpage séquentiel

Séquence	Intitulé	Lieu	Description	Musique, numéros, commentaires
H Min' Sec"	<i>(Parallèle Roméo et Juliette)</i>	<i>(Mention éventuelle du synopsis de Broadway)</i>	<i>(Les chansons sont précédées d'un astérisque)</i>	<i>(Les chansons sont précédées d'un astérisque, le time code indique le début du chant)</i>
6 1h00'34" à 1h17'51"	Conseil de guerre (II, 3)	La rue (devant « chez Doc ») Chez Doc (<i>The Drugstore</i> : le drugstore, entre épicerie, bar et pharmacie)	Au rendez-vous, les Jets attendent Tony et les Sharks. Le sergent Krupke leur ordonne de rentrer chez eux. Le policier parti, *la bande fait la satire de la « délinquance juvénile ». Ils entrent dans le bar, suivis des Sharks. Tony arrive en plein conseil de guerre, qu'il ne peut enrayer : ce sera un duel nocturne, le lendemain. Entre l'inspecteur Schrank, pas dupe de l'entente simulée par les bandes. Il expulse les Sharks du bar et demande aux Jets de tout lui dire du combat ; ils refusent. Tony avoue à Doc son amour alors qu'ils ferment la boutique.	* <i>Gee, Officer Krupke</i> (Jets, 1h03'52" à 1h07'36"). Instrumental, thème de <i>Maria</i> (1h17'03" à 1h17'50"). Long fondu au noir.
7 1h17'51" à 1h29'21"	Le mariage	L'atelier de couture (<i>A Bridal Shop</i>)	Le lendemain. Maria *chante pour ses collègues la joie de se sentir belle. Anita lui apprend qu'une bagarre aura lieu ce soir. Tony arrive, Anita leur laisse un quart d'heure. Après que Maria a obtenu de Tony la promesse d'empêcher le combat, ils jouent la comédie des fiançailles puis *se marient symboliquement.	Ouverture au noir. * <i>I Feel Pretty</i> (Maria, trois filles, 1h18'39" à 1h21'11"), dansé et chanté (introduction dès l'ouverture au noir). Instrumental (1h24'40"), variations mêlées sur <i>Balcony Scene</i> , « Cha-cha » et <i>Maria</i> enchaînées avec : * <i>One Hand, One Heart</i> (Maria, Tony, 1h27'50" à 1h29'21").
8 1h29'21" à 1h32'31"	Préparatifs	<i>The Neighborhood</i> : le voisinage, le quartier (rues, chambres...)	* Tous se préparent pour la grande soirée : policiers, Jets et Sharks pour la bagarre, Anita pour Bernardo, Maria et Tony l'un pour l'autre.	* <i>Tonight (Ensemble)</i> (Maria, Tony, Anita, Riff, Bernardo, chœurs, 1h29'21" à 1h32'31"), quintette, variations énergiques du thème <i>Balcony Scene</i> . Fondu enchaîné avec effet.
9 1h32'31" à 1h40'23"	La grande bagarre (III, 1)	Sous le pont routier (<i>Under the Highway</i> : sous l'autoroute)	Les bandes se retrouvent. Bernardo et Ice commencent le duel à mains nues. Tony arrive pour les séparer, la tentative tourne mal et c'est Riff qui affronte Bernardo au couteau. Riff est tué ; Tony, de rage, tue Bernardo. Bagarre générale. Sirènes de police, tous se dispersent. Tony est le dernier à fuir.	Le combat au couteau est dansé, la danse cesse à la mort de Riff. <i>The Rumble</i> (instrumental, 1h35'53" à 1h40'23") commence lorsque Riff frappe Bernardo. Fondu enchaîné rapide (entre la fin de cette séquence et le début de la suivante, cloches proches qui résonnent).
10 1h40'23" à 1h46'49"	L'amour est plus fort, 1 (III, 2)	- Immeuble des Portoricains (terrasse) - Chambre de Maria	Maria attend sur le toit, ne se doutant de rien. Chino la rejoint et lui apprend la nouvelle. Elle se réfugie dans sa chambre où la rejoint Tony, qui la convainc que les rivalités sont seules coupables. * Ils espèrent pouvoir s'aimer en paix.	Danse de Maria jusqu'à l'arrivée de Chino (thème dominant de « Cha-cha », 1h40'26" à 1h41'36"). Reprise de quelques mesures de <i>The Rumble</i> après la révélation, y compris avec Tony. * <i>Somewhere</i> (Maria, Tony, 1h44'58" à 1h46'49").
11 1h46'49" à 1h57'48"	Les Jets se reprennent	La rue (rue, parking)	La bande des Jets et quelques filles se retrouvent près d'un parking. Les esprits s'échauffent. *Ice, le nouveau chef, fait baisser la température. Ils apprennent que Chino traque Tony pour le tuer, et partent à la recherche de ce dernier.	* <i>Cool</i> (Ice, Jets, filles, 1h51'24" à 1h55'08"), chanté, parlé, dansé.

Découpage séquentiel

Séquence	Intitulé	Lieu	Description	Musique, numéros, commentaires
H Min' Sec"	<i>(Parallèle Roméo et Juliette)</i>	<i>(Mention éventuelle du synopsis de Broadway)</i>	<i>(Les chansons sont précédées d'un astérisque)</i>	<i>(Les chansons sont précédées d'un astérisque, le time code indique le début du chant)</i>
12 1h57'48" à 2h06'02"	L'amour est plus fort, 2 (III, 5)	Chambre de Maria (A Bedroom)	Au retour d'Anita en deuil, les amants s'éveillent ; Tony donne rendez-vous à Maria chez Doc et sort par la fenêtre. Anita *reproche à Maria d'aimer un assassin ; *celle-ci la convainc de la pureté de son amour. Schrank arrive pour interroger Maria, qui pousse Anita à aller prévenir Tony qu'il est poursuivi.	Instrumental, thème de <i>Somewhere</i> . * <i>A Boy Like That</i> , puis... * <i>I Have a Love</i> (Anita, Maria, 1h59'58" à 2h03'50"). Les deux titres sont enchaînés, dans lesquels les deux jeunes femmes chantent.
13 2h06'02" à 2h12'41" 2h12'41" à 2h20'44"	Finale (V, 2) (V, 3)	Chez Doc (<i>The Drugstore</i> : le drugstore, voir séq. 6) La rue (rues, terrains de jeu)	Les Jets au bar, et Doc à l'étage, organisent la fuite de Tony, caché en bas. Lorsque Anita entre en se disant porteuse d'un message à Tony, la bande se met à la brutaliser, jusqu'à l'intervention de Doc. Furieuse, Anita dit que Chino, par jalousie, a tué Maria. Doc, affligé, rapporte ces propos à Tony caché dans la cave. Tony erre dans les rues, suppliant Chino de venir le tuer lui aussi. Il se retrouve brièvement face à Maria, mais Chino surgit et tire sur Tony, qui meurt *dans les bras de Maria. Jets et Sharks s'apprêtent à s'empoigner autour des amants, mais Maria s'interpose. Les bandes emportent ensemble le corps de Tony.	<i>A Taunting Scene</i> (reprise de « Mambo », puis variations, puis citations de <i>America</i> , 2h06'49" à 2h08'59"). La musique vient d'un juke-box, commence après l'entrée d'Anita et s'interrompt lorsque Doc intervient. * <i>Finale</i> (Maria seule, 2h15'17" à 2h15'36"), très brève, <i>a cappella</i> . Maria s'interrompt lorsque Tony expire (sur scène, les amants chantent ensemble). Instrumental, thème dominant de <i>Somewhere</i> . Fondu au noir.
14 2h20'44" à 2h25'34"		La rue	Générique. Principaux collaborateurs : inscriptions manuscrites sous forme de graffitis, sur des murs délabrés, portes, vitres, panneaux indicateurs (cartons incrustés pour les autres).	Instrumental : thèmes de <i>Somewhere</i> , <i>Balcony Scene</i> , <i>I Feel Pretty</i> , <i>Maria</i> .

NOTA : les indications horaires correspondent au visionnement du DVD du film *sans son interlude musical* (choix proposé au menu du DVD : « *Original intermission walk, ON ou OFF* »).

Analyse du récit



Si le film ne renvoie pas explicitement à la pièce de Shakespeare, les premières notes de travail de Bernstein mentionnent, dès 1949, une adaptation de *Roméo et Juliette*. Les amours contrariées et à l'issue fatale due à un contretemps de deux jeunes gens nés de clans opposés : ainsi formulée, la trame emprunte à un mythe qui a déjà bien circulé lorsque le dramaturge anglais le cristallise¹. La longévité d'un mythe artistique se mesure certes à la qualité des œuvres qui le portent au plus haut, mais surtout à l'universalité de thèmes et de composantes narratives, dont la plasticité passe les siècles : intemporels par-dessus tout, l'amour et la mort. C'est d'abord, soudain et incoercible,

l'amour sur son versant passionné qui déploie ses puissances, à la fois idéal spirituel et désir des corps ; mais cet amour est d'emblée contrarié par l'opposition des clans. Cette contestation de la légitimité amoureuse contient en fait trois traits importants : elle est double, ne privilégiant aucune des parties ; elle est antérieure à l'histoire d'amour, et rend donc la relation problématique *a priori* ; elle porte enfin une opposition entre volonté individuelle et pression collective, faisant ainsi de l'entrave clanique — famille ou communauté — un conflit plus large et davantage universel. Cette trame de base est en soi, bien plus qu'un sujet possible de *musical*,

une véritable structure narrative commune : dans la comédie musicale américaine, l'histoire est tout entière portée par le couple, sa formation et ses difficultés, et à la dualité originelle homme/femme se superpose une série d'oppositions secondes (sociale, psychologique...) qu'il s'agit de concilier. Mais *West Side Story*, typique par certains aspects, est aussi un étonnant concentré de paradoxes.

ROMÉO ET JULIETTE, NEW-YORKAIS

West Side Story resserre la structure narrative de la pièce de Shakespeare (de cinq à deux jours, en été) et la simplifie, en en conservant les scènes-clés. Ainsi l'exposition des rivalités claniques ouvre-t-elle le récit,

1. C'est un sujet plus vieux qu'Ovide, dont le « Pyrame et Thisbé » (*Métamorphoses*, 1^{er} siècle) est connu de Shakespeare, qui le met en abîme dans *Le Songe d'une nuit d'été*. Bandello avait écrit l'histoire des *Amants de Vérone* (1554), adaptée en français par Boistuuau (*Histoires tragiques*, 1559) puis mise en vers anglais par Arthur Brooke (1562).



Analyse du récit

accentuant le cadre conflictuel (I, 1²). C'est également un bal, lieu de plaisir contrarié par l'atmosphère tendue, qui accueille le coup de foudre réciproque (I, 5), entretenu par des escaliers de secours remplaçant le fameux balcon (II, 2). Le duel et le double meurtre marquent le rebondissement dramatique (III, 1), et le dénouement douloureux se mue en réconciliation affligée (V, 3), etc. On peut dès lors dégager de nombreux parallèles : équivalences évidentes entre personnages (par exemple les auxiliaires frère Laurence/Doc et la Nourrice/Anita) ou correspondances plus discrètes (Laurence herborigiste devient Doc du drugstore). Enfin, s'il s'agit bien d'une transposition et non d'une adaptation (les dialogues ne doivent rien à la pièce), on

trouve des citations discrètes de la matière poétique originale : la chanson *Maria*³ en écho au dialogue amoureux sur les noms (II, 2), le serment de Tony et Riff, citant un monologue de Laurence⁴...

TRAGÉDIE MUSICALE

Plus intéressantes sont les divergences, surtout dans le dénouement : chez Shakespeare (et depuis Ovide), le double suicide des amants est une composante narrative primordiale, et chaque amant doit se tuer parce qu'il a perdu l'autre, dans une symétrie glorifiant leur amour et affligeant chaque famille. *West Side Story* avait dû s'adapter aux exigences de Broadway : bien plus violente et sombre que les joyeuses productions habituelles, dans lesquelles la mort avait peu sa place⁵,

l'adaptation scénique — puis le film — préfère à l'hécatombe des amants une survivante qui, sublime dans sa douleur, montre aux gangs la voie de la concorde (séq. 13) : sans elle, ils auraient volontiers poursuivi les massacres, alors que les familles shakespeariennes se réconcilient spontanément sur les corps encore chauds des enfants. Une volonté de suicide (sur deux) et la fausse mort sont toutefois conservées, qui précipitent le dénouement, mais deux changements majeurs apparaissent. D'abord, au lieu d'un contretemps tombé du ciel (le décret de peste qui bloque le messager), c'est le conflit ethnique, *via* la brutalité des Jets, qui provoque la fausse déclaration d'Anita⁶ (séq. 13). Ensuite, la détermination suicidaire devient meurtre effectif qui, accentuant

2. Sont citées entre parenthèses dans ce paragraphe les références à la pièce.

3. La chanson tout entière est une rêverie sur la magie du prénom de l'aimée, par exemple : « *All the beautiful sounds of the world in a single word* ».

4. Riff : « *Womb to tomb !* » (« *De la matrice à la tombe !* ») ; Tony : « *Birth to earth !* » (« *De la naissance à la terre !* »).

Frère Laurence : « *The earth, that's nature's mother, is her tomb / What is her burying grave, that is her womb* »

(« *La terre, qui est la mère des créatures, est aussi leur tombe / Leur sépulcre est sa matrice même* », II, 3). La traduction citée ici est celle de François-Victor Hugo.

5. Bernstein : « *Deux morts sur scène dès la fin du premier acte (...), pour Broadway, c'était inconcevable.* »

6. Cette trouvaille est celle dont Arthur Laurents, auteur du livret de la version scénique, se déclare le plus fier. Si l'on veut remonter en amont, le contretemps est provoqué par le zèle abusif de Schrank, qui oblige Maria à envoyer Anita chez Doc (séq. 12).



7. Dès le prologue, le chœur met en exergue « *les terribles péripéties de leur fatal amour* ». Roméo : « *Mon âme pressent qu'une amère catastrophe encore suspendue à mon étoile, aura pour date funeste cette nuit de fête, et terminera la méprisable existence contenue dans mon sein par le coup sinistre d'une mort prématurée* », I, 4. Le Prince Escalus : « *Voyez par quel fléau le ciel châtie votre haine : pour tuer vos joies il se sert de l'amour !* », V, 3.

l'escalade de la violence, achève de désigner le conflit comme cause immanente de tous les problèmes. Car, chez Shakespeare, la dimension tragique relève d'une puissance transcendante qui manipule les personnages, fatalité dans la version de Roméo ou décret divin dans celle du Prince : le ciel punit les familles par le biais de l'amour⁷. Certes, le christianisme demeure très présent dans le film, mais c'est tout autant par couleur locale, spiritualisation de l'amour et respect de la morale à l'américaine : Maria et Tony ont besoin, pour que leur nuit d'amour soit de noces, d'un mariage, fût-il sur un mode théâtral, c'est-à-dire un peu symbolique et très figuratif⁸ (séqu. 7).

UN MUSICAL POLITIQUE

Aucun prêtre — sauf à Las Vegas — ne bénirait leur union si vite, parce que c'est surtout, entre la pièce et le film, la définition même du pouvoir et de l'autorité qui est modifiée. Les auxiliaires shakespeariens, contrairement à Doc et Anita, supposent que l'union des amants pourra apaiser les clans (par exemple frère Laurence, II, 3), parce qu'un véritable pouvoir politique (le Prince) arbitre la querelle. Au contraire, la police du film n'est qu'une figure négative de régulation (et non, positive, de règlement : Schrank demande aux bandes de se battre hors de son district, séq. 1), qui de plus se révèle vite ignominieusement partisane. La seule autorité est celle des gangs,

parce qu'il ne s'agit plus d'une opposition ancestrale entre familles nobles formant une même société, mais d'une rivalité inscrite dans le tissu même d'une Amérique en développement : une Amérique qui rêve d'un *melting pot* idéal, mais engendre concrètement inégalités et racisme. Les amants, contre tous, ne peuvent compter pratiquement que sur eux-mêmes : les conseillers et adjouvants de la pièce deviennent de simples confidents, dont l'aide concrète est sans effet (Doc) ou désastreuse (Anita). Aussi peut-on voir dans le « maître de cérémonie » du bal la seule autorité politique positive, bouffon béat qui s'efforce, comédie musicale oblige, de faire danser ensemble les clans⁹ (séqu. 4).

8. Juliette et Roméo, bien entendu, doivent aussi se marier, même en cachette de tous (par frère Laurence, II, 6).

9. Cf. texte « Un récit d'apprentissage pour jeunes citadins », par Marie-Noëlle Chatry, in rubrique « Éclairages et perspectives ».

L'épilogue, entre tradition et modernité

Objectif : Montrer que la reprise de certaines conventions théâtrales n'altère en rien la force de la scène. Avec DVD.

Déroulement :

On proposera un repérage des conventions théâtrales à la fin de *Roméo et Juliette* (V, 3), qu'on comparera avec l'épilogue du film (séq. 13, 2'12"41 à 2'15"36).

1. Points communs : fausse mort de l'héroïne (accélération de l'action), vraie mort (dramatisation : *catastrophe* au sens théâtral du terme), présence de tous les personnages sur scène et réconciliation finale (résolution).

2. Conventions revisitées : accélération renforcée (on s'attend à une confrontation entre Tony/Roméo et Chino/Paris mais surgit Maria/Juliette) et concentration

des effets (Tony tué au moment même où il retrouve Maria) font le lit du pathos (il meurt dans ses bras), la dramatisation étant en fin de compte moins chargée (un mort au lieu de trois) ; réconciliation différée (regard interrogateur de Maria, d'abord vain puis suivi d'effet), justifiée par la nécessité (porter le corps) et pas forcément définitive.

Prolongement : On observera la stylisation propre à la comédie musicale, à l'œuvre ici de façon atténuée : chant interrompu par la mort (une berceuse adressée au mourant, dont l'accompagnement musical est différé après celle-ci), et constitution progressive du cortège mortuaire, discrètement chorégraphiée.

OPÉRA-BALLET URBAIN

West Side Story avait déjà été, sur scène, perçu comme une révolution, par une alchimie nouvelle du drame, de la danse et de la musique, qui substituait à l'alternance facile des tableaux et des intermèdes musicaux une continuité théâtrale totale. Cette osmose rejoignait dans un sens la volonté ambiguë des trois créateurs de travailler en direction de l'opéra, c'est-à-dire vers une forme synthétique de spectacle de tradition européenne¹⁰, certes moins légère, mais surtout artistiquement plus ambitieuse. Le film s'inscrit dans le sillage de ce renouvellement de la comédie musicale, où les numéros ne constituent plus des parenthèses

dans l'avancée de l'histoire exprimant l'humeur (souvent joyeuse, parfois nostalgique) du personnage, mais où danse et musique participent du récit, soit comme exposition¹¹, soit comme expression lyrique et caractérisation psychologique¹², soit comme action¹³. Les duos d'amour sont plus conventionnels, mais leur réussite musicale et la fluidité de leur insertion dans l'action et le dialogue assurent là encore une grande continuité¹⁴. On notera aussi que deux chansons sont de véritables confrontations dialoguées¹⁵, et surtout que la critique politique est pleinement portée par deux étonnantes chansons chorales¹⁶. Cette fusion des composants théâtraux en un

tout cinématographique génère une grande densité narrative, qui semble resserrer encore davantage les unités relatives de temps (à peine un jour et demi, pour un nombre de séquences très réduit par rapport à la durée du film) et d'espace (un quartier, avec un nombre restreint de lieux-clés). La construction narrative épouse ainsi la logique urbaine de découpage par blocs, mettant en valeur la rue comme lieu principal du film : *a priori* non-lieu car espace de transition, mais seul territoire que peuvent revendiquer les jeunes que la société délaisse, et, pour les amants, vrai théâtre des « *terribles péripéties de leur amour* »¹⁷.

Benjamin Labé

10. Cf. texte « *La plus grande partition de comédie musicale jamais portée à l'écran* », par Benjamin Labé, in rubrique « Mise en scène ».

11. *Prologue* (séq. 1), et *Tonight* (séq. 8).

12. *Jet Song* (séq. 1), *Something's Coming* (séq. 2), *Maria* (séq. 4), *America* (séq. 5), *Gee, Officer Krupke* (séq. 6) et *I Feel Pretty* (séq. 7).

13. Les six morceaux de *The Dance at the Gym* (séq. 4), ainsi que *The Rumble* (séq. 9), *Cool* (séq. 11), *One Hand, One Heart* (séq. 7) et la double chanson *A Boy Like That / I Have a Love* (séq. 12).

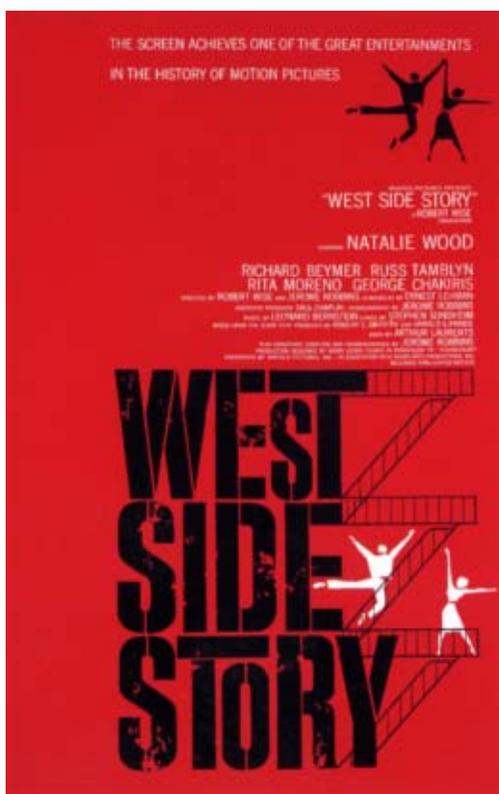
14. *Balcony Scene*, *One Hand, One Heart*, et *Somewhere*.

15. *America* (séq. 5) et *A Boy Like That / I Have a Love* (séq. 12).

16. *America* (séq. 5) et *Gee, Officer Krupke* (séq. 6).

17. William Shakespeare, *Roméo et Juliette*, Prologue (Chœur).

Écritures



Dans « chorégraphie » comme dans « cinématographie », il y a... graphie, c'est-à-dire écriture. Du mouvement, dans les deux cas, et le suspense esthétique de toute comédie musicale pourrait se résumer ainsi : comment le cinéma va-t-il « écrire » ce mouvement particulier qui est celui de la danse ? La réponse de *West Side Story* sera : en insistant sur le *graphique*, autant que sur le *cinétique*.

Aux premières images de *West Side Story*, au lieu de l'habituel générique inscrivant à l'écran les contributions qui sont à l'origine du film, de pures couleurs se succèdent [séq. 0] qui en fin de compte font place à une mention écrite, laquelle ainsi acquiert un relief dont eût été privée sa banale citation au cours d'un générique : « *West Side Story* » entre triomphalement dans l'image par le bas de celle-ci,

comme en rappel de l'affiche du spectacle de Broadway qui lègue son titre au film. Quelque chose est *déjà écrit* — la version scénique préexistante, conjuguant la partition de Bernstein et la chorégraphie de Robbins pour Broadway — qu'il va s'agir de *récrire* sous une autre forme. À la version scénique préexistait déjà une écriture, celle de Shakespeare, mais elle aussi avait été pensée pour la scène. Or, de la scène à l'écran, il y va d'une tout autre retranscription.

Le générique ne s'éclipse ici que pour mieux prendre à la fin du film une importance inusitée (en 1961), à la mesure de l'énorme travail collectif auquel *West Side Story* donna lieu. Y règne l'inscription : graffiti, panneaux indicateurs et lettrages divers rivalisent afin d'indiquer les différents participants du « vaste dessein » de Robbins. Ce générique de

fin est l'œuvre de Saul Bass, qui se fit connaître avec les génériques qu'il créa à partir de 1955 pour les films d'Otto Preminger, et surtout d'Alfred Hitchcock. À propos des films que Hitchcock réalisa à cette époque¹, le critique Louis Skorecki a parfois parlé de « *surlignage postmoderne* ». L'expression pourrait s'appliquer à *West Side Story* dont le *design* est beaucoup plus consciemment décliné qu'il n'était alors de mise², à commencer par celui de son affiche, également conçue par Bass. Toute de lettrage et de lignes noires sur fond rouge, elle n'est presque pas figurative, résumant les multiples corps du film par deux petites silhouettes graphiquement simplifiées, et le décor lui-même (l'escalier de service où a lieu la « scène du balcon », séq. 5) par une série de lettres, des « Z » superposés.

1. Principalement, de 1958 à 1960 : *Vertigo*, *La Mort aux trousses* et *Psychose*.

2. En cela, à l'instar des films en question de Hitchcock, *West Side Story* annonce l'importance croissante que prendra le *designing* (voire le *concept designing*) à partir de 1960. Pas de film américain actuel dont le *look* visuel et sonore n'ait été méticuleusement pré-vu et entendu, et cela aussi bien chez les « auteurs » que dans les produits de série.



Écritures

Fin de l'alphabet, fin de l'écriture qui correspondrait à cette « *end of the street* » lisible sur le panneau qui clôt le générique ? *Dead End*, « Rue sans issue », s'intitulait déjà en 1937 un film avec Humphrey Bogart, qui mettait en scène un gang d'adolescents au bord de l'East River. Si le motif géométrique de l'escalier de service était omniprésent dans les films de gangsters des années 1930, c'est celui de la grille qui domine le début et la fin de *West Side Story*, imprimant sur l'écran le fin mot visuel d'une compartimentation ethnique et sociale. Reflet de celle-ci, la structure du récit se morcelle en blocs narratifs grossièrement juxtaposés, comme la ville, vue de haut, apparaît quadrillée en artères, places et blocs architecturaux. La caractérisation des personnages est à l'avenant (à chaque groupe son accent,

son langage, ses lieux et ses rites), le couple d'amoureux formant une entité spécifique (Laurents et Sondheim firent en sorte que Maria et Tony, dans leurs actes, dans leurs mots et dans leur mode de présence ou d'absence au récit et à la danse, soient coupés du reste des personnages). La dramaturgie est délibérément primaire, ne faisant rien pour rendre imprévisible le scénario shakespearien, mais le film s'en avère d'autant plus émouvant : « *C'était écrit* », pense-t-on devant l'issue tragique : écrit dans le décor, dans les corps des personnages et dans celui du récit.

KINOPANORAMA

Revenons au début. Avant même que le titre du film ne fasse son entrée, la primauté du graphique est posée, mais ne devient sensible qu'après coup : la stylisation de Manhattan

sous forme de lignes verticales de tailles diverses dessine tout d'abord un motif *indescriptible*, qui s'oublie dans les variations chromatiques successives et n'accède à la lisibilité que lorsque la presque île et sa forêt de gratte-ciel apparaissent effectivement à l'image. Le réel surgit de la stylisation graphique, il faut passer par elle pour y accéder : la suite du film, où l'on est « Shark » ou « Jet » avant d'être homme (avec tous les signes de reconnaissance que cela suppose), ne démentira pas cet axiome. Alliées à la succession des thèmes de la musique de Bernstein, ces petites lignes noires ont été comparées aux perforations d'un rouleau pour piano mécanique. On peut également voir dans l'ensemble « lignes / thèmes musicaux successifs / couleurs changeantes » un souvenir du diorama, cette attraction qui



Écritures

consistait à animer une peinture monumentale au moyen de variations de lumière. Ce sont en fait trois grands procédés scéniques, ou plutôt témoignage de l'évolution d'un imaginaire de spectacle scénique (ou forain) vers un imaginaire de spectacle cinématographique, qu'il est pertinent d'évoquer ici : le panorama, le diorama et le cyclorama.

Le *panorama* se caractérise par sa largeur : c'était une peinture si ample que, vue dans un espace circulaire ou semi-circulaire, elle donnait l'illusion à ses spectateurs de se trouver au cœur de la réalité qu'elle représentait. Jusqu'en 1953, à quelques rares exceptions près, l'image cinématographique reste assez peu large, mais en 1953, afin d'apporter un supplément de spectacle qui permette de contrer la concurrence de la

télévision, la Twentieth Century Fox lance le CinemaScope, qui permet d'obtenir, en conservant la pellicule standard 35 mm, un rapport d'image (largeur sur hauteur de celle-ci) de 2,35. Huit ans plus tard, *West Side Story* est filmé en format large mais recourt à un nouveau procédé, la Super Panavision 70, dont la pellicule 70 mm permet d'obtenir une excellente qualité visuelle. Le format large, idéal pour le western ou les superproductions à grande figuration, n'a pas toujours réussi à la comédie musicale : seuls *Brigadoon*, *Les Sept Femmes de Barberousse* et *Beau fixe sur New York*³ l'ont utilisé de manière convaincante et non superficielle. Dans *West Side Story*, le format large semble requis, tant le film est voué aux scènes de danse collective, alignant latéralement un grand nombre de danseurs. À l'inverse, ce

format permet aussi de mieux isoler un ou deux personnages pris par le sentiment amoureux (Tony et Maria, séq. 4, Maria, séq. 10) ou dans la tragédie individuelle (Tony, fin séq. 9 et séq. 13). Dans un entretien, Rita Moreno remarque toutefois que la séquence du bal à l'intérieur du gymnase (chorégraphiée par Robbins, mais filmée par Wise après la mise à pied de celui-ci), avec ses deux clans qui refusent de se mélanger, ne parvint pas à s'inscrire dans le cadre du format large ; c'est particulièrement vrai dans les grands plans d'ensemble, où l'espace au-dessus des danseurs réduit ceux-ci à une mince bande en bas de l'image. En revanche, des scènes à ciel ouvert (*America*) ou au contraire avec plafond très bas (*Cool*) sont en parfaite adéquation avec ce format. Si le film ne joue pas seulement

3. Respectivement : *Brigadoon* (1954), de Vincente Minnelli, *Seven Brides for Seven Brothers* (1954), de Stanley Donen, et *It's Always Fair Weather* (1955), de Stanley Donen et Gene Kelly.

? Mot-clé

Profondeur de champ

Profondeur spatiale qui apparaît nette à l'écran : elle dépend à la fois des réglages à la prise de vues et de l'éloignement des différents éléments face à la caméra.

Le combat, entre *street fighting* et danse de mort



Objectif : Montrer que ce qui est chorégraphié ne fait pas forcément danse pour le spectateur, tout en différant à ses yeux d'une représentation naturaliste. Avec DVD.

Déroulement :

Revoir le combat sous l'autoroute (séq. 9) et étudier sa progression chorégraphique.

1. Avant la musique : mise en scène précise (arrivée des deux groupes, préparation du combat, intervention de Tony), gestes étudiés, mais on ne peut encore parler de chorégraphie.

2. Irruption de la musique, au coup de poing de Riff à Bernardo. À partir de là, pour le spectateur, il ne s'agit pas encore de danse (la stylisation devrait faire jeu plus égal avec la représentation naturaliste) mais gestes, mouvements, musique et montage s'associent

étroitement, cf. leurs « points de rencontre » : sortie des couteaux, mouvements de défi, de recul et d'avancée des duellistes, coup fatal porté à Riff puis à Bernardo, etc. 3. La mort de Bernardo chamboule cette logique : malgré la musique, la bagarre généralisée est peu chorégraphiée ; c'est lorsqu'elle s'arrête au son des sirènes de police que d'ultimes mouvements stylisés apparaissent : têtes qui se redressent, derniers coups portés à l'adversaire au sol.

Prolongement : On étudiera la scène où Anita est violentée (début séq. 13) : elle n'est pas perçue comme vraiment dansée car, là aussi, cela nuit à sa brutalité, mais en même temps le fait qu'elle soit chorégraphiée la rend équivoque : jeu stupide, tentative de viol, mouvement incontrôlé qui pourrait mal tourner ?

la latéralité mais aussi la **profondeur de champ**, travaillant graphiquement l'espace (et le décor construit à cet effet) à la fois dans sa perspective et dans sa planéité (séq. 9 et 11), il reste que l'horizontalité du format large est particulièrement apte à rendre non seulement les moments de danse à forte densité numérique mais également la linéarité mélodique de l'écriture de Bernstein (dont la musique est aussi mélodique — « horizontale » — qu'harmonique — « verticale »). Enfin, le format large est tout simplement un plus vaste *espace d'écriture* qui confère à ce qui aurait pu n'apparaître que comme une « petite comédie musicale » les dimensions d'une épopée, dans laquelle les mouvements des danseurs *s'inscrivent* avec plus d'amplitude. Le monde est une scène mais la rue est un espace à conquérir,

l'extrémité des pieds et des mains projetés aussi loin que possible, dans toutes les directions, définissant tel un compas l'empan de l'emprise corporelle exercée sur lui (cf., en particulier, séq. 1)⁴.

L'autre procédé pré-cinématographique qu'évoquent les premières images de *West Side Story*, c'est donc le *diorama* tel qu'on l'a défini plus haut. Les variations de lumière sont ici remplacées par des changements chromatiques, chaque couleur différente remplissant successivement le format large de l'écran. Ce travail de la couleur par grandes surfaces uniformes est en phase avec ce qui se fait de plus moderne dans le cinéma de l'époque — qu'on pense aux films de Jean-Luc Godard dans les années 1960. Triomphe du graphisme, encore une fois : la couleur est moins ici émanation du monde qu'élément

expressif, peinture jaune jetée en *jets* sur ces *yellow*⁵ de Jets (séq. 1), pourpre qui imprègne l'image jusqu'à l'engorger (cf. séq. 8 et le premier plan « embrasé » de la séq. 9). Maria l'a bien compris, qui veut qu'on teigne en rouge sa robe virginale... Dans cette veine expressionniste, quitte à choisir une teinte, autant élire le rouge, couleur de passion, de colère, d'hymen déchiré et de sang versé ; toutes les autres n'en seront que les contrepoints, ou les complémentaires.

Quant au *cyclorama*, il revêt ici un sens particulier : celui qu'il prend dans la scène de l'attraction foraine de *Lettre d'une inconnue*⁶ où un paysage peint sur une toile défilant cycliquement, vu à travers la fenêtre d'un faux train, donne l'illusion que celui-ci se déplace, de même que semblent défiler devant nous, virtuellement sans fin, les couleurs du

4. Cf. également texte « Un récit d'apprentissage pour jeunes citadins », par Marie-Noëlle Chatry, in rubrique « Éclairages et perspectives ».

5. « Trouillards ».

6. *Letter from an Unknown Woman* (1948), de Max Ophüls.

? Mots-clés

Zoom

Objectif à focale variable qui permet de resserrer ou d'élargir le champ filmé sans déplacer la caméra. Par extension, on parle de zoom pour désigner un travelling avant ou arrière obtenu par voie optique. L'effet produit est différent, visuellement et émotionnellement, de celui qu'on obtient avec un déplacement de la caméra.

Travelling

Déplacement de la caméra, généralement exécuté à l'aide d'un chariot posé sur rails ; selon le sens du mouvement effectué, on parle de travelling avant, arrière ou latéral. On parle de travelling d'accompagnement lorsqu'on maintient dans le champ un objet en mouvement.

Raccords entre deux plans successifs (A et B)

- **Dans l'axe** : de A à B, on conserve (plus ou moins strictement) l'axe de prise de vues tout en éloignant ou en rapprochant la caméra de l'objet filmé (plutôt qu'en zoomant en arrière ou en avant).
- **De mouvement** : le mouvement d'un objet filmé commence en A et se continue en B, le champ filmé en B n'ayant rien en commun avec celui de A (par excellence, à la faveur d'un déplacement de l'objet filmé).
- **Dans le mouvement** : le mouvement d'un objet filmé commence en A et se continue en B, B partageant au moins avec A la partie du champ filmé où se trouve l'objet en question.

Écritures

début de *West Side Story*. Après l'espace et la couleur, voici donc le mouvement, donnée que Robbins chérit entre toutes et dont l'écran paraît constamment animé : mouvement des danseurs, bien sûr, et celui, conjoint, d'une caméra Super Panavision que sa lourdeur n'entrave jamais. Prenons le passage, au début du film, qui va de la découverte des Jets à celle de Bernardo, pour souligner le déploiement cinétique dont il fait preuve d'emblée, d'un plan à l'autre ou à l'intérieur du plan (chaque numéro correspond à un nouveau plan) :

1. plan d'ensemble en plongée sur le terrain de jeu
2. resserrement du cadre sur la zone où se tiennent les Jets, puis rapide **zoom** avant sur ceux-ci
3. plan de Riff de profil / recadrage vers la droite sur Ice / recadrage vers la droite

sur Action, tous claquant des doigts

4. 1^{er} raccord dans l'axe découvrant, en plus des trois précédents, Baby John et A-rab
5. 2^e **raccord** dans l'axe, découvrant encore deux autres Jets
6. 3^e raccord dans l'axe, élargissant le champ pour qu'y entre un jeune homme, penaud d'avoir jeté une balle en direction des Jets
7. **travelling** latéral droite-gauche, à travers une grille, accompagnant le groupe qui s'est mis en marche
8. plongée : les Jets contournent un jeu d'enfant dessiné sur le sol
9. autre position de caméra, autre plongée sur les Jets qui s'emparent d'un ballon de basket → mouvement de grue descendant qui vient les cadrer à hauteur d'homme, quittant le champ

10. travelling d'accompagnement serré sur les Jets de trois quarts dos, marchant dans la rue en toisant l'espace autour d'eux
11. élargissement du champ : travelling latéral droite-gauche accompagnant le groupe cadré en pied qui marche sur le trottoir, continuant de claquer des doigts et venant peu à peu à la danse → le groupe bifurque pour traverser la rue, faisant face à la caméra qui passe alors en travelling arrière
12. le groupe est cadré en pied, accompagné en travelling de trois quarts face
13. plongée sur un énorme « JET » inscrit à même l'asphalte, sur lequel le groupe saute et se met à danser
14. plan de 3/4 dos : se retournant soudain, le groupe tombe sur Bernardo.



Écritures

Difficile, déjà, de résumer l'extrême richesse de ce passage qui dure pourtant moins de deux minutes : contentons-nous de quelques constats, valables pour l'ensemble du film. D'un plan à l'autre ou à l'intérieur du plan, la caméra est constamment mobile, ainsi que les personnages, du simple claquement de doigt à la danse conquérante. Tout est fait pour que les mouvements du corps et de la caméra finissent par se fondre dans le sentiment d'un grand mouvement commun, et indissociable. Les raccords de plan à plan ne sont jamais laissés au hasard, mais il est là encore impossible d'affirmer lesquels ont été pensés *avant* le tournage des plans destinés à se succéder (ou au moment de celui-ci), et lesquels sont une pure création après tour-

nage, au moment du montage. Plus que la maîtrise, c'est la conjonction de tous les éléments (d'autant plus impressionnante qu'elle intègre et absorbe des aspérités ponctuelles, telles que des ellipses spatiales dans la continuité temporelle) qui est recherchée, pour mieux exprimer son contraire à savoir le conflit, latent ou effectif. Dans cette totalité vient également se loger la musique, en fonction de laquelle s'ordonnent précisément toutes les ruptures de plans, de rythme, de mouvement, quitte à ce que Robbins place délibérément certains mouvements des danseurs sur des contretemps de la partition, comme il aime à le faire pour surprendre le spectateur. Ce court passage est exemplaire de la façon dont Robbins potentialise l'énergie cinétique de la danse en jouant de tous

les moyens du cinéma (qui s'en trouve, en retour, avivé) : mouvements dans le plan et d'un plan à l'autre, valeurs de plans (plus ou moins larges ou serrés), angles de prises de vues, raccord de plan à plan (dans l'axe, de mouvement, dans le mouvement, etc.). Ce faisant, ce néophyte enthousiaste invente comme sous nos yeux, pas à pas, saut à saut, plan à plan, ce qu'on peut pour une fois appeler sans excès de langage une *écriture cinématographique*.

Jean-François Buiré

« La plus grande partition de comédie musicale jamais portée à l'écran¹ »



Sifflements sur fond noir ; puis une image graphique, dont seule variera la couleur, accueille un prélude symphonique mêlant trois des thèmes de la bande son : pendant presque cinq minutes, *West Side Story* se consacre à la musique. Cette véritable ouverture d'opéra — absente de la version scénique — semble en contradiction avec les premières intentions des trois créateurs, qui s'étaient entendu pour « raconter une histoire tragique en utilisant uniquement des techniques de comédie musicale, sans jamais tomber dans le piège de l'opéra² ». Mais, plus précisément, le défi que se fixait Bernstein, au vu de la gravité inhabituelle de l'histoire qui exigeait que la partition gagnât en sérieux, était de « marcher avec déli-

catesse sur la ligne fine qui sépare l'opéra et Broadway ».

« IL FALLAIT BIEN QUE QUELQU'UN FASSE QUELQUE CHOSE POUR LA MUSIQUE AMÉRICAINE À BROADWAY !³ »

Si l'opéra est bien un spectacle théâtral dans lequel la musique a une véritable fonction narrative (exposition, caractérisation...), il faut reconnaître autant la dimension opératique de la partition que la réussite éclatante de ce pari de l'entre-deux. L'opéra n'étant pas à sa place à Broadway, scène populaire par excellence, Bernstein veut composer une grande œuvre pour tous, musique d'opéra par sa fonction et sa richesse, mais de comédie musicale

par sa structure et ses airs : une musique accessible et mélodieuse, mais enrichie par « une énorme subtilité et variété rythmique⁴ ». Ce sont ces variations délicates qui donnent aux parties instrumentales leur hardiesse : la musique pour les scènes dansées repose souvent sur des mesures singulières et alternées, qui sont autant d'obstacles rythmiques que les chorégraphies doivent à la fois adoucir et exposer⁵. Exemple de la double volonté populaire et ambitieuse de *West Side Story*, la chanson *Something's Coming* est d'abord conçue « dans la grande tradition », sur une structure simple, mais Bernstein confie l'avoir « déglinguée », notamment avec des variations rythmiques. Cependant, les chansons ont

1. Michel Chion, *La Comédie musicale*, Éditions Cahiers du cinéma/SCEREN-CNDP, Collection « Les petits Cahiers », Paris, 2002, p. 56.

2. Leonard Bernstein, « Journal de bord », in livret de *West Side Story*, direction de Leonard Bernstein, Éditions Deutsche Grammophon, 1984, p. 54.

3. Leonard Bernstein, *Le Partage de la musique*, Éditions Belfond, 1993, p. 41.

4. David Patrick Stearns, « À mi-chemin entre Broadway et l'opéra », in livret de *West Side Story*, op. cit., p. 69.

5. Dans le documentaire *West Side Memories* (inclus dans l'« Edition Collector » du DVD du film), Rita Moreno dit n'avoir jamais dansé sur des mesures aussi étranges et changeantes.

« La plus grande partition de comédie musicale jamais portée à l'écran »



bien ce charme spécial qui fait les *tunes* (les tubes) des *musicals*, et qui marque immédiatement l'auditeur, malgré leurs grandes difficultés d'interprétation : Rita Moreno rappelle, par exemple, qu'un titre comme *A Boy Like That* (séq. 12) commence dans un registre très grave, assez inhabituel pour une voix féminine⁶. Alors que la comédie musicale traditionnelle doit séduire vite (mélodies et structures simples, rythmes communs, emprunts identifiants), *West Side Story* est au contraire d'une virtuosité d'écriture certes discrète mais surtout inédite à Broadway. De ce point de vue, l'exception est le quintette *Tonight* (séq. 8), dont les entrelacs vocaux sont d'une complexité ostensible qui sonne vraiment opéra, et

qu'un compositeur « normal » de Broadway n'aurait jamais pu écrire, car ils nécessitent une solide formation académique. Même les airs de jazz doivent plus à l'avant-garde de l'époque qu'à ses standards : les mélodies sinueuses du *Prologue*, par exemple, évoquent davantage les compositions de George Russell⁷ que le mouvement *cool*, en vogue depuis le début des années cinquante, ou même le fougueux *hard bop* émergeant tout juste au milieu de la décennie. Pour mesurer *West Side Story* à l'aune de la musique de son temps, il est encore plus inutile d'évoquer les *hits* jazzy d'alors que rabâchent radios et télévisions, chansons très belles mais très antiques (remontant parfois jusqu'au *ragtime*) : en 1954 par exemple, le *top ten* des

diffusions médiatiques est tenu, *Tea For Two* en tête, par des standards enregistrés entre 1909 et 1946 ! Juste retour des choses : après la sortie du film, plusieurs titres seront abondamment repris par des musiciens de jazz.

« UN INCROYABLE MELTING POT STYLISTIQUE⁸ »

Du jazz, son matériau de prédilection, Bernstein retient également un principe de métissage : aux imitations trop nettes, il préfère un tressage mêlant au jazz l'esprit latino et la pensée symphonique (par exemple l'étonnant *Cool*, sur rythme swing, avec dans la partie instrumentale une fugue classique aux accents latino). La complexité musicale est tout entière investie dans

6. Pour cette seule scène (donc les deux chansons *A Boy Like That* et *I Have a Love*), Rita Moreno est doublée.

7. Compositeur intransigent et théoricien influent, George Russell sort en 1956 *The Jazz Workshop*, et *New York, NY* en 1959.

8. Michel Chion, *La Comédie musicale*, op. cit., p. 56.

Le quintette, un moment de stylisation dramatique



Objectif : Montrer comment musique, mise en scène et montage concourent ici. Avec DVD.

Déroulement : Visionnement de l'extrait (séq. 8) et repérage des procédés de dramatisation.

1. Montage alterné et accéléré : les plans des deux gangs en route pour le combat, de plus en plus rapides, alternent avec ceux d'Anita, de Tony et de Maria, plus lents jusqu'à ce qu'un pont musical (à l'image, Schrank regarde sa montre) marque une transition : à partir de là, tous les plans vont s'accélérer et s'entrechoquer.

2. Symétrie et enfermement :

A) À la fin, la vectorisation du mouvement de chacun des groupes s'oppose : gauche-droite pour les Jets, l'inverse pour les Sharks. Mais, au début, soit les déplacements sont frontaux, soit les Jets arrivent plutôt de droite (cf. début du 3^e et du 4^e plan

sur eux) et les Sharks de gauche (1^{er} plan sur le toit), au contraire de ce qui se passe à la fin : l'arbitraire de leur opposition n'en est que mieux souligné.

B) Encadrement de la séquence par des images fixes rouge sang (toits / grillage).

3. Musique : deux chants (amants vs. bandes, Anita chantant la partition des garçons) ont un mot pour unique dénominateur commun, « *Tonight* » (destins liés), et génèrent une polyphonie parfois discordante (disparité d'intérêts) ; d'abord alternés, ils finissent par se superposer et se fondre dans ce seul mot.

Prolongement : On étudiera dans d'autres films la façon dont, en rapport étroit avec les autres moyens filmiques, la musique crée des moments de dramatisation.

ce mélange et dans ses variations rythmiques, mais il s'agit moins d'une fusion des éléments musicaux que d'une sorte de dialogue entre leurs différences. Cette esthétique du métissage est ici parfaitement à sa place, puisqu'elle se met au service de tous les conflits narratifs, non seulement entre les gangs, mais aussi entre les deux mondes culturels, et entre ces mondes et les amants. L'hétérogénéité, comme confrontation de styles qui se contaminent mutuellement sans synthèse propre, est en fait typique du compositeur, hanté pendant toute sa carrière par la question du métissage, depuis son mémoire de fin d'étude sur « *L'absorption des éléments ethniques dans la musique américaine* » (1939) jusqu'à ses dernières œuvres (comme *Jubilee Games*, 1989). Bien sûr, l'idée d'un art ainsi métissé a quelque chose de

typiquement américain, mais il faut bien entendre que Bernstein s'inspire aussi du goût du collage et des mélanges inattendus cher à deux de ses compositeurs préférés, Mahler et Stravinski. De ce dernier, *West Side Story* prolonge également un certain traitement rythmique, tout en décalage et en puissance, avec notamment une utilisation percussive variée des différentes sections (*Prologue, The Rumble*).

INTÉGRATION MUSICALE

Mais une telle hétérogénéité exige, sous peine d'une trop grande dispersion qui pourrait nuire au récit, quelques menus éléments unificateurs. C'est d'abord la variation des mélodies qui crée l'homogénéité, par continuité sans répétition : la circulation des leitmotifs est d'une richesse plus proche du modèle wagnérien que la production

hollywoodienne d'alors. Comme l'avaient en effet remarqué Adorno et Eisler dès 1947, Hollywood avait déjà assimilé ce procédé en le simplifiant : cette « wagnérisation » de la musique de cinéma, souvent schématique, associe une mélodie à un personnage ou à un sentiment, puis fonctionne par simples citations, alors que chez Wagner les thèmes sont cités et déclinés les uns dans les autres, donnant lieu à des implications et des variations plus complexes⁹. Dans *West Side Story*, par exemple — sans évoquer les reprises évidentes —, l'introduction de *Something's Coming* comprend quelques notes de *Jet Song*, qui souligne l'appartenance de Tony à la bande ; *Balcony Scene* émerge en partie de *Maria*, mais se conclut sur les accords « tragiques » qui donneront *Somewhere* ; lorsque culmine

9. Adorno et Eisler, *La Musique de cinéma*, Éditions de L'Arche, 1972 (première édition : 1947).



Des chansons qu'on croit connaître

Objectif : Souligner l'intérêt et la singularité des chansons dans le film.

Déroulement : Établir avec les élèves la liste des chansons, et revenir plus particulièrement sur *Gee*, *Officer Krupke* (séqu. 6). Avec DVD.

1. Richesse et singularité expressive : certaines chansons « légères » ne semblent là que pour conforter l'étiquette « comédie musicale » d'un film plutôt tragique. En fait, elles expriment toutes un sentiment, un état ou une situation bien spécifiques : affirmation d'identité (*Jet Song*), positions politiques opposées (*America*), euphorie amoureuse (*I Feel Pretty*) ; ici, l'insolence en rempart contre les clichés sociaux.

2. Intervention dans un « moment faible » du récit : les chansons ont parfois leur moment propre,

non tributaire de l'intrigue (*America, I Feel Pretty*). Ici, attendant les Sharks dans la rue, les Jets se font houspiller par Krupke puis « improvisent » cette satire sociale.

3. Montée en puissance : plusieurs chansons (*Something's Coming, Tonight* lors du quintette, *Somewhere*) expriment une sève, un élan juvéniles : espoir, désir, colère, impatience, etc. Ici, l'exaspération croissante face aux préjugés concernant la « délinquance juvénile » est traduite par l'augmentation d'un demi-ton de chaque nouveau couplet.

Prolongement : On pourra entre autres étudier ce que chacune des sept « chansons d'amour » exprime de particulier quant à ce sentiment.

l'agression d'Anita par les Jets, le mambo du juke-box cite *America*, exprimant l'envers violent du rêve américain, etc. Mais c'est un élément mélodique et harmonique, plus subtil, qui parachève l'unité par sa très grande présence : l'intervalle de quarte augmentée. Également appelé triton, car comprenant trois tons pleins (par exemple ré-sol# ou sol-do#) soit une moitié d'octave, cet intervalle de notes est harmoniquement très instable, à tel point qu'il fut longtemps — jusqu'en gros la seconde moitié du XIX^e siècle où il fait quelques apparitions — considéré comme une erreur et ainsi surnommé « *diabolus in musica* ». Le triton, assez inhabituel car étrange et dissonant, structure en grande par-

tie l'œuvre, et innerve les airs de son charme tordu¹⁰. C'est lui qui inquiète le sifflement initial des Jets, puis attise ses déclinaisons (*Prologue, Jet Song, The Rumble*) ; lui qui fait virevolter le stressant *Cool* et déséquilibre *Gee, Officer Krupke* ; lui enfin qui embrase puis calme les airs sensuels de Tony — même si, dans *Something's Coming* et *Maria*, la quarte augmentée est présente comme *appoggiature*, c'est-à-dire comme dissonance rapidement résolue, créant ainsi la tension amoureuse et l'apaisant aussitôt¹¹. Exigeante et accessible, la partition est ainsi au diapason du film. L'idée d'un opéra qui serait typiquement américain a hanté Bernstein (comme

ses compatriotes et modèles George Gershwin et Aaron Copland) : c'est sur cette ligne tracée entre sérieux et populaire qu'il se tient, là où se dresse le film, cette même ligne qui caractérise une large part des grandes œuvres américaines, à commencer par le meilleur du jazz et de Hollywood. Ici la musique, brasier métis inouï, assemble des influences diverses tout en exaltant les beautés singulières. Ce qui pourrait aussi être une bonne définition du rêve américain.

Benjamin Labé

10. Cf. Renaud Machart, *Leonard Bernstein, op. cit.*, pp. 50-51 ; David Patrick Stearns, « À mi-chemin entre Broadway et l'opéra », article cité, p. 69.

11. Par exemple, dans les premières mesures de *Something's Coming*, le « *who knows* » est chanté sur ré-sol#-la, le premier intervalle formant un triton (ré-sol#), le sol# étant l'appoggiature (et devenant donc immédiatement un la). De même, dans la seconde partie de *Maria*, le prénom est chanté avec un triton en appoggiature : « *Ma* [mib]-ri [la]-a [sib] (*I've just met a girl...*) ». Ici la quarte augmentée, étrangère à la gamme, permet la modulation (changement de tonalité) entre la première partie lente et la seconde animée (le premier mi bémol est en fait un ré dièse).

Un récit d'apprentissage pour jeunes citadins

On pourrait certes se contenter de regarder *West Side Story* comme la réécriture moderne d'une haine viscérale dont chacun connaît le caractère dévastateur. Déroulant sa machine infernale, où toute tentative positive s'avère non seulement vaine, mais lourde de conséquences tragiques, sans qu'aucun *deus ex machina* ne vienne miraculeusement arrêter la mécanique, le film réactualise la formidable folie des hommes, qui s'obstinent à faire la guerre quand la conciliation semblait envisageable. Il serait dommage de ne pas offrir aux élèves, confrontés eux-mêmes à une promiscuité imposée par une urbanisation croissante, de s'interroger sur l'évolution de nos sociétés multiculturelles. Construit comme une parabole de la violence urbaine dont le manichéisme est ici utilement

moralisateur, ce récit permettra à chacun de mesurer le rôle qu'il choisit d'incarner dans la vaste comédie humaine qui se joue chaque jour dans nos villes.

CRISE IDENTITAIRE ET CONFLIT

Si la brutalité individuelle s'exprime en ville bien volontiers : « il suffit d'un guichet de poste encombré pour le vérifier », on pense pourtant davantage aux phénomènes de groupes lorsqu'on évoque la violence urbaine. Or les adolescents, en quête d'identité, cherchent généralement à intégrer une bande dans laquelle ils fusionnent, adoptant un langage, une mode vestimentaire et des comportements communs, signes tangibles de leur appartenance au groupe. Pas d'identité sans le groupe, c'est le destin de la pauvre

Anybody qui ne peut intégrer le gang, ni comme garçon (c'est une fille), ni comme fille (ses attributs sont insuffisants), et erre seule à l'affût d'une occasion qui lui permettra d'être enfin acceptée.

D'un côté les Jets, caractérisés par leur origine européenne, arborent (exception faite de Action¹) un profil caucasien et des costumes dans les tons d'automne. De l'autre les Sharks se distinguent par une peau ensoleillée, une sensualité corporelle indéniable, et une alliance de rouge (ou rose) et noir dans le vêtement. Ils croient dès lors partager une identité commune — les uns sont des « natifs », les autres des Portoricains — et appartenir à une famille, ce que réaffirme Riff à Tony : « *Sans la bande, tu es orphelin. Avec la bande (...), la famille ne manque pas.* » Si Tony

1. Dans le groupe des Jets, chargés pourtant de représenter un modèle d'américanisation homogène, quelques membres se distinguent par un détail qui en dénonce le caractère illusoire : Anybody (pour les raisons qu'on sait), Tony (il s'est émancipé du groupe) et Baby John qui, trop sensible, détonne sans arrêt. Action, par son côté latin au sang chaud, révèle quant à lui ce qu'il y a de contraint dans cet idéal d'assimilation.





Un récit d'apprentissage pour jeunes citadins

reste distant, c'est sans doute parce qu'il ne partage pas ce besoin de combler une absence : on apprend qu'il vit chez sa mère (séq. 2). Du côté des Portoricains, Maria aussi est entourée de ses parents. Évoqués une première fois par Bernardo, on les devine présents hors champ dans la scène des escaliers. Et ce qui peut paraître un détail permet aux amants de s'individualiser autour de désirs personnels. Car, dans la bande, nulle place n'est accordée à l'individu : même si elle le veut, Maria ne peut pas danser avec Tony ; quant à Baby John, il doit sécher ses larmes et taire ses sentiments, faute de quoi un conflit s'engage (séq. 11). Toute différence entre les protagonistes, si infime soit-elle, est en réalité facteur de conflit. Quand les Sharks ne font pas la guerre aux Jets,

ils la font à leurs femmes et forment, contre elles, une communauté de sexe (séq. 5)². À l'inverse, le tiers révèle la fraternité possible. Qu'intervienne la police, et les membres des deux gangs s'entendent temporairement : salut symétrique d'un groupe après l'autre aux policiers, rire approbateur des Jets quand Bernardo ironise, silences complices et accolades feintes. Seul compte alors ce qui est de tous, dans un groupe qui s'efforce de gommer les différences et fait disparaître l'individuel. « Tu as vu leur figure ? » demande Baby John à A-rab, à propos des défunts. Oui, il a vu. Parce qu'ils sont morts à présent et qu'ils échappent désormais à la bande, Riff et Nardo peuvent enfin être identifiés.

UNE GUERRE DE TERRITOIRE

Dans ce rapport de pouvoir entre les Jets et les Sharks, la question du territoire occupe évidemment sa place essentielle : « Une bande qui n'est pas maîtresse d'une rue n'est rien », dit Action. Chacun s'approprie alors ce qu'il croit être son territoire et le marque au besoin en le salissant. Le *tag* rappelle sans cesse ce geste primitif d'appropriation, en particulier dans la première séquence : sur les murs, sur les portes, sur le sol, voire comme une signature sous les pieds des danseurs (08'15"). La peinture devient dès lors une arme de combat comme en témoigne le geste de Baby John, qui l'entraîne plus loin qu'il ne l'aurait voulu (13'26"). Peindre le mur revient à agresser l'adversaire,

2. Le film propose ici un changement majeur par rapport à la version originelle puisque seules s'opposaient sur scène Anita et les autres filles. A noter aussi que le texte de *America* a été remanié et devient plus politique à l'écran : on passe d'une confrontation de points de vue (vie aux USA ou à Porto Rico) à un affrontement filles-garçons à propos du rêve américain.



Un récit d'apprentissage pour jeunes citadins

l'un et l'autre pouvant procéder d'un seul mouvement (12'55''). Ce qu'expriment Riff et ses compagnons, c'est finalement l'exiguïté des lieux : « *Je dis que ce coin est petit mais c'est tout ce que nous avons.* » Car Jets et Sharks sont les enfants de la rue. Excepté Maria, en effet, aucun d'entre eux n'est montré chez lui. Comme si la rue constituait en soi le lieu d'une vie. Alors on se l'approprie, on cherche à en exclure ceux qui défendent, hélas au même endroit, leur place existentielle, ce que traduisent les corps puissamment conquérants : avancées rapides à travers les rues, occupation des lieux (trottoir, plan ou piste de danse), bras tendus, latéralement, verticalement, sauts et acrobaties ascensionnelles... Tragique et

vaine conquête d'un Ouest qui est ici à l'inverse du mythe originel : pas de grands espaces ni de promesse d'essor ou de famille prospère, rien que des murs, des murs, des grillages et des portes fermées sur le néant. Dès lors, comme une peste impossible à enrayer, la violence va pouvoir se répandre. Elle est à la ville comme chez elle et se nourrit de la promiscuité : appartements exigus, mal isolés, métros bondés. On s'entend. On se touche. On se sent, aussi. Parfum trop fort. Transpiration. De là à « ne plus pouvoir se sentir », il n'y a qu'un pas, que franchit l'inspecteur Schrank : « *Bon sang, comme si ce quartier n'était pas assez moche* », « *ils font de cette ville une porcherie puante* » (séqu. 1 et 6).

DES MODÈLES PEU ENVIABLES

L'image que le film donne des adultes, on le voit, n'est pas des plus glorifiantes. D'une part les figures d'autorité sont rares (le sergent Krupke, l'inspecteur Schrank, Doc, un animateur de bal et un voisin furieux), de l'autre elles se révèlent incapables d'assumer leur mission médiatrice. Bien au contraire, elles sont immatures et alimentent le conflit : Schrank affirme avec force qu'il s'agit là de son secteur, et propose aux Jets une forme de collaboration discriminatoire. Doc pêche par défaut de discernement : il transmet à Tony une information aussi erronée que fatale. C'est pourquoi ces enfants de la ville se proclament, dans un



Un récit d'apprentissage pour jeunes citoyens

moment de parodie décapante, porteurs de tous les symptômes dont on afflige communément la jeunesse (séqu. 6). Ils se reconnaissent héritiers d'un malaise qui les précède et dont ils ne sont en réalité que le révélateur. Aussi renvoient-ils, avec humour, tous les représentants officiels de l'autorité à leur impuissance : police, parents, juges, psychanalystes et assistantes sociales qui se déchargent en chaîne d'une jeunesse qui les dérange.

En quelque deux heures et demie, *West Side Story* rend au *melting pot* sa valeur d'utopie : celui-ci s'avère, finalement, un mode d'intégration à sens unique, générateur de conflits. Le film est-il désespéré pour autant ? Pas tout à fait car, s'il remet en question le rêve

américain, il propose quelques valeurs tangibles : Maria et Tony ont ceci de commun qu'ils ont à la fois des parents présents et un travail. Au travers de ce dernier, Tony acquiert l'indépendance au sens le plus noble du terme et peut, enfin, espérer « *quelque chose* » (séqu. 2). Mais il voit là un « *miracle* » dont il ne prend pas la responsabilité, ce qui le laisse impuissant par la suite malgré une bonne volonté évidente. Plus mature dans ses désirs est Maria³ qui lui survit, et met fin au conflit devenu paroxystique, laissant désormais sans voix le représentant d'une autorité abusive.

Marie-Noëlle Chatry

3. On peut imaginer ce qu'il en aurait été du scénario si Maria, elle-même, était allée arrêter la bagarre : elle aurait alors probablement joué un rôle de tiers véritable et, en tant qu'intruse, aurait empêché par sa présence son bon déroulement. De même, chez Doc, elle n'aurait pas incarné, comme Anita, une ennemie aux yeux des Jets.



Extension du domaine de la scène

Dès le milieu des années 1950, la comédie musicale américaine bat de l'aile. Le déclin du genre accompagne celui des grands studios hollywoodiens. Même les productions de l'unité d'Arthur Freed qui, de 1940 à 1955, donna naissance au sein de la MGM aux grands films de Busby Berkeley, de Vincente Minnelli, de Stanley Donen et de Gene Kelly, ne font plus recette. Un tel contexte constitue sans doute l'une des raisons pour lesquelles *West Side Story* peut se permettre de trancher avec la tonalité le plus souvent joyeuse et optimiste de ces films.

À l'exception de plusieurs réalisations de Stanley Donen¹, les comédies musicales sont la plupart du temps des adaptations de succès de Broadway, et *West Side Story* ne déroge pas à la règle. Une

différence notable, toutefois : d'habitude, ce ne sont pas les créateurs de la version scénique qui la transposent au cinéma, et le fait que ce soit le cas ici inscrit le film dans une continuité de vue et d'exigences artistiques toute particulière. Une des manifestations de l'origine scénique de *West Side Story* est l'adresse frontale à la caméra que l'on remarque de temps à autre, de la part des Jets ou des Sharks, équivalent de l'adresse directe des comédiens au public (séq. 1 et surtout 8). Dans les comédies musicales des années 1930-1940, il arrivait fréquemment que cette origine se traduise par des numéros se déroulant effectivement sur une scène ou dans un décor approchant (night-club ou autre), et surtout par le fait de tourner intégralement en studio. *West Side Story* est un curieux mélange

de rejet radical de ce type de « mise en scène » et de retour à cette tradition, à un moment où elle a déjà été sérieusement ébranlée par certains films de Donen : dès 1949, il tournait dans de véritables lieux de New York plusieurs moments de *On the Town*, adaptation d'un *musical* de Robbins et Bernstein qui raconte la virée dans la Grosse Pomme de trois marins en permission. Dans le prologue de *West Side Story*, Robbins reprend cette gageure (pour le citer : « associer un cadre urbain new-yorkais réaliste à des chorégraphies stylisées, et le faire accepter au public ») et il la pousse plus loin que ne l'avait fait aucun autre avant lui, mais il tourne toute la suite du film en studio, plusieurs moments présentant une apparence scénique manifeste (le bal, *America*, *Gee*, *Officer*

1. *Chantons sous la pluie* (*Singin' in the Rain*, 1952), *Les Sept Femmes de Barberousse* (*Seven Brides for Seven Brothers*, 1954), *Beau fixe sur New York* (*It's Always Fair Weather*, 1955) et *Drôle de frimousse* (*Funny Face*, 1957) sont tous réalisés à partir de scénarios originaux.



Extension du domaine de la scène

Krupke, Cool, la danse de Maria sur le toit...). Cependant, à bien y regarder, on constate qu'en réalité le prologue lui-même divise le *West Side* en une multitude de petites scènes, successives et à ciel ouvert !

À noter que l'ambition de *West Side Story*, consistant à rendre populaire une œuvre issue de formes artistiques « majeures » (l'opéra, le ballet), semble résoudre l'opposition entre le populaire et le sérieux qui est au cœur de plusieurs comédies musicales que, d'une certaine façon, il contribue à enterrer : dans *Chantons sous la pluie* (où le personnage de Debbie Reynolds fait mine de mépriser le cinéma, en tant qu'art « mineur »), *Tous en scène*² (où un metteur en scène prétentieux manque ruiner un *musical* en tentant d'adapter *Faust*, et où il est dit qu'il ne

doit pas y avoir de mort sur scène !), *Drôle de frimousse* (où une jeune libraire méprise la haute couture au nom de la philosophie existentialiste) et *La Belle de Moscou*³ (où une agente soviétique hyper-sérieuse abhorre le mode de vie occidental).

Ce qui évite à *West Side Story* de pontifier, c'est le fait que, de toute façon, la comédie musicale s'inscrit dans tout un pan du cinéma spontanément populaire car très basiquement fondé sur le corps et ses possibilités, qui commencerait par le cinéma burlesque, continuerait par elle, se prolongerait dans certains films d'arts martiaux (en particulier ceux de King Hu et de Jackie Chan) et aboutirait aux clips vidéo de Michael Jackson : l'appartenance du film de Robbins et Wise à cette « famille cinématographique » est confirmée, s'il en est

besoin, par le fait que Jackson se réfère d'évidence à la scène du combat de *West Side Story* dans son clip de *Beat It* (1983), et à *Cool* dans celui de *Bad* (1987). Dans tous les cas, on finit par retrouver cette règle : pour juger de ce que peut un corps, il faut éviter de trop constamment le morceler (comme on le fait dans les mauvais clips), mais au contraire le filmer parfois en pied, dans son intégralité. Ce qui permet en outre, dans *West Side Story*, de capter ces moments où les pieds des danseurs décollent du sol pour tutoyer le ciel.

Jean-François Buiré

2. *The Bandwagon* (1953), de Vincente Minnelli. C'est dans ce film qu'on entend la fameuse chanson *That's Entertainment*.

3. *Silk Stockings* (1957), de Rouben Mamoulian, *remake musical* du *Ninotchka* de Ernst Lubitsch (1939).

« Un important témoignage sur l'art américain »

Avant de devenir écrivain, François Weyergans (qui réalisa en 1961 un film sur Maurice Béjart) fut critique aux Cahiers du cinéma. Voici deux extraits de textes qu'il écrivit sur *West Side Story*, au moment de sa réalisation puis lors de sa sortie en France :

« Robert Wise tourne actuellement un film tiré de *West Side Story* et dont la mise en scène sera cosignée par Jerome Robbins lui-même. Le film risque de décevoir : Wise n'est pas Welles, et c'est Welles qu'il aurait fallu. Voici cependant pourquoi il devrait nous combler : sur l'argument, qui est une sorte de portrait de l'Amérique, sur la chorégraphie, et surtout sur la fusion de ces deux éléments, qui n'intervenait pas assez souvent dans la comédie musicale. Robbins est le plus grand chorégraphe actuel avec Maurice Béjart, aussi profondément américain que celui-ci est méditerranéen.

West Side Story sera américain, au moment où l'Amérique déserte le cinéma américain, comme *l'Orphée de Béjart* (...) aurait été méditerranéen, c'est-à-dire en appuyant chaque mouvement sur une façon de sentir le monde, libre et ouverte. L'euphorie du mouvement gouverne les danseurs dans les plus beaux moments de *West Side Story*, et on voit comment cette euphorie pourrait se ramasser dans le cadre cinématographique. Filmer la danse, une danse qui préexiste au film, ce n'est pas se poser des questions de découpage (...) mais c'est chercher le point où cette danse conciliera le temps dans lequel elle se fait avec le cadre¹ (...). »

« *West Side Story* (le film) se présente un peu comme un documentaire sur *West Side Story* (le spectacle). Ce qui était très bien sur scène devient excellent à l'écran, ce qui ennuyait sur scène ennuie soixante-dix fois plus au ciné-

ma. (...) Mais la présence de Robbins fait de ce film un important témoignage sur l'art américain. Robbins n'est pas le seul responsable, puisqu'on sent un travail d'équipe et la présence silencieuse de toutes sortes de gens intelligents, style Ben Shahn ou Dave Brubeck, qui ont dû mettre les pieds sur le plateau pendant le tournage, ou avant. C'est pourquoi il n'est pas du tout interdit de penser, pendant la projection, à Rothko, Tobey, Pound, Calder (...). La chorégraphie de Robbins filmée par lui-même avec un grand soin des couleurs, des raccords et du rythme, fait confiance au mouvement même : c'est le corps qui est premier, et le cinéma nous a rarement montré une existence aussi physique des gestes². »

Textes choisis par
Jean-François Buiré



1. Cahiers du cinéma, n°122, août 1961, p. 44.

2. Cahiers du cinéma, n°132, juin 1962, pp. 38-39.



3. Cf. texte « La plus grande partition de comédie musicale jamais portée à l'écran », par Benjamin Labé, in rubrique « Mise en scène ».

À voir - À lire - À écouter

À voir en DVD

Dans l'« Edition Collector » deux disques de *West Side Story* (MGM), le documentaire *Souvenirs de West Side Story*, qui rassemble en 2003 les témoignages de personnes impliquées dans la genèse du spectacle et du film.

- « Délinquance juvénile », années 1950 : *La Fureur de vivre* (*Rebel Without a Cause*, 1955), de Nicholas Ray, avec Natalie Wood. *Graine de violence* (*Blackboard Jungle*, 1955), de Richard Brooks.
- Le duo Bernstein/Robbins avant *West Side Story* : *Un jour à New York* (*On the Town*, 1949), de Gene Kelly et Stanley Donen.
- Avant *West Side Story*, une comédie musicale en format large et scope couleurs, aux spectaculaires scènes de danse collective : *Les Sept Femmes de Barberousse* (*Seven Brides for Seven Brothers*, 1954), de Stanley Donen, avec Russ Tamblyn.
- Une comédie musicale française avec George Chakiris, souvent inspirée de *West Side Story* : *Les Demoiselles de Rochefort* (1967), de Jacques Demy.
- Un clip de Michael Jackson très inspiré de *Cool* : *Bad* (1987, réalisé par Martin Scorsese), in *Michael Jackson Video Greatest Hits*.

À lire

- Rick Altman, *La Comédie musicale hollywoodienne*, Éditions Armand Colin, Paris, 1992.
- Frances Negron-Muntaner, « Feeling Pretty : West Side Story and Puerto Rican Identity Discourses », in *Social Text*, n°63, 2000,

pp. 83-106 : ce texte propose une approche très critique du film, le décrivant non pas comme humaniste, mais comme raciste et colonialiste !

À écouter en CD

Une large part de l'œuvre de Leonard Bernstein est éditée en CD dont, en ce qui concerne plus particulièrement *West Side Story*, des versions instrumentale (*Symphonic Dances*), ou bien opératique : ainsi celle dirigée par Bernstein en 1985, avec Kiri Te Kanawa et Jose Carreras dans les rôles de Maria et Tony, intéressante à comparer aux partis pris vocaux de la version cinématographique³, que l'on pourra écouter dans la bande musicale originale intégrale éditée en 2004.

À consulter sur le Web

- <http://www.westsidestory.com/> : *The Official West Side Story Web Site*, mine d'informations et de témoignages, surtout sur la genèse du spectacle de Broadway (site en anglais).
- <http://www.leonardbernstein.com/> : *The Official Leonard Bernstein Web Site*, pour approfondir sa connaissance du compositeur de *West Side Story* (site en anglais).
- http://www.cinehig.clionautes.org/article.php3?id_article=188 : page du site *Cinehig* intitulée « Images et réalités du modèle américain dans *West Side Story* » qui propose une analyse comparée des paroles d'*America* dans les versions scénique et filmique (page en français).