

Chantons sous la pluie

Gene Kelly, Stanley Donen
États-Unis, 1952, couleurs



Sommaire

Générique, résumé,	2
Autour du film	3/5
Le point de vue de Carole Desbarats :	
<i>La scène et le monde</i>	6/15
Déroulant	16/19
Analyse d'une séquence	20/23
Une image-ricochet	24
Promenades pédagogiques	25/27

Ce Cahier de notes sur ...Chantons sous la pluie
a été écrit par Carole Desbarats avec des
collaborations de Daniel Larrieu et Marc Voinchet.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.
Avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image
animée, ministère de la Culture et de la Communication,
et la Direction générale de l'enseignement scolaire,
le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

Générique

Chantons sous la pluie, Etats-Unis ; 1952,
103 minutes ; couleurs

Version originale, sous-titres français
Existe également en version française

Titre original : Singing in the Rain

Scénario : Betty Comden et Adolph Green à partir de la chanson écrite par Arthur Freed, *Singing in the Rain*

Produit par Arthur Freed pour la Metro Goldwyn Mayer

Réalisation : Gene Kelly et Stanley Donen

Musique : Nacio Herb Brown

Paroles des chansons : Arthur Freed

Numéros réglés par Gene Kelly et Stanley Donen

Directeur de la photographie : Harold Rosson

Direction artistique (dont décors) : Cedric Gibbons et Randall Duell

Costumes : Walter Plunkett

Maquillage : William Tuttle

Son : Douglas Shearer

Montage : Adrienne Fazan

Tournage du 18 juin au mois de novembre 1951

Production : Coût : 2 540 800 dollars / Recettes : 7 665 000 dollars

Interprétation : Don Lockwood : Gene Kelly ; Cosmo Brown : Donald O' Connor ; Kathy Selden : Debbie Reynolds ; Lina Lamont : Jean Hagen ; R.F Simpson : Millard Mitchell ; Zelda Sanders : Rita Moreno ; le professeur de diction : Kathleen Freeman ; personnage du film parlant : Julius Tannen.
Avec Cyd Charisse

Toutes les chansons sont écrites par le producteur Arthur Freed sauf *Moses*, écrite par les scénaristes Betty Comden et Adolph Green.

Résumé

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

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

Et l'ex-chanteur de bastringue et l'ex- chorus girl vécurent heureux...

C.D



Autour du film

Le cinéma bouleversé par l'arrivée du son

Chantons sous la pluie évoque le monde du cinéma hollywoodien traversé par un des bouleversements qui l'a le plus modifié : l'arrivée du sonore. Le film de 1952 présente un caractère de reconstitution documentaire évident, dans les scènes de démonstration de film sonore lors d'une party, de travail de diction ou encore de hasardeux enregistrements de la voix.

Ce film est tout à fait intéressant sur ce point lorsqu'il appuie son récit sur un fait essentiel : la difficulté qu'ont éprouvée les acteurs du muet à passer au parlant, à adapter jeu et mimiques outrées au régime d'un cinéma sonore, voire à s'accommoder d'une voix qui pouvait entrer en contradiction flagrante avec le personnage... De grandes stars du muet ont disparu des écrans avec l'arrivée du parlant, John Gilbert par exemple, partenaire de Garbo, ou simplement ont eu du mal à assurer le passage d'une technique à l'autre. Garbo, la divine,

avait une voix dont la raucité effrayait les producteurs : comment en concilier l'érailement avec l'idéalisation que suppose l'auréole de la star ?

Les acteurs n'ont pas été les seuls à souffrir de cette mutation : les réalisateurs aussi ont dû s'acclimater. Pour un Fritz Lang qui, en Allemagne, répond magistralement à la commande qui lui est faite de penser sa mise en scène en incluant la dimension sonore dans *M le maudit*, son premier film sonore, en 1931, légion sont ceux qui ont eu du mal à s'adapter : introduire le sonore veut dire faire avec des bruits, des paroles, de la musique... et des silences. Le cas le plus exemplaire, et non des moindres, est celui de Charles Chaplin, qui, parce qu'il était le cinéaste le plus connu au monde, a pu se permettre de traîner des pieds et de ne véritablement faire parler le personnage qu'il interprétait que dans un film sorti en 1941, *le Dictateur*,



alors que toute la production cinématographique hollywoodienne était sonore depuis longtemps. Et encore, ne fait-il parler son personnage de Charlot/barbier que pour défendre une cause noble, la lutte pour la liberté dans le monde, sinon, il ne voulait pas renoncer à ce que la mutité de la pantomime lui apportait.

Par ailleurs, on ne saurait négliger le fait que, comme le montre très bien *Chantons sous la pluie*, le passage du muet au sonore a entraîné des bouleversements aussi bien techniques qu'économiques majeurs, liés les uns aux autres : on voit bien dans le film comment le producteur suit l'actualité de la pro-

fession et, conscient du bouleversement à venir, présente la bande-démo, à la fois comme une attraction mais aussi comme un événement dont pourtant ses invités ne perçoivent pas l'importance. Le calcul est simple : pour tourner et diffuser des films sonores, il faut changer tout l'appareillage technique et à l'enregistrement et à la diffusion, donc modifier les studios et toutes les cabines de projection des cinémas !

On restera prudent sur un parallèle avec les conséquences que l'introduction des techniques numériques laisse deviner aujourd'hui : elles n'arrivent pas avec la brutalité de celles induites par le sonore. Depuis plusieurs années déjà, numérique et argentique coexistent sans raz-de-marée, contrairement à ce qui s'est passé après le succès foudroyant du *Chanteur de Jazz* d'Alan Crosland : aujourd'hui, les techniques numériques modifient profondément le travail des cinéastes, mais sans bouleversement *apparent* de la réception par le spectateur.

Après 1927 en revanche, il n'a très vite plus été possible de tourner comme avant et on le voit bien dans notre film. Les plateaux du cinéma muet pouvaient parfaitement faire voisiner dans le même studio un tournage de film dans la jungle et un western sans que la mise en scène ne soit gênée par des bruits intrus : ces films se fabriquaient sans souci du son.





En fait, les films muets portent bien mal leur nom : il suffit de regarder un film d'avant le parlant pour s'apercevoir que cela parle (excepté les grandes figures du burlesque qui comme Keaton ou Chaplin tirent leur art de la pantomime). Sauf qu'on n'entend pas les dialogues, ce qui a fait dire à Michel Chion que ces films étaient plutôt «sourds» que muets, et ce d'autant plus que leur projection était toujours «sonorisée» par un accompagnement musical (du piano de bastringue au grand orchestre symphonique) ou parlé (les benshi japonais qui commentaient le film par un discours expressif). A partir du sonore, un film par plateau, pour ne pas mélanger les sons, et puis Hollywood se tourne vers le «musical». On notera que, plutôt que vers les comédies musicales (puisées dans le vivier de Broadway), le cinéma européen, lui, s'est davantage tourné vers le texte, littéraire ou non, par tradition.

Toutes ces modifications, de la narration à la technique, du jeu d'acteurs à la mise en scène en passant par l'apparition de nouveaux métiers, tous ces changements sont apparus très vite après 1927. Mais il

faut rappeler que le cinéma aurait pu être sonore avant cette date : la Tobis, groupe allemand, ne présentait-elle pas un système de sonorisation des films à l'Exposition Universelle de 1900 ? Et ce n'est qu'un exemple parmi d'autres. En fait, le sonore était inventé mais est resté à l'état latent jusqu'à ce qu'un film, *le Chanteur de Jazz*, rencontre le public alors qu'il n'était pas le premier à inclure quelques éléments sonorisés.

Il faudra se demander pourquoi c'est ce film-là qui a provoqué le raz-de-marée, pourquoi un film qui raconte l'histoire d'une transgression complexe, celle d'un fils qui s'oppose à son père, celle d'un jeune juif qui préfère le chant profane au chant sacré auquel son cantor de père le destinait, celle d'un blanc qui délaisse le rituel liturgique de la synagogue et choisit le chant profane des noirs, le jazz. Peut-être y a-t-il eu aussi dans ce succès une reconnaissance tout aussi confuse que légitimante du métissage constitutif de la culture américaine...







La scène et le monde

par Carole Desbarats

Chantons sous la pluie est peut-être un film culte parce que c'est un conte et une comédie musicale à la fois optimiste, tonique et particulièrement réussie, parce que ce *musical* traite bien d'un bouleversement essentiel dans l'histoire du cinéma, le passage au sonore, et aussi parce que le cœur du film, fait de danse, de chant, d'économie, d'observation documentaire¹, cerne pour une fois bien ce qu'est le travail du cinéma.

Ce qui ne serait rien si toutes ces qualités n'étaient servies par la rencontre exceptionnelle d'artistes de grand talent, les scénaristes Betty Comden et Adolph Green, les co-réalisateurs Donen / Kelly, les interprètes, le compositeur Nacio Herb Brown, réunis autour du grand producteur Arthur Freed².

Un conte

Le dernier plan du film donne vraiment l'impression d'un conte de fées qui s'achève : main dans la main, les héros regardent l'image de légende qu'ils ont réussi à forger et s'y conforment en tous points, ils peuvent donc vivre longtemps heureux et avoir beaucoup d'enfants.

Les travaux de Rick Altman ont montré que la comédie musicale se fonde sur trois sous-genres, soit, le Show Musical, – des films chantants et/ou dansants qui travaillent le monde du spectacle- ou encore le Fairy Tale Musical qui prend la tonalité des contes de fées, ou, enfin et moins connu, le Folk Musical qui s'intéresse au terroir et que Donen a lui aussi illustré dans les *Sept Femmes de Barberousse*.

Rick Altman évoque également le fait que le *Musical* peut, sans perdre sa spécificité, faire appel à plusieurs codes à la fois : ainsi, dans *Chantons sous la pluie*, si certains éléments ont, pendant le récit, préparé cette tonalité d'un conte sans fée, ils sont à la fois puisés dans le Show Musical, dans le Fairy Tale et dans le mélodrame. C'est en particulier le cas de la radicalisation des rôles : le prince rencontre la bergère (ici, la star et

la chorus girl), la méchante l'est irrémédiablement, sans nuances et jusqu'au bout sauf qu'elle est jolie, mais sa voix, nasillarde et vulgaire, dit sa vérité de sorcière, le Prince Charmant a un vaillant écuyer, Cosmo, qui le conseille et le guide dans le droit chemin tout en s'effaçant derrière lui...

Le fait de prendre des personnages principaux dont le statut social est diamétralement opposé renvoie au mélodrame, par exemple. L'idéalisation des personnages (le parfait acteur-chanteur-danseur interprété par Gene Kelly, la timide débutante honnête servie par Debbie Reynolds) va également dans ce sens, tout en ressemblant très classiquement au conte de fées.

D'ailleurs, on peut se poser la question : Kathy Selden est-elle une Cendrillon moderne, ou, comme le dit Peter Wollen, aurions-nous à faire à une discrète adaptation de la *Petite Sirène* d'Andersen³? Dans son remarquable texte, ce critique suggère l'idée que, comme l'héroïne du conte, Kathy sacrifie l'un de ses attributs physiques, la voix, à son Prince.

L'avantage du conte de fées est, on le sait, qu'il propose un cheminement au héros et que cet itinéraire se fraie à travers des épreuves balisées et repérables. Dans *Chantons sous la pluie*, l'initiation est discrète ; elle affecte un personnage que la qualité de son interprète, Gene Kelly, marque d'un fort coefficient de positivité et ce, dès sa première apparition dans le film : par son passé cinématographique, Kelly est d'emblée perçu par le spectateur comme un gentil garçon. Son cheminement va donc le mener non du mal au bien mais de la méconnaissance de certaines valeurs à leur pleine acceptation. C'est déjà là une altération de la stylisation liée au conte de fées et l'introduction d'une complexité davantage attachée à une représentation artistique⁴.

En particulier, grâce à la violette timide qu'est la femme aimée, le personnage de Don va assumer son passé, la roture de son métier et du coup va devenir meilleur comédien. Il s'agira pour lui de comprendre que le bastringue, le music hall de bas de gamme sont tout aussi « dignes » que les Ziegfeld Folies⁵ ou Broadway. Et tout cela le conduira à affirmer son amour en public, dans la scène de dénouement où une chorus girl de base devient une grande star, non sans avoir elle aussi eu honte de son travail, mais après l'avoir toutefois assumé plus vite que le héros. En fait, les deux personnages vont for-

mer un couple parce que tous deux ont accompli le même itinéraire : il n'osait pas dire qu'il avait commencé dans des bars enfumés (comme le Jackie du *Chanteur de Jazz*), elle prétendait être actrice de théâtre et non de cinéma.

Marc Voinchet explique ici combien le thème de la dignité est essentiel dans *Chantons sous la pluie*. (voir page 15)

En tout état de cause, si les deux protagonistes sont honteux de leur origine, il n'est pas interdit, en outre, de voir dans leur plus ou moins lente acceptation de la dignité de leur travail une métaphore du cinéma s'assurant progressivement dans ses origines plébéiennes, loin de la noblesse du théâtre...

« The World is a Stage, The Stage is the World of Entertainment »

En fait, *Chantons sous la pluie* contribue à cette légitimation : il constitue une des versions les plus réussies qui soient de l'exaltation du monde du cinéma, telle qu'on la trouve résumée dans le thème chanté de l'autre grand chef d'œuvre du musical, celui qui sort un an après notre film, *Tous en scène* (Bandwaggon) de Minnelli, (1953) : « The World is a Stage, The Stage is the World of Entertainment »...en chœur final comme chez Mozart : « Le monde est une scène, La scène est le monde du divertissement. »

Certes, l'exaltation du travail du music hall est traditionnelle dans ...le « musical » ; c'est à dire dans le film chanté et ou dansé, et le refrain final de *Tous en scène* la résume bien : montrer que le monde est une scène et que la comédie humaine peut s'y retrouver retracée dans sa version musicale.

La bipolarité du raisonnement, elle, est plus ou moins bien mise en valeur : même si les comédies musicales situent souvent leur action dans les *backstage*, dans les coulisses, toutes ne sont pas capables de montrer également ce qui fait la profondeur de ce va-et-vient entre réalité et spectacle.

Avant d'aller plus avant, il convient de s'arrêter un peu sur ce mot, « entertainment », que l'on traduit ici par divertissement, mais qui peut tout aussi bien se voir traduit par spectacle.

Le divertissement hollywoodien est conçu avec une valeur spécifique : a contrario de ce que le siècle classique français et Pascal défendaient, le divertissement vu par Hollywood n'est



Lina et moi ne sommes
que de très bons amis.

pas affecté d'une connotation négative, il ne détourne pas l'homme de l'horreur de la vérité et peut parfois même y conduire. Sauf que cette vérité ne saurait être métaphysique, elle sera plutôt liée à une conception morale du monde. A la fin du *Chanteur de Jazz*, Jackie (Al Johnson) retourne chanter une prière pour son père mourant, le Kol Nidré, et le spectacle est retardé pour qu'il puisse le faire, mais c'est tout de même à Broadway que le film se termine avec le succès mérité du jazzman. Le pragmatisme de cette résolution narrative résume bien la solution trouvée : compromis sans compromission. Après, on peut discuter de la morale en question, bien sûr.

Chantons sous la pluie, qui prend le film d'Alan Crosland comme point de référence, travaille cet aller et retour entre vie représentée et réalité, et pour cela, il s'attache d'abord à montrer la fluidité des circulations entre réalité et spectacle : tout le début du film va en ce sens.

L'ouverture du film de Kelly et Donen se centre sur la représentation du dispositif qui permet le va-et-vient entre les deux mondes : *Chantons sous la pluie* commence par l'observation de ce qui précède la projection d'un film, les strass et les paillettes d'une grande première à Hollywood, mais aussi les réactions du public massé et contenu à l'extérieur du cinéma : il a droit à autant de plans que l'arrivée des stars en demande, un au moins par star. C'est poser d'emblée la question du

public, certes de manière stylisée, parce qu'il réagit comme un seul homme ou qu'au contraire, un homme en premier plan se place lui tout seul en métonymie de la foule. En tous cas, c'est montrer ceux qui, dans le réel et *in fine* vont décider du succès ou non d'un film ⁶.

Dans la présence du public partagée avec celle des stars, la stylisation est valable des deux côtés : les divas défilent les unes après les autres vêtues de robes plus excentriques les unes que les autres, les hommes, eux portent le smoking de rigueur. Cela prépare un contraste d'autant plus grand avec le pardessus blanc dans lequel arrive Gene Kelly/Don Lockwood. Casanova le

disait, la première apparition est essentielle. Il faut donc pouvoir en profiter : comme dans la pratique hollywoodienne de l'époque, une columnist (en gros, la peste de service qui gère la circulation des ragots et potins sur la vie privée des « people », et dont on doit pouvoir dire que dans *Chantons sous la pluie*, elle

1. Les questions liées à l'aspect documentaire qui décrit le passage du muet au parlant ne seront pas traitées dans ce texte-ci. Se reporter à « *Autour du film* ».

2. Seul le manque de place fait que l'on ne rende pas ici un suffisant hommage à ce producteur créatif et intelligent qu'a été Arthur Freed, dont le moindre des talents n'a pas été de s'entourer des plus inventifs des danseurs, scénaristes et chanteurs de l'époque pour créer la mythique « Freed Unit ». Cette « Unit » n'avait pas d'inscription légale mais une si forte légitimité artistique que tout le monde a cru en son existence. Un exemple pourra peut-être donner la mesure du talent de Freed : lors de la preview du *Magicien d'Oz*, il a été le seul à ne pas vouloir couper la chanson *Over the Rainbow*...

3. cf. *Singing in the Rain*. Peter Wollen Editions du B.F.I. –1992. p. 54-55

4. Le distingo touche ici la différence entre transmission orale des contes et construction artistique par un écrivain, de Perrault à Andersen.

5. On remarquera que, la deuxième fois où Don raconte sa vie, il évoque des styles de danse dans lesquelles il...danse de moins en moins, jusqu'à n'être plus qu'un mannequin élégant dans le défilé des Ziegfeld Folies justement.

6. Cette préoccupation n'étonne pas, venant d'un cinéaste comme Stanley Donen qui a concentré toute une comédie musicale (*Pic-nic en pyjama*) sur une revendication d'ouvrières dans une usine de pyjamas et dont le numéro principal chanté et dansé a comme thème les 7 cents et demi d'augmentation par heure demandés par le syndicat.

caricature la célèbre Louella Parsons qui avait su faire trembler Hollywood) arrête les stars à leur passage pour les faire parler à son micro. Toute ressemblance avec la retransmission de la montée des marches à Cannes est envisageable... Et, dès cet instant, *Chantons sous la pluie* prend son véritable rythme : Don raconte sa vie au micro, et il l'enjolive, gommant toutes les difficultés de son parcours, en particulier sur le plan social. Sauf que là où il affirme dans la bande son avoir suivi les meilleurs cours de danse, la bande image - et un peu de sons d'ambiance - nous montre ses débuts, avec son ami Cosmo (le remarquable Donald O'Connor), dans des bastringues puis les burlesques. Et, dès les premières minutes du film, l'opposition simpliste entre réalité et spectacle est dynamisée par une transformation dialectique qui construit une représentation cinématographique précise, celle de *Chantons sous la pluie*. La disjonction entre la voix qui couvre la bande-image (le discours de Don Lockwood) et ce qui est représenté à l'écran devant nous ne cherche pas seulement à opposer les deux versions d'une même vie mais à amener d'ores et déjà le spectateur à se poser la question qui va travailler tout le film : puisque Don se réclame de « la dignité » comme axe majeur de sa vie, et que la bande image semble le démentir par de sympathiques saynètes de gosses faisant leur boulot de saltimbanques sans indignité patente, quelle est donc cette « dignité » dont Lockwood semble avoir la nostalgie et qu'il estime peut-être mal ? La contradiction entre vie représentée (la légende dorée développée par Don et attendue par le public) et vie « réelle » (les saynètes livrées à notre réflexion) conduit le spectateur à interroger l'une par l'éclairage que l'autre apporte et à se poser les vraies questions : s'attacher à distraire le public ne dépasse-t-il pas le clivage des classes sociales, voire, est-il intrinsèquement indigne ?

En fait, c'est en jouant vraiment sur les deux tableaux que le film va progressivement proposer une réponse : la dignité, c'est l'humilité du travail fait sans compromission, et le film met ce principe en action à travers les personnages de Kathy Selden, incarné par Debbie Reynolds et celui de Cosmo, l'ami de toujours, mais aussi grâce à l'itinéraire que ces deux comparses vont faire franchir au personnage principal.

Don Lockwood va mettre tout le film à comprendre où se

niche cette fameuse « dignité » dont il se réclamait à l'ouverture. En cela, il anticipe les préoccupations de Chaplin qui dans *Un Roi à New-York*, en 1957, travaille à démontrer que le comique de tarte à la crème est plus honnête que ce qui se fait à la télévision. Sauf que *Chantons sous la pluie* place son action en 1927, l'époque du *Chanteur de Jazz*. D'ailleurs, à voir ou revoir ce film d'Alan Crosland explicitement cité à plusieurs reprises dans *Singing in the Rain*, on s'aperçoit que la thématique n'en est pas étrangère à celle de *Chantons sous la pluie* : si le fils du cantor refuse de chanter à la synagogue, c'est par amour du jazz, et, s'il s'enfuit de chez lui, c'est pour rester fidèle à son projet de vie qui consiste à travailler pour ce que l'on aime, même si socialement, cette passion est déconsidérée.

Tout en constituant le noyau dur du film, la question de la dignité n'est pas la seule à être interrogée par ces allers et retours constants entre spectacle et réalité. Probablement la beauté de ce film vient-elle aussi de ce que ces va-et-vient innervent tout le récit, toute sa dramaturgie : les personnages travaillent à Hollywood, leurs réactions sont donc imprégnées des savoir-faire acquis dans ce milieu (pour échapper à ses fans, Don fait appel à des techniques apprises dans son passé de cascadeur, il saute sur un tramway en marche et de là dans une voiture qui roule ; quant à Kathy, elle le revendique explicitement avant d'envoyer une tarte à la crème : « Cela, je l'ai appris au cinéma ! »). Le personnage de Cosmo est probablement le plus riche à cet égard : d'abord, il s'appuie sur le passé de music-hall de l'acteur (Donald O'Connor), puis le personnage - qui est de loin le plus complexe du film - est nourri de références prises dans le monde du travail du spectacle : il lit le journal professionnel (*Variety*), il est le premier, avec le producteur, à deviner que le sonore va être un succès, il invente en direct la post-synchronisation des numéros chantés, mais aussi, il porte une déontologie qui est celle défendue par le film et qu'il exprime dans son numéro, *Make Them Laugh*. Il faut faire rire le public et quoiqu'il arrive, le spectacle doit continuer, *The Show Must Go On*, ce qu'applique le personnage de Kathy dans le film et par quoi l'on rejoint la thématique de la dignité. C'est également lui qui fait basculer dans une troisième dimension spatiale qui sera évoquée dans le point suivant consacré à la mise en scène.

En fait, le rapport entre spectacle et réalité sous-tend tout

ce film dont on aurait tort de sous-estimer la dimension chantée et dansée pour le réduire à l'aspect conte de fées. C'est précisément parce que les personnages sont des acteurs, des danseurs et des chanteurs que ce va-et-vient peut avoir de la force : en témoigne le moment où Donen et Kelly forcent leur personnage féminin à renoncer à sa dénégation. On s'en souvient, Kathy, lors de la première rencontre avec Don, lui affirmait que le cinéma était inférieur au théâtre, parce que disait-elle, les personnages de cinéma n'étaient que des ombres sur un écran là où, au théâtre, ils sont faits de chair et de sang. Don s'approche alors d'elle en la menaçant, mi-souriant mi-narquois, en tous cas, séducteur. Et le trouble se lit sur le visage (et la conduite automobile de la jeune femme) : voir d'aussi près un être aussi séduisant que Lockwood/Kelly ne peut laisser indifférent. Le moment en tous cas, est à la fois drôle et délicieux.

En conclusion provisoire, on évoquera ici le plus bel exemple de vertige induit par cette circulation entre réalité et spectacle. Bien plus encore que les moments où Don a besoin d'entrer dans le monde du spectacle pour déclarer un amour dont la réalité prendra corps dans le monde de la vie ordinaire, bien plus forte encore est la complexité qui marque la question des voix dans ce film.

Dans le récit, Kathy, l'héroïne, double la voix ridicule de la « méchante », Lina. Et, lorsque sur l'écran, le film post-synchronisé représente le visage de l'une traversé par la voix de l'autre, le sentiment du spectateur, encore aujourd'hui, est que la perfection est atteinte ou, comme le dit le titre d'un beau « musical » de Cukor, qu' « Une étoile est née ».

Sauf que, dans la réalité, c'est Betty Royce qui double Debbie Reynolds dont la voix n'était pas à la hauteur du rêve qu'elle était sensée susciter ! Le doute introduit par le va-et-vient entre réalité et spectacle est à son comble dans la séquence finale où la symétrie est troublante : le rideau est levé pour démasquer la vérité du film (cette voix qui fait rêver est celle de Kathy), alors que la réalité est tout autre : c'est bien Jean Hagen (Lina) qui chante à la place de Debbie Reynolds et la vérité montrée par le film est un mensonge par rapport à la réalité effective de fabrication du film ⁷.

Cela étant, une thématique n'a jamais suffi à faire un beau film : encore faut-il que la mise en scène en réalise l'alchimie.

Différents régimes de mise en scène

Chantons sous la pluie travaille deux régimes de mise en scène repérables dans le traitement de l'espace, ce que l'on appelle la scénographie. Deux, au moins.

On pourrait penser que cette dualité est liée à la co-réalisation effectuée par l'acteur-danseur-chorégraphe-chanteur, Gene Kelly et son ancien assistant, Stanley Donen, mais, en l'absence d'informations précises sur le partage des tâches sur le tournage, je resterai prudente sur la distribution des rôles en cette affaire : Stanley Donen ayant lui-même aussi été danseur, et Gene Kelly voulant non seulement chorégrapheur mais réaliser, on ne peut pas séparer arbitrairement ce qui, dans la mise en scène, reviendrait à l'un ou à l'autre.

En tous cas, l'on peut constater que coexistent dans le film au moins deux régimes de mise en espace : d'une part, un filmage irritant de platitude met les personnages en position frontale devant la caméra lorsqu'ils dialoguent entre eux, sans profondeur de champ, dans la tradition d'une scénographie non travaillée, de l'autre, de magnifiques creusements de l'espace, de superbes structurations scénographiques apparaissent dès lors que les personnages se mettent à danser ou à chanter. Et, justement, ce partage stylistique correspond à une inversion des codes traditionnels : là où, classiquement, le naturel est dans la représentation de la vie et l'artifice sur scène, *Chantons sous la pluie* introduit une formule symétrique, ce qui serait là une façon d'affirmer l'aspect théâtral du monde et la réalité sensible de ce qui appartient au monde de la scène. *The World Is a Stage, The Stage Is the World of Entertainment...*

Ce système stylistique se repère facilement : il n'est pour cela que d'observer la façon dont les personnages sont filmés, face caméra, sans profondeur de champ, réduits à leurs seuls dialogues dans les plans qui précèdent les grands numéros, par exemple le couple Gene Kelly/Debbie Reynolds se quittant sur le pas de la porte comme dans une série télé, puis, en

7. Michel Marie est un des rares à clairement expliquer cet imbroglio : « Debbie Reynolds/ Kathy est doublée quand elle chante, par la chanteuse Betty Royce, alors que c'est la voix de Jean Hagen/Lina qui double Debbie Reynolds quand Kathy est représentée en train de doubler Lina. » in *Allons z'enfants au cinéma. Une petite anthologie des films pour un jeune public*. Edité par Les Enfants de cinéma. 2001. p. 39.



contraste, le travail de l'espace qui met en valeur la danse sous la pluie qui suit (cf. *Analyse de séquence*). Autre séquence dans laquelle ce creusement est particulièrement réussi, celle qui entre en contrepoint avec le fait que les deux héros sont plaqués contre le mur du studio avant d'y entrer pour y déclarer leur amour mutuel. Il est difficile d'imaginer telle absence de scénographie... Mais c'est pour mieux rendre la magie du studio dans lequel les deux héros pénètrent juste après. Encore faut-il que Don organise cette féerie avec toute la machinerie disponible sur le plateau. Et là, grâce aux artifices du cinéma, grâce à la qualité de la chorégraphie et de l'exécution, la mise en scène peut s'envoler et la fascination du cinéma opérer.

Pour le dire autrement : le monde réel est tout aussi charmant que plat, en deux dimensions ; le monde chanté et dansé, plus complexe, donne l'impression de proposer une plus grande intensité d'émotions, de sensations au spectateur.



Mais ces deux mondes ne sont pas séparés, et d'abord parce que ces petits miracles de mise en scène ne se produisent pas sous les feux de la rampe mais lorsque la réalité, contaminée par le spectacle, est telle que l'on y chante et danse : lorsque sur le plateau, Don se déclare à Kathy, il inscrit dans le récit du film un amour qui va continuer dans le monde prosaïque de la réalité. La force de *Chantons sous la pluie* est que, sans le passage par la technique de cinéma (projecteurs, soufflerie, plateau fermé isolant du reste du monde, etc.), l'amour de ces deux personnages ne se serait pas affirmé avec autant de force, y compris dans le reste du récit.

De l'autre côté du mur

Résumons-nous : cette comédie musicale emprunte des traits au conte de fées et au mélodrame pour les retravailler, et met en place au moins deux régimes d'espace, les deux dimensions du monde réel et les « trois » dimensions du monde chanté et dansé, en assurant un lien narratif fort entre les moments de musical et leurs conséquences « réelles » sur le déroulement du récit.

Mais cela ne suffit peut-être pas à faire de *Chantons sous la pluie* un aussi beau film... En fait, un troisième régime d'espace intervient qui enrichit le film : celui qui fait que l'on passe de l'autre côté de la réalité.

En effet, lorsque l'on quitte les personnages filmés sans profondeur de champ pour les séquences magiques de la danse sous la pluie ou celle de la déclaration d'amour dans le studio, on reste dans un monde certes creusé dans son espace mais parfaitement connu, tout « simplement » sublimé. D'autres séquences nous introduisent ailleurs, et dans cet autre monde l'on n'entre pas en descendant trois marches pour aller danser dans les flaques ou en poussant la lourde porte du plateau. On y pénètre par surprise et cette effraction instaure une intensité émotionnelle qui compte dans la réception du film, peut-être parce que, grâce à cela, nous, spectateurs, sommes perdus dans un espace non-euclidien, et pénétrons de l'autre côté du miroir. C'est là une des constantes de la comédie musicale que

de nous faire basculer à un moment ou un autre dans un monde enchanté.

Cela se produit dans la magnifique séquence *Make Them Laugh* et dans le discutable *Broadway Melody*, soit dans notre prosaïque numérotation, à 26 minutes et à 1 heure 12'. Dans ces deux cas, le spectateur perd les repères spatiaux parce qu'il est entraîné dans un autre monde, enchanté celui-là.



Au sens narratif du terme, *Broadway Melody* est un « tunnel » (que regrettent les deux réalisateurs) ; il travaille toutefois à effacer les marques réalistes du monde connu (le jeune provincial qui débarque à Hollywood entre dans un couloir décoré comme au théâtre), et nous entraîne dans différents espaces oniriques avec plus ou moins de bonheur. Bien sûr, les moments les plus beaux sont liés à l'apparition de Cyd Charisse en femme fatale dans un cabaret puis en femme idéalisée sur un immense plateau dont l'absence de décor aide à faire disparaître les exigences de réalisme : elle y danse, entraînant derrière elle un voile de huit mètres de long qui s'élève magiquement dans les airs (en fait, il aura fallu trouver une astuce pour arriver à cet exploit qui nous étonne tous. Comme les souffleries traditionnelles ne suffisaient pas à faire s'élever verticalement le voile, il aura fallu mettre en marche de vrais moteurs d'avion et Cyd Charisse raconte qu'elle peinait à rester debout...). Mais ce ne sont pas ces savoir-faire de l'industrie du rêve qui étonnent le plus : si ces moments sont « magiques », c'est aussi parce que la scénographie s'y déroule dans un espace sans contours, elle en blanc, lui en noir, n'y sont plus que les amants dont la figure habite cette scène sans limites. L'espace sans clôture y est une belle traduction de l'éternité. Et tant mieux si le système de production hollywoodien a exigé la présence d'une star féminine, Cyd Charisse, dans le film pour compenser le fait que Debbie Reynolds débarquant de son Burbanks natal n'était pas connue. Le film fini en fait son miel : les femmes réelles (Lina, Kathy) ne sauraient faire rêver, les femmes sublimées oui, qu'elles soient ange ou démon... Daniel Larrieu évoque ici ces questions.

Chantons sous la pluie

Le point de vue* de Daniel Larrieu (chorégraphe)

Dans *Chantons sous la pluie*, j'ai noté pour vous quelques détails. Je trouve qu'il n'y a rien de plus phalocrate que ce film. Vous verrez que les femmes n'ont que le droit, soit d'être gourdes et se taire, éventuellement d'être amoureuses et d'avoir du talent — c'est possible — ou sinon d'être fatales et intouchables. Regardez quand même ce second degré. Au niveau de la danse, mes trois étoiles vont au duo Cyd Charisse – Fred Astaire. Vous verrez ce moment incroyable – je ne sais pas comment ils ont tourné cette séquence... Il m'arrive souvent de remonter les chorégraphies avec les films, pour savoir si elles marchent, pour voir s'il y a des faux raccords, etc. – c'est mon grand plaisir – mais là, je n'ai toujours pas compris.

Pour rester dans la comédie musicale, on sait très bien que lors du tournage des *Demoiselles de Rochefort*, Gene Kelly avait proposé à Demy de descendre ses cadres pour filmer la danse. je ne sais pas si vous êtes au courant mais la danse se filme de manière très basse, elle ne se filme pas au niveau des yeux mais beaucoup plus au niveau du ventre. Donc observez bien les cadres dans *Chantons sous la pluie*, ils sont incroyablement fins. **D. L.**

* Intervention faite à la Rencontre nationale de Tours en 2002 « la comédie musicale dans l'histoire du cinéma ».



L'autre moment de basculement dans une troisième dimension, celle d'un espace où les limites ne sont pas fiables, est celui où Donald O' Connor, parce qu'il exalte la vie du spectacle et sa déontologie, fait littéralement exploser le cube scénographique.

Le cinéma, héritier de la perspective qui gouverne la représentation occidentale largement majoritaire depuis des siècles reprend traditionnellement à son compte le cube scénographique de la scène italienne : un cube dont une face aurait été supprimée et devant laquelle le spectateur est installé. Cette découpe dans l'espace donne le sentiment rassurant que la représentation cinématographique découle d'un prélèvement sur le réel. Lorsque Donald O'Connor construit son numéro à partir d'un mannequin sans tête effectivement repéré par lui au magasin des accessoires, il commence dans un espace connu de tous : les coulisses du plateau de tournage. Il se cale sur un canapé devant une toile peinte (une « découverte » en termes techniques). C'est déjà une première étape dans la dilution des contours. Puis, au fur et à mesure que sa folie érotico-drôlatique nous fait sortir du réel, il met à mal la perspective sensée garantir la représentation. Il escalade un premier mur dans une acrobatie qui n'est pas sans rappeler Fred Astaire dansant sur les murs et au plafond, puis un second mur et se lance sur le troi-

sième et dernier, puisque nous occupons le quatrième. Et, surprise, il éventre le « réel » : ce qui apparaissant comme limite fiable, un mur, quoi, n'est que du carton au travers duquel il passe.

Il n'est que de constater à chaque projection le plaisir renouvelé que nous éprouvons à le voir exploser le réel pour se dire qu'une des fonctions de la danse au cinéma, est bien de dépasser les limites prosaïques qui sont les nôtres, ce que *Chantons sous la pluie* nous permet de faire à plusieurs reprises.

C'est peut-être en cela que le film de Donen et Kelly est plus qu'un conte de fées tourné vers le monde du music-hall et matiné de réflexion sur le monde du spectacle. En fait, *Chantons sous la pluie* ne se réduit à aucune de ses composantes et les dépasse parfois, au risque d'en accentuer l'hétérogénéité mais pour, ce faisant, passer du prosaïque à l'enchantement.

Chantons (debout) sous la pluie

par Marc Voinchet

Chantons sous la pluie est un de ces films qui, pour être très populaires, n'en sont pas moins rares, non seulement grâce à son apparente inaltérabilité, le côté inoxydable du « musical », mais parce qu'il est, à chaque fois, à chaque nouvelle vision, une révélation. On sait bien qu'il est une promesse de joie, porté par l'élégance des corps, la gaieté des visages, la vitalité de la danse, la truculence du scénario, (la moindre des choses ?!).

Alors, si *Chantons sous la pluie* est un film rare, c'est qu'il renferme un secret, une conduite pourtant révélée dès le début du film. A plusieurs reprises en effet, comme dans la *Lettre volée* de Pôe, le sujet du film est affiché, voire amplifié par le fait qu'il est proféré au micro, adressé à la foule donc au spectateur, et apparemment dénigré : « Dignity, Always Dignity » dit notre héros pour évoquer ses débuts dans le cinéma en faisant croire qu'ils étaient placés sous les meilleurs auspices. Ainsi, tout attachant soit-il, Don (Gene Kelly) serait donc un peu hâbleur, mais qu'importe, il s'arrange avec la réalité de son histoire. Rien de bien grave, puisque le film tout entier se construit justement sur la non-négociation de la dignité. Il ne défend pas prioritairement les valeurs du courage, de l'action ou de la force comme le font à la même époque le western ou le film noir. Il place en amont, d'abord, la dignité, le respect de soi et des autres. L'histoire de Don Lockwood est celle d'un homme, et d'une petite tribu qui vont redonner sa voix (et sa voie) à une femme que l'on ne mettait pas à sa juste place et que l'on ne reconnaissait pas à la mesure de son talent.

C'est l'histoire d'un homme qui, contre les principes d'un système, va tenter de ne jamais plier. Sans doute cette part du film doit-elle beaucoup à Gene Kelly

lui-même qui, ne l'oublions pas, en est autant le réalisateur que Stanley Donen, si ce n'est plus.

Ce que le film raconte, c'est ce que, dans sa pratique, Gene Kelly s'emploie à faire. Bien sûr, il signe la chorégraphie et la mise en scène mais pas seulement pour que son personnage en tire avantage : c'est lui qui imposera à la production que Donald O'Connor ait son propre numéro en solo *Make Them Laugh*.

Il regarde le début des pitreries de son copain. Il est alors de dos et disparaît de l'écran sans que le spectateur ne s'en rende véritablement compte, laissant le champ libre à Donald O'Connor. Ce à quoi Gene Kelly croit dans la vie, il le montre dans le film et la scène finale repose sur la même conviction : être digne, c'est permettre aux autres de l'être aussi. Être juste, comme il faut l'être pour chanter.

De même que la séquence du chant sous la pluie ne dit pas autre chose, cette fois, dans la fiction du film, en se servant d'une métaphore, celle des intempéries. Le meilleur moyen de faire face aux contraintes de la vie ou aux éléments, le déluge, c'est quoi qu'il arrive, de rester debout, trempé, certes, mais debout. Et avec le sourire s'il vous plaît, tandis qu' autour de vous, on s'esquive. L'affirmation de la dignité est une des conditions de la liberté. Ni le jugement des autres, ni les codes sociaux ne font renoncer. C'est un des points les plus forts du film que cette conclusion du numéro sous la pluie : face au conformisme de l'autorité, (ce policier tout de noir vêtu, aux sourcils froncés, menaçant), pas de soumission. « En avant, calme et droit ! ». C'est l'en soi de cette comédie musicale.

En effet, comment danser si l'on n'est pas debout ? Et vivre ?





séquence 2



séquence 2



séquence 2



séquence 2



séquence 3



séquence 7

Déroutant

Générique

1. [1' 24"] Grande première de *The Royal Rascal* à Hollywood : on attend les deux stars du moment, Lina Lamont et Don Lockwood flanqué de son meilleur ami, Cosmo Brown.

2. [3' 10"] Arrivée éblouissante du couple. Répondant aux questions de la chroniqueuse, Don, qui parle pour le duo, affirme que seule l'amitié les réunit, pas d'histoire d'amour entre eux donc. Puis, il raconte sa vie, son apprentissage de danseur et son amitié indéfectible pour Cosmo, en l'enjolivant et en se réclamant d'une valeur suprême : la dignité, et cela du tap dance dans les bastringues au Studio Monumental Pictures où il fait ses débuts en cinéma., toujours avec Cosmo, aux côtés de la star de l'époque : Lina Lamont.

3. [10' 31"] Projection de *The Royal Rascal*, film de cape et d'épée muet, qui remporte un grand succès. Le duo salue le public et Don empêche par trois fois Lina de prendre la parole.

4. [12' 20"] Pour la première fois, nous entendons Lina : la grande star a une voix suraiguë, un cheveu sur la langue et, qui plus est, ne dit que des sottises. Don lui réaffirme que, contrairement à ce que qu'affirme la presse à scandales, elle n'est pas sa fiancée, qu'il n'y a que « de l'air entre eux », rien, en fait.

5. [13' 29"] Lina, Don et Cosmo partent séparément à la soirée que donne le producteur Simpson en l'honneur de la première. Un pneu crève. Don sorti de la voiture de Cosmo est reconnu puis assailli par une nuée d'admiratrices. Pour leur échapper, il monte sur le toit d'un tramway qui passe et de là, saute dans une voiture, celle de Kathy Selden.

6. [14' 52"] Dans un premier temps, elle ne le reconnaît pas jusqu'à ce qu'un policier identifie la vedette. Ils commencent à bavarder. Non, elle n'a pas vu tous ses films, d'ailleurs, les films se ressemblent tous. Don, vexé, s'inquiète : est-il un acteur ? Non, soutient-elle, parce qu'il ne parle pas. Et elle ? Elle joue au théâtre, ce qui est supérieur au fait de jouer au cinéma où les acteurs ne sont que des « ombres ». Blessé, il la quitte dignement et... déchire la veste de son smoking prise dans la portière. Elle éclate de rire.

7. [18' 36"] La party chez Simpson. Kathy passe par la porte de service. Don, qui s'est changé arrive et demande à Cosmo de le rassurer : est-il bon acteur ? Mais oui, répond son ami. On présente la première attraction : une démonstration de film parlant qui suscite dédain et scepticisme chez les invités (sauf Cosmo).

8. [21' 33'] On apporte la deuxième attraction : un immense gâteau d'où sort Kathy, sous les quolibets de Don. Chorus girl, elle danse et chante. Première version de la chanson *All I Do Is Dream of You*. Don complimente Kathy, Lina, jalouse, s'interpose. Kathy fait ce qu'elle a appris au cinéma : elle envoie un gâteau à la crème à Don, qui l'évite et le projectile arrive sur Lina. Kathy s'enfuit.

9. [23' 42"] Don poursuit Kathy et ne la rattrape pas.

10. [24' 23"] Monumental Pictures. La presse professionnelle constate le succès du *Chanteur de jazz*. Don évoque son prochain film, *Cosmo s'amuse* à en imaginer le scénario, prévisible en effet. Il faut bien vivre dit Don qui se confie à Cosmo : trois semaines ont passé et il pense toujours à Kathy alors qu'elle a été renvoyée et qu'il la cherche partout. C'est normal lui répond Cosmo : c'est la seule fille qui lui ait résisté depuis qu'il a quatre ans.

11. [26'] Pour consoler son ami, Cosmo lui rappelle la règle de Hollywood : « Le spectacle doit continuer », toujours. Cosmo se met au piano et danse pour Don qui assiste au numéro que son ami invente sur le thème : « Fais-les rire », *Make Them Laugh*.

12. [29' 29"] On tourne *The Duelling Cavalier*. Lina apprend à Don que c'est elle qui a fait renvoyer Kathy. Du coup, pendant la prise et parce que ce film est tourné sans son, Don dit tout son mépris à sa partenaire alors qu'il joue, pour la bande image, le parfait amour.

13. [31' 49"] Simpson, le producteur interrompt le tournage : le succès du *Chanteur de jazz* est tel qu'il ne faut plus tourner de film muet, le public n'en voudrait plus. *The Duelling Cavalier* sera donc parlant et Cosmo est bombardé chef du service musical. Mais que faire de la voix et de la diction de Lina ?

14. [33'] Révolution à Hollywood : les films deviennent parlants. C'est l'explosion des « musicals » chantants et dansants.

15. [34' 03"] Kathy est repérée sur un tournage : elle pourrait jouer la sœur de Zelda. A cette occasion se déroule le classique défilé de mode des musicals de l'époque.

15. [36' 58"] Simpson veut engager Kathy. Don arrive et lève un quiproquo, il souhaite bien cet engagement même au risque que Lina le désapprouve.

16. [39' 57"] Kathy et Don marchent dans une rue du Studio. Elle avoue s'intéresser au cinéma et avoir vu tous les films de Don.

17. [39' 44"] Pour mieux lui dire son amour, il la fait entrer sur un plateau vide qu'il décore et illumine avec la machinerie présente.

18. [40' 50"] Et là, il lui déclare son amour, en chantant : *You Were Made for Me*, vous étiez faite pour moi, et ils se mettent à danser tous deux.

19. [44' 17"] Lina prend, avec beaucoup de difficultés, des cours de diction.

20. [45' 05"] Don, lui aussi travaille sa diction ; rejoint par Cosmo. A eux deux, ils perturbent le cours, retrouvant ainsi les duos complices de leurs débuts, et la danse prend le dessus à partir de l'exercice fondé sur la répétition de Moses.



séquence 8



séquence 8



séquence 10



séquence 11



séquence 17



séquence 20



séquence 23



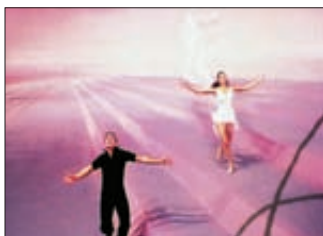
séquence 24



séquence 30



séquence 30



séquence 30



séquence 32

21. [49' 10"] On tourne une scène sonore. Lina n'arrive pas à parler dans le micro, et ce malgré différents subterfuges.

22. [52' 53"] La projection-test de *The Duelling Cavalier* est un échec cuisant. Le public sort en brocardant le film. Le passage au sonore est raté pour des raisons aussi bien techniques, de dialogue que de jeu. Mais la sortie du film est déjà programmée.

23. [57' 02"] La pluie tombe. Chez Don, les trois amis dressent un bilan. Amer, Don s'accuse de cet échec. Tout en le réconfortant, ses amis innovent : Kathy propose d'en faire un *musical*, c'est possible puisqu'il reste six semaines avant la sortie programmée.

24. [59' 10"] Il est une heure trente. Don, Kathy et Cosmo se souhaitent le bonjour en chantant et dansant *Good Morning*. Le duo est devenu trio.

25. [1h 2' 23"] Après l'ivresse de la complicité, l'effondrement Lina ne sait ni chanter ni danser ! Et l'idée naît : Cosmo propose que, pour ce film, Kathy double la voix de la star.

26. [1h 4' 12"] Sous la pluie, Don raccompagne Kathy chez elle.

27. [1h 4' 45"] Ivre de bonheur, à la fois professionnel et amoureux, Don chante et danse sous la pluie jusqu'à ce que l'arrivée d'un policier le ramène à la raison : il s'arrête, offre son parapluie à un passant et continue sa route.

28. [1h 8' 54"] Simpson est enthousiasmé par cette idée, qu'il faudra pourtant cacher à Lina, susceptible de faire échouer le projet. On cherche un titre, ce sera *The Dancing Cavalier*. Puis le prétexte qui introduise les numéros chantés et dansés dans un film qui se passe en France, sous la monarchie.

29. [1h 10' 23"] Kathy enregistre *Would You* sous l'œil amoureux de Don et la direction musicale de Cosmo. Le résultat de la post-synchronisation est convaincant à l'écran.

30. [1h 12' 16"] Il ne reste qu'un numéro à tourner *Broadway Melody*, que Don s'ingénie à arracher au producteur. Il l'imagine : il s'agit de l'histoire d'un jeune homme qui arrive à Broadway pour y danser, de ses difficultés avec les agents, avec le milieu mafieux qui infiltre Hollywood. Il rencontre une femme magnifique avec qui il danse mais qui lui préfère un gangster ; puis l'on assiste à la progression de sa carrière du Burlesque au Vaudeville et aux *Ziegfeld Folies*. Enfin, dans un casino, il retrouve la femme fascinante et vit une rencontre rêvée avec elle au cours de laquelle il l'idéalise en ange parée d'un voile blanc...mais elle est toujours la femme du gangster !
Retour au studio : le producteur n'est pas convaincu par le numéro.

31. [1h 25' 20"] Post-synchronisation d'un dialogue d'amour. Emu, Don veut rendre public son amour pour Kathy.

32. [1h 29' 45"] La presse encense la voix de Lina dans une campagne de publicité agencée par Lina elle-même, organisant ainsi la sujétion de Kathy, sur les conseils de son avocat : ainsi, le nom de Kathy ne figurera pas au générique. Pire, Lina a le projet de

casser la carrière de sa rivale en la cantonnant à la post-synchronisation de sa voix. Lâchement, Simpson cède.

33. [1h 30' 15"] Première du *Dancing Cavalier* devant une salle enthousiaste.

34. [1h 31'46"] Les saluts. Lina annonce que, dorénavant, Kathy ne sera plus que sa doublure ; ce que Kathy refuse sans que Simpson ne prenne sa défense. Lina livre alors toute sa mégalomanie : elle peut tourner sans Don et posséder les studios de Simpson. C'en est trop ! Les trois hommes décident de se venger à leur tour : ils laissent Lina se ridiculiser par un discours inepte. Mieux, pendant qu'elle chante *Singing in the Rain*, doublée à son corps défendant par Kathy, les trois complices lèvent le rideau, dévoilant ainsi la supercherie en exposant le système de double voix. Humiliée, Kathy s'enfuit, Don la fait arrêter puis applaudir par le public : il lui chante *You Are My Lucky Star* et elle le rejoint dans le chant.

35. [1h 37' 50"] Pendant que la chanson est reprise en chœur final, au visage de Don se superpose son image dessinée sur une affiche dont on s'aperçoit qu'elle fait aussi place à Kathy, l'autre star du film. Le film se termine sur le couple réel échangeant un baiser devant l'affiche qui les représente tous deux, cela à 1h 39' 33".



séquence 34



séquence 34



séquence 35



séquence 35



séquence 35



séquence 35



séquence 35

Analyse de séquence

Et si on patageait devant une école (d'art) ?



Le numéro qui donne son titre au film est de loin le plus célèbre et de cette œuvre, et de la filmographie de Gene Kelly. Avant même de se pencher sur l'enthousiasme exubérant de cette séquence à l'indéfectible optimisme, il faut se poser la question de son interprète : mille autres auraient pu tenir ce rôle, c'est vrai, mais il est probable que cette séquence reste indéfectiblement liée au talent de Gene Kelly.

Il est plus ou moins difficile d'appeler un personnage par son prénom lorsque l'on parle d'un film. Pour cette séquence, écrire Don à la place de Gene Kelly ne se justifie que pour éviter les répétitions : c'est d'abord le danseur que nous voyons devant nous, le co-réalisateur aussi, qui a

su imposer toutes les contraintes nécessaires à la réussite de la séquence. A commencer par le fait de dépasser les contraintes scénaristiques, celles que Betty Comden et Adolph Green suivent sur demande de leur producteur, en les faisant oublier par l'extraordinaire vitalité qu'imprime l'interprète soliste à ce numéro. Car c'est la puissance de la comédie musicale que de nous faire oublier l'huile de coude, l'argent et le temps nécessaires à sa réussite. Ne parlons pas du talent.

Certes, comme nous le verrons dans le point suivant, cette séquence tourne autour du retour à la liberté d'une enfance d'avant la tyrannie des conventions apprises, mais

la légèreté de ce propos, sa grâce et sa profondeur ne tiennent que parce qu'un travail acharné, une logistique lourde les ont préparés.

Un exemple. N'est-il pas délicieux de voir Gene Kelly sauter de flaques en flaques ? Il faut maintenant dire ici que le plan de ces flaques a été dessiné pour servir la chorégraphie, et plus concrètement que des ouvriers les ont creusées sur des emplacements précis¹. L'utilisation de l'eau, de manière continue, a, semble-t-il, provoqué des problèmes d'approvisionnement dans le voisinage. Il semblerait même, comme le suggère Peter Wollen, que l'idée de teinter l'eau de pluie pour la rendre plus visible ait été envisagée, à la suite de Kurosawa qui avait coloré la pluie d'encre dans *Rashomon*. Et tout à l'avenant...

Il faut aussi souligner ce que cette chorégraphie doit à l'art si spécifique de Gene Kelly, ce talent que lui reconnaissent, entre autres, la grande dame de la danse moderne, Martha Graham.

Comme nous n'échapperons pas à la comparaison canonique entre ces deux grands artistes que sont Fred Astaire et Gene Kelly, autant la tenter avec la modestie que requiert mon amateurisme.

Là où Fred Astaire travaille un corps allégé de toute incarnation, réduit à sa seule élégance aérienne et effaçant jusqu'à l'idée d'effort, Gene Kelly est bien plus charnel, travaillant à insuffler un peu du féminin dans l'athlétisme de sa musculature et de sa technique. L'un glisse à peine sur le sol, à tel point qu'il peut marcher sur les murs, comme dans *Mariage Royal* du même Stanley Donen, l'autre s'y campe

solidement. L'un aime à danser avec des femmes (dont il préfère toutefois qu'elle portent des robes longues pour éviter d'en subir la concurrence au niveau de la danse), l'autre danse souvent avec des hommes. L'un évoque l'aristocratie de l'élégance américaine, l'autre son côté plébèien ; l'un a une stature d'homme idéal, l'autre, comme le dit Michaël Kidd, pourrait être notre copain (enfin, si on est un homme²) . Mais rien, rien ne nous force à choisir entre les deux !

Pour en revenir à notre séquence, elle est donc vraiment marquée par les qualités athlétiques de danseur de Gene Kelly, en particulier ses sauts plus impressionnants ici que ses claquettes, davantage travaillées sur le bruit mouillé que sur la virtuosité. Pour s'en convaincre, il faut regarder à nouveau et entendre les « tap dance » de la séquence chez le professeur de diction : le bois du bureau sur lequel dansent Gene et Donald O'Connor permet d'entendre les sons de manière détachée et donc de jouir de la vitesse d'exécution, ce que l'effet mouillé empêche.

Par ailleurs, Gene Kelly met lui aussi le film en scène : avec son ancien assistant Stanley Donen, co-réalisateur du film, il a à la fois imaginé toute la chorégraphie de la caméra en relation avec la danse et, selon son credo, il l'a reliée à l'état psychologique du personnage.

En effet, et très sommairement, le numéro chanté et/ou dansé a deux statuts possibles dans la narration d'une comédie musicale : il s'intègre ou non dans l'économie du récit et a ou n'a pas d'influence sur la suite du récit. Dans cette séquence, Don a deux raisons d'être heu-

reux comme un gosse, d'une part son amour est comblé, de l'autre, *The Duelling Cavalier* est sauvé comme l'explique clairement le montage de *Singing in the Rain* : le plan qui précède notre séquence est celui du baiser sur le pas de la porte, celui qui suit est celui où le producteur s'exclame que l'idée des trois amis (un musical post-synchronisé) est formidable !

Pour autant, pour lié qu'il soit à la personnalité de Gene Kelly, il ne faudrait pas croire que *Singing in the Rain* soit un numéro original : il avait été créé en 1929, par Arthur Freed et Nacio Herb Brown³ et avait été filmé de manière assez banale somme toute, pour *Hollywood Revue of 1929*, comme un numéro où la pluie était peu utilisée. La chorégraphie faisait appel à des lignes de danseurs s'entrecroisant sans personne qui se détache vraiment, sauf, m'a-t-il semblé, Buster Keaton, aperçu dans un coin de plan...les costumes étaient des cirés, il y avait bien de la pluie sur le plateau, à la fois en vrai et figurée par des rangées de perles de verre pendant de quelques arbres isolés. Rien qui laisse présager un tel succès.

Quand en 1951, le projet de *Chantons sous la pluie* voit le jour, la chanson de Freed et Brown est au départ de l'idée avec un numéro prévu en trio, Don, Kathy et Cosmo chantant pour retrouver le moral après l'échec de la preview, numéro qui a retrouvé sa place à travers *Good Morning*.

Kelly a décidé d'en faire un solo : cette réaction est normale, il est la star du film et le public s'attend à le voir mis en valeur. Mais il s'agit là surtout d'une réaction de cinéaste : le personnage de Don est sympathique dans le film parce que, à l'inverse

de Lina, il doute. Il faut qu'à un moment donné, il s'affirme, surtout s'il doit sauver celle qu'il aime des griffes de la méchante... L'exubérance de sa danse sous la pluie est une belle métaphore de cette affirmation du héros.

Le plaisir lié à l'interprétation de Gene Kelly ne suffit pas à lui seul à expliquer pourquoi cette séquence, plutôt que d'autres (par exemple, le moment vertigineux de la danse sur patin à roulettes de *It's Always Fair Weather*) marque sa carrière. En fait, cette séquence ne voit pas le plaisir naître de la seule maîtrise de Kelly mais, plus profondément, de ce qui est en jeu dans ces quelques plans à savoir la jubilation que procure le fait de voir un adulte renouer avec les joies de l'enfance, celles que procure le fait de patauger dans l'eau, de faire autrement que ce que nous imposent les codes de vie en société, bref, de faire ce qui nous plaît, quand cela nous plaît et de le chanter, de le danser !

L'insistance de la présence réprobatrice du policier à la fin de la séquence conforte dans cette hypothèse : tous les critiques le notent, de Peter Wollen à Marc Voinchet, la partie est finie lorsque le représentant de la loi arrive. Ce qui prouve bien que ce qui précédait était hors norme : un adulte ne se conduit pas comme un

1. Cette précision ainsi que d'autres liées à la fabrication de la séquence viennent du précieux ouvrage de Peter Wollen, à la documentation aussi solide qu'intelligemment utilisée.

2. Interview dans le bonus du D.V.D consacré aux grandes comédies musicales.

3. Freed et Brown ont écrit et composé toutes les chansons du film, à l'exception de Moses.



enfant, ne nie pas la réalité et est prié de ne pas y prendre de ces plaisirs inconsidérés que l'on accepte à la rigueur chez ces êtres imparfaits que sont les enfants ! Surtout dans l'Amérique puritaine des années 50 dominée par le mac carthysme.

La construction même de la séquence va dans ce sens : comme souvent dans le cinéma classique hollywoodien, il convient à la fois de prendre en considération ce que le premier degré du film claironne et de ne pas s'y tenir. En effet, le cinéma américain des années quarante et cinquante fonctionne sur un double registre : on s'assure avant tout que le public, sans exception, a compris ce dont il s'agit, par exemple dans cette séquence, Don chante

« Et tout mon visage sourit » et la caméra cadre de près en plongée, son visage... souriant. Dans le même temps, les paramètres du film (couleurs, scénographie, indications visuelles, sonores, décor, mouvements d'appareil etc.), tous ou partie sont mobilisés pour inscrire une autre lecture possible ou simplement pour creuser la première idée : c'est le cas ici.

Si l'on observe de près les huit plans qui constituent le cœur de cette séquence, on s'aperçoit que la question du plaisir est liée à celle de ce qui est permis ou pas, et que cela se joue à plusieurs niveaux : tout d'abord, Don passe son temps à tendre la main pour vérifier s'il pleut bien alors que nous voyons et entendons la pluie tom-

ber à verse. Ce geste inscrit progressivement l'idée de dénégation, le « je sais bien mais quand même » constitutif du fantasme. Ici, l'adulte ne veut pas se plier à ce qui est raisonnable quand il pleut, se protéger pour ne pas attraper froid donc prétend par son geste que, justement, il ne pleut pas. Au sixième plan, il arrête de faire semblant de se poser la question et va, avec un plaisir évident, s'immerger sous la cataracte qui se déverse d'une gouttière. La transgression étant accomplie (ne pas respecter ce que le bon sens nous intime de faire), les verrous sautent et c'est le septième plan, qui le voit danser au milieu de la rue, sur les pavés, pour finir en sautant à pieds joints dans la plus grosse des





flaques, celle qui se trouve devant... une école d'art !

Or, pour que l'idée de transgression ne soit pas abstraite, pour qu'elle soit ressentie par le spectateur et non pas formulée verbalement, fût-ce mentalement, toute la scénographie de la séquence la prépare en faisant du trottoir une limite à ne pas franchir. En effet, jusqu'à ce septième plan, Don ne quitte pas le trottoir et la caméra l'accompagne en travelling, parfois en le précédant, parfois en le rattrapant : lorsque les deux réalisateurs veulent que nous nous constations de près le plaisir intense du personnage, c'est la caméra qui s'approche de lui en travelling plus ou moins marqué, du centre de la rue vers le trottoir où Gene Kelly reste sagement. Mais après ce bain d'eau lustrale, après cette cataracte de plaisir, les digues sont rompues et, au septième plan, Kelly franchit la frontière : il saute le trottoir pour aller sur le pavé, mais la complexité du saut qu'il accomplit pour le faire montre bien qu'il ne s'agit pas là d'un passage ordinaire. Chanter, danser, sous la pluie et au milieu de la rue ! Le monde est à lui !

A partir de là, ce qui avait été à peine

esquissé dans les plans précédents devient affiché : comme un môme, il saute à pieds joints dans les flaques. Au quatrième plan déjà, il avait pris une pose inimaginable dans la danse classique : il se plante face public, les genoux en dedans (pour mesurer l'insolence de la posture, on rappellera tout le travail qui a été exigé de Leslie Caron à son arrivée à Hollywood : danseuse classique, elle se plaçait "naturellement" les genoux en dehors et il lui a fallu beaucoup d'énergie pour oublier cette posture apprise⁴). Au cinquième plan, Kelly avançait dans une marche mimant l'idiote, genoux pliés. Ces deux gestes d'autodérision sont un peu comme des soulèvements de soupape indiquant qu'une autre force bouillonne et ne demande qu'à s'échapper, ce qui se fera lorsque, au beau milieu de la rue, le personnage se laissera envahir par son plaisir.

Autre indice de la transgression : c'est en oblique que Don pénètre dans l'espace interdit de la rue, lui qui jusqu'alors s'était cantonné au chemin tracé par le trottoir. Et, lorsque Don revient vers le trottoir, c'est clopin-clopat, un pied en terrain civilisé, un pied dans le caniveau pour faire de

magnifiques gerbes d'eau. C'est une fois arrivé devant l'école d'art qu'il se libère complètement, lui qui, au début du film avait affirmé avoir suivi les meilleurs cours de danse alors qu'il avait fait ses premières armes dans les bastringues⁵. Quitte de ce mensonge, réconcilié avec son enfance, en paix avec lui-même, il peut alors faire face au policier, lui obéir sans être terrorisé.

Le personnage qui a pris un tournant rentre dans le rang, remonte sur le trottoir, mais s'il obéit au représentant de la loi, il ne cède pas sur l'essentiel et refuse toujours de se protéger de la pluie. En fait, il est prêt à progressivement accepter quelle est sa voie, distraire le public, ce qui n'est pas indigne, bien au contraire : après tout, il revendique bien pour lui-même le plaisir puéril de danser et marcher sous la pluie !

4. cf. son témoignage dans le bonus du D.V.D consacré à *Chantons sous la pluie*. Edition Collector. 2002.

5. Dans sa jeunesse, Gene Kelly a enseigné la danse, il semble avoir été un professeur particulièrement attentif aux progrès des enfants qui lui étaient confiés. Ce passage dans une école de danse, celle de ses parents, ne paraît pas lui avoir ôté le sens de l'humour !



UNE IMAGE-RICOCHET

Tous en scène
Vincente Minelli, 1960 (© cat's)



Promenades pédagogiques

Suivre une couleur, le parme

Il y a dans cette bluette qu'est *Chantons sous la pluie* de quoi faire rêver Margot (donc l'auteur de ces lignes dont le Q.M – quotient midinette – augmente à chaque visionnement). Et ce d'autant plus que, tout en respectant les codes du genre (ou des genres, ceux du conte de fées et ceux de la comédie musicale), la mise en scène travaille ces données de base pour enrichir la réception de la répartition des rôles, fussent-ils archétypés, par le moindre détail : ainsi, et pour ne prendre qu'un exemple, toujours dans cet esprit de lisibilité des signes lié aux deux genres, le travail sur les costumes est-il remarquable.

On ne s'en étonne pas : Walter Plunkett s'en est donné à cœur joie. Il faut dire que ce costumier a travaillé pour Vidor, Ford ou Fleming, que le précédent film pour lequel il avait fait les costumes était *un Américain à Paris* de Minnelli. Mais peut-être a-t-il aussi été choisi pour une autre raison plus secrète : en 1933, il avait créé les costumes du film qui a fait aimer le cinéma à Stanley Donen, *Flying Down to Rio*, de Freeland. En tous cas, son travail sur *Chantons sous la pluie* renforce le double code du film : plutôt que de parler ici du défilé de mode du grand numéro consacré à Broadway, qui est, de l'aveu même de Donen et Kelly le moment faible du film parce qu'obligé et pas travaillé, il vaudra mieux suivre une couleur, le parme.

Ce violet assourdi, signe de discrétion, est porté par les deux héroïnes, la bonne et la méchante, tout d'abord par Lina dans un pyjama de satin hollywoodien, puis elle est accaparée par Kathy Selden pendant tout le film, jusqu'au moment où la sorcière, Lina, non contente de s'emparer de la voix de sa rivale, veut la réduire à néant par un contrat léonin. Situations et dialogues contribuent à expliquer cet état d'esprit au spectateur mais ce qui le fait vraiment ressentir est le fait qu'elle arbore la couleur de la femme qu'elle veut détruire. Walter Plunkett travaille cette appropriation avec talent : là où Kathy portait des vête-



ments à la simplicité très travaillée (couleur mate, jupes courtes, à plis plats etc.), Lina arrive dans la splendeur du glamour, de la capeline aux gants en passant par le tomber fluide de son costume.

Une des forces du Hollywood classique aura vraiment été de faire passer sens et émotion par les moindres détails techniques.





Du parlant au muet

Le cinéma muet est aujourd'hui de plus en plus méconnu : en effet, sauf à vivre dans une grande ville de province qui bénéficie de la présence d'une cinémathèque, ou dans une ville moyenne dont les salles d'art et essai, dans leur programme lié au répertoire, peuvent montrer des chefs d'œuvre du muet, ces films ne sont plus vus en salle et rarement à la télévision non payante.

Cette méconnaissance est une perte et elle s'avère difficile à compenser : l'accès aux copies est limité (d'où l'importance de programmes comme celui des *Cinq Burlesques* d'« Ecole et cinéma»). Et comme toute chose que l'on ne connaît pas et sur laquelle l'on peut, en revanche, avoir de forts a priori, l'approche du cinéma muet demande des stratégies de séduction : le visionnement en salle de *Chantons sous la pluie* peut ouvrir la curiosité des enfants.

En le traitant sur la base du comique, Donen et Kelly prennent très au sérieux la peinture de ces moments cruciaux de l'histoire du cinéma lorsqu'il a dû vite, très vite, passer du muet au parlant (cf. *Autour du film*). L'aspect documentaire de notre

comédie musicale a donc fait l'objet de recherches de témoignages, de matériel technique de l'époque. Les scènes qui y sont consacrées sont peu exagérées : cascades avec peu de précautions (et ce d'autant plus que les effets numériques n'existaient a fortiori pas), tournages simultanés à la chaîne, influence des media (la columnist du début, la lecture des journaux professionnels, les journaux de fans auxquels il est fait allusion par Kathy), et jusqu'à des faits précis, le succès du *Chanteur de jazz*, l'incrédulité des professionnels de la profession devant le bouleversement à venir, les difficultés techniques liées à la lourdeur de la prise de son à ses débuts. Tout ceci mérite d'être recontextualisé en dehors de la fiction ;

On pourrait aussi s'intéresser à la façon dont le jeu des acteurs varie dans une même scène selon que le son est présent ou non.

Puis, une fois que les enfants spectateurs sont informés, leur montrer des films muets, pour constater à quel point ils sont bavards, et pour le plaisir surtout.

Kathy, la petite sirène ?

Dans la monographie qu'il consacre à *Chantons sous la pluie*, Peter Wollen fait le rapprochement entre Kathy et la *petite Sirène* d'Andersen. Et, à relire le conte, le parallèle est effectivement intéressant : certains points se répondent, deux à deux, dans une symétrie frappante mais atténuée.

Cela va du fait que la sirène sauve la vie de son prince là où Kathy permet à Don d'échapper à ses fans, jusqu'au fait que toutes les deux font le sacrifice de leur voix pour l'homme aimé ; mais là où la sirène donne sa souffrance physique et son renoncement à son monde, – celui du peuple de la mer – pour obtenir cet amour, Kathy vit une souffrance d'amour-propre et surtout, elle, est aimée du Prince.

Suivre de près le déroulement du conte offre des surprises dans le parallélisme mais rien, dans la bibliographie restreinte existant sur notre film, rien ne laisse à penser que la référence soit explicite. Ce qui n'exclut pas la réalité du rapprochement.

La comparaison reste donc intéressante, même en l'absence de volonté délibérée.

Elle l'est surtout lorsque l'on considère les deux raisons qui poussent la petite sirène à accepter la souffrance pour ne même pas obtenir l'amour du Prince en définitive. C'est qu'en fait, l'héroïne d'Andersen considère l'espoir de gagner une âme immortelle comme aussi important que l'amour de cet homme-là. Pour Kathy, et quelques crans en-dessous, il s'agit au contraire de sacrifier l'espoir d'être immortalisée comme star à l'homme qu'elle aime et qui l'aime.

De toutes façons, c'est du sacrifice féminin qu'il s'agit, dans la tranquille indifférence gâtée des hommes aimés. Ce qui pousse la petite sirène à se dire : « Oh ! Si seulement il savait que pour être auprès de lui, j'ai cédé ma voix à tout jamais !¹ »

Bibliographie



Sur *Chantons sous la pluie*

- Peter Wollen : *Singing in the Rain* . Editions du B.F.I. 1992. (en anglais).
- Michel Marie. Article in *Allons z'enfants au cinéma ! Une petite anthologie de films pour un jeune public*. Edité par Les Enfants de cinéma. 2001.
- D.V.D *Chantons sous la pluie*. Edition Collector. 2002. (Bonus sur les grandes comédies musicales, sur Arthur Freed, une séquence non retenue...)

Sur la comédie musicale :

- Patrick Brion : *la Comédie musicale*. Editions de La Martinière . 1993.
- Alain Masson : *Comédie musicale*. Editions Ramsay Poche Cinéma. 1981.

Sur le passage du muet au parlant :

- *Du muet au parlant*. Collectif. Edité par la Cinémathèque de Toulouse et les Editions Milan.1988.
- Michel Chion : *La voix au cinéma*. Editions Les cahiers du cinéma. 1982.

Autres :

- *Contes*. « La petite sirène » . Andersen. Editions du Livre de Poche.N°4262.

1. in *Contes*. Andersen. Editions du Livre de poche. N°4262. p.30.

Les enfants de cinéma



Créée par la volonté d'un groupe de professionnels du cinéma et de l'éducation, l'association *Les enfants de cinéma* naît au printemps 1994. Elle est porteuse du projet d'éducation artistique au cinéma destiné au jeune public scolaire et à ses enseignants, *École et cinéma*, aujourd'hui

premier dispositif d'éducation artistique de France.

Très vite le projet est adopté et financé par le ministère de la Culture (CNC) et le ministère de l'Éducation nationale (Dgesco & CANOPÉ), qui confient son développement, sa mise en œuvre, son suivi et son évaluation à l'association. Celle-ci est aussi chargée d'une mission permanente de réflexion et de recherche sur le cinéma et le jeune public, ainsi que d'un programme d'édition pédagogique à destination des élèves et des enseignants (*Cahiers de notes sur...*, cartes postales).

L'association nationale coordonne l'ensemble du dispositif *École et cinéma*, elle est aussi une structure ressource dans les domaines de la pédagogie et du cinéma.

Elle développe un site internet, sur lequel le lecteur du présent ouvrage pourra notamment retrouver un dossier numérique sur chaque film avec : l'extrait du film correspondant à l'analyse de séquence, le point de vue illustré, une bibliographie enrichie, des photogrammes et l'affiche en téléchargement. Un blog national de mutualisation d'expériences autour d'*École et cinéma* est également mis en œuvre par *Les enfants de cinéma*.

Il est possible de soutenir *Les enfants de cinéma* et d'adhérer à l'association.

La liste des titres déjà parus dans la collection des *Cahiers de notes sur...* peut être consultée sur le site internet de l'association.

Pour toute information complémentaire :

Les enfants de cinéma

36 rue Godefroy Cavaignac, 75011 Paris

Tel. 01 40 29 09 99 – info@enfants-de-cinema.com

Site internet : www.enfants-de-cinema.com

Blog national : <http://ecoleectcinemanational.com>

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*

Rédaction en chef : Eugène Andréanszky.

Mise en page : Camille Maréchal.

Photogrammes : Laboratoire Central Color.

Repérages : Jean-Charles Fitoussi.

Impression : Raymond Vervinck.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Ce *Cahier de notes sur...* *Chantons sous la pluie* a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le CANOPE, ministère de l'Éducation nationale.

© *Les enfants de cinéma*, mars 2003.

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN/ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*

36, rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris.