Unil UNIL | Université de Lausanne + cinémathèque suisse
La collaboration

Cours « Introduction à l'histoire du cinéma »
Capitole, salle Lucienne Schnegg, 14h-17h
Alain Boillat et Pierre-Emmanuel Jaques (Section d'histoire et esthétique du cinéma, UNIL)

Séance du 13 mars 2024
Séance intégrée aux R7AL

Danse et chant au cinéma

Extraits montrés lors de la séance
I. *Love Me Tonight* (*Aimez-moi ce soir*, Rouben Mamoulian, 1932)
II. *Gold Diggers of 1933* (*Chercheuses d'or de 1933*, Mervyn Le Roy, 1933)
III. *The Wizard of Oz* (*Le Magicien d'Oz*, Victor Fleming, 1939)
IV. *Silk Stockings (La Belle de Moscou*, Rouben Mamoulian, 1957)
V. *Les Parapluies de Cherbourg* (Jacques Demy, 1964)
VI. *Les Demoiselles de Rocheford* (Jacques Demy, 1967)
VII-VIII. *On connaît la chanson* (Alain Resnais, 1998)

Autres films discutés
Die Drei von der Tankstelle / Le Chemin du paradis (Wilhelm Thiele/Max de Vaucorbeil, 1930)
The Jazz Singer (*Le Chanteur de jazz*, Alan Crosland, 1927, avec Al Jolson)
Red River Valley / The Man from the Frontier (B.R. Eason, 1936, avec Gene Autry)
Modern Times (*Les Temps modernes*, Charlie Chaplin, 1936)
Singin' in the Rain (*Chantons sous la pluie*, Stanley Donen et Gene Kelly, 1952)
Mon oncle d'Amérique (Alain Resnais, 1980)
Pennies from Heaven (Herbert Ross, 1981)
La Vie est un roman (Alain Resnais, 1983)
Pas sur la bouche (Alain Resnais, 2003)

Citations et références

« René Clair, the gifted French director who cited the German operetta, and *Le Chemin de la liberté* specifically, as key exemplars for his own pratice. » (p. 78).

« *Le Chemin du paradis* exemplified an integrated approach to film musical, in which musical performance were carefully woven into the film's overall formal texture » […] « a powerful, economically viable European alternative to the Hollywood talkie » (« vehicle for popular recorded songs » […] « becoming major hits, selling in the millions, both in France and in other European countries »).

Charles O'Brien, *Cinema's Conversion to Sound: Technology and Film Style in France and the U.S.,* Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, pp. 74-77.

****

« In the best classical manner of the history film or the biopic, the film weaves a tapestry of fact, fantasy, and character development. It creates the illusion that, though the events happening before your eyes are fictional, the underlying factual basis is real. Thus, for the historians of the talkies, *Singin' in the Rain* […] is the return of the repressed idea that the transition to sound was really about the division between Old and New Hollywood. The timing in the 1950s could hardly have been coincidental. The motion picture industry was recovering from a major economic realignment – the 1948 consent decrees which required the studios to divest themselves of the

theater holdings they had acquired during the late 1920s. Hollywood was also alarmed by the growing popularity and affordability of television, so what better subject than a film about coping the threat of new technology ? »
Donald Crafton, *The Talkies. American Transition to Sound 1926-1931*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1997, p. 3.

****

« The inevitable culmination of *Singin' in the Rain* has then to be an unveiling, which […] reveals what must be, metaphorically, the naked truth […] for which Don Lockwood has been waiting so long in order that this romance should finally be consummated. It remains an endearing irony that, in reality, […] Debbie Reynold's singing voice in the film was in fact dubbed by Jane Hagen ».
Peter Wollen, *Singin' in the Rain*, London, BFI, 1992, p. 56.

« Les années qui suivirent la guerre de Sécession furent une période libertine pour l'Amérique, de nombreuses troupes étrangères spécialisées dans les danses osées vinrent en tournée tandis que le "burlesque" local naissait. *The Black Crook* ne fait pas exception: montrant des danseuses françaises sommairement vêtues de collants et de "tissus semblables à de la gaze permettant aux formes d'être discernées", ce nouveau spectacle comportait une chanson qui résonne comme une mise en garde à l'attention du public des futurs films qui descendront de cette tradition. "*You Naughty, Naughty Men"* (vous les cochons d'hommes, ndt) fut, paraît-il, chanté de manière provocante par Milly Cavendish, non aux personnages sur la scène mais aux hommes du public, qui se mirent à regarder avec encore plus d'insistance les demoiselles sur les planches. »
Rick Altman, *La Comédie musicale hollywoodienne,* Paris, Armand Colin, 1992 [trad. de. *The American Film Musical*, 1987], p. 236.

***

« Prenant la suite de l'opérette viennoise, la comédie musicale – conte de fées oppose souvent un homme de la rue insouciant à une aristocratie […]. A partir de ce contexte schématique une opposition distingue entre la joie et le talent des classes inférieures (pratiquement toujours représentée par l'homme) et la tradition ennuyeuse et contraignante personnifiée par la femme et son entourage. »
Rick Altman, *La Comédie musicale hollywoodienne,op.cit.*, p. 363.

***

« Cette composante fondamentale du film de coulisses qui fait de la femme l'objet du regard et l'homme celui qui regarde a des ramifications profondes dans la société où s'est épanouie la comédie musicale. »
R. Altman, *op. cit.,* p. 243.

***

Cours « Introduction à l'histoire du cinéma »
Capitole, salle Lucienne Schnegg, 14h-17h
Alain Boillat et Pierre-Emmanuel Jaques (Section d'histoire et esthétique du cinéma, UNIL)

« L'idée de la femme comme ornement constitue l'un des stéréotypes féminins les plus importants et a été suprêmement illustrée dans l'histoire du cinéma. Encore une fois, dans l'iconographie des numéros de Berkeley, on trouve ce cliché sous une forme extra-pure, débarrassée des complications d'un récit. La fonction des femmes dans un numéro (…) est essentiellement plastique, leur statut est égal à celui du décor. Elles ne sont que des éléments de la mise en scène globale, des facettes de sa structure ornementale baroque. »
Lucy Fischer, « L'image de la femme comme image : la politique optique de *Dames* et autres numéros musicaux de Busby Berkeley », *CinémAction*, n° 67 (20 ans de théories féministes sur le cinéma, réuni par Ginette Vincendeau et Bérénice Reynaud), 2e trimestre 1993, pp. 128-134 (citation p. 132).
Texte tiré de l'ouvrage de Lucy Fischer : *Shot / Countershot. Film Tradition and Women's Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

***

« Là encore, "The Ritz Roll and Rock" est un numéro aux accents très méta, qui sous forme d'antiphrase, célèbre la fin d'une ère et, avec l'arrivée du rock and roll, la fin de l'âge d'or du *musical* hollywoodien. » (p. 265)
« La séquence est, en outre, une référence évidente à la vedette du moment, Elvis Presley: Astaire semble même furtivement tenter d'imiter ses mouvements et son style de danse en battant des jambes, les genoux en dedans. » (p. 274)
« Lorsque, à la fin de la danse, Astaire écrase son haut-de-forme, il est évidemment tentant d'y voir un acte lourd de sens, scellant la fin d'une époque. Cet "adieu" se révèle pourtant beaucoup plus ambivalent. En effet, ce numéro hybride célèbre sa *persona* mythique et rend hommage à son plus grand succès cinématographique […] tout en le montrant s'essayant au rock – et même revitalisant ce genre moribond en le rendant plus jazz, selon les paroles de Cole Porter. Ainsi, Astaire cherche à la fois à entériner son staut de légende et à affirmer qu'il est toujours d'actualité. » (pp. 275-276)
Fanny Beuré et Jules Sandeau, *Fred Astaire. Le dandy dansant*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2024.

****

« La structure musicale des *Parapluies de Cherbourg* est novatrice en ce qu'elle associe intimement […] les courants les plus divers de l'expression musicale contemporaine (swing, big band, rythmes afro-cubains, héritage postromantique, réminiscences baroques, chanson même) sans jamais céder à la tentation du pastiche ni à celle du pot-pourri. Elle s'articule sur un nombre important de thèmes (vingt-deux au total […]), qui peuvent n'apparaître que dans une séquence, […] *leit motive* associés à un personnage ou à une situation, dont les reprises et variations témoignent de l'évolution des sentiments. […] [C]e réseau musical recouvre pratiquement l'entière durée du film, […] efface littéralement tous les bruits d'ambiance, à l'exception d'un petit nombre d'entre eux qui sont rigoureusement intégrés. *Les Parapluies de Cherbourg* est peut-être unique dans sa volonté de ne jamais dissocier l'image de la musique, ce qui implique que les rares blancs sonores (à peine une demi-

minute en tout) correspondent aux huit fondus au noir internes du film, dont ils confirment ainsi le caractère de ponctuation majeure ».

Jean-Pierre Berthomé, *Les Parapluies de Cherbourg*, Paris, Nathan, coll.« Synospis », 1995, p. 41-42.

****

« [C]e livre tente de mettre en lumière l'esthétique *queer* qui traverse une œuvre placée sous l'influence de Jean Cocteau, de Luchino Visconti et de la comédie musicale hollywoodienne, une œuvre marquée par des tonalités *queer* ou *camp* et qui, à son tour, a influencé toute une génération de cinéastes *queer*. […] « Queer » est un concept qui résiste à toute définition précise car il met en question les limites entre hétérosexuel et homosexuel, masculin et féminin, d'une manière qui déstabilise une hétéronormativité « de contes de fées » « étouffante » et, en fin de compte, « désenchanté ». »

Anne E. Duggan, « Préface à l'édition française », dans *Enchantements désenchantés. Les contes queer de Jacques Demy*, Rennes, PUR, 2015 [2013], pp. 9-10.

****

« 1929-1934

[…]

Une fois mesurée la richesse et la variété des approches du son que l'on rencontre au cours de ce que j'appelle l'interrègne entre muet et parlant, doit-on en conclure qu'il s'agit là d'une occasion manquée? Que le cinéma « aurait pu, aurait dû » continuer à garder cette conscience de l'autonomie des pistes image et son – si l'on peut résumer ainsi ce qui caractérise cette époque? […] nous n'avons nullement affaire à une occasion manquée mais à une tendance historique profonde […].

Et lorsque, au cours des années soixante, les avant-gardes française (Godard, Hanoun, Resnais, Robbe-Grillet, Pollet) ou japonaise (Oshima, Yoshida, Matsumoto) reviendront effectivement – sans toujours le savoir, peut-être – aux sources du cinéma sonore, il est dans un sens trop tard: leurs recherches sont condamnées au ghetto culturel […]. »

Noël Burch, « Du muet, le parlant. Réflexions cursives sur un interrègne », in Ch. Belaygue (dir.), *Le Passage du muet au parlant*, Toulouse: Cinémathèque de Toulouse, 1988, pp. 51, 59-60.

****

« […] j'ai vécu la querelle du parlant et du muet (je suis allé au cinéma très tôt). Et j'étais contre le parlant et pour le sonore ! »

In Bernard Pingaud, « Alain Resnais », *Premier Plan,* n.18, 1961, p. 40.

****

« [L]e fait musical majeur au XXe siècle est que des *masses d'oreilles* se mettent tout à coup à écouter de la musique – sans cesse, souvent les mêmes rengaines standardisées, dont l'écrasante majorité consiste en chansons « légères », produites et reproduites en quantités immenses » (p. 52)

« […] *c'est la question du* nous *en tant que telle que ce film explore comme aucun avant lui, avec une force proprement bouleversante* ». (p. 57).

Cours « Introduction à l'histoire du cinéma »
Capitole, salle Lucienne Schnegg, 14h-17h
Alain Boillat et Pierre-Emmanuel Jaques (Section d'histoire et esthétique du cinéma, UNIL)

« la chanson enregistrée est ici à la fois facteur du mal-être, l'industrialisation des apparences, et la possibilité de son salut, de son expression, de sa bienfaisante révélation » (p. 93).

Bernard Stiegler, *De la misère symbolique*, vol.1.(« L'époque hyperindustrielle »), Paris, Galilé, 2004.

****

« L'étude des modalités d'inscription des chansons dans le cours de la narration constitue l'approche la plus féconde du film, car c'est l'extrême variété des procédés esthétiques qui génère, en fait, les comportements individuels autant que collectifs des personnages. »

René Prédal, « Un jeu de l'oie à cases musicales… *On connaît la chanson* », *Contre Bande*, 9/2003, p. 100.

Voir également : Alain Boillat, « "On connaît la chanson...", et pourtant! Voix enregistrée et déliaison chez Alain Resnais », dans P.-H. Frangne et H. Lacombe (éd.), *Musique et enregistrement*, Rennes, PUR, 2014, pp. 297-323

****

1963 – Palme d'or à Cannes en 1964
Film intégralement chanté – dialogues rimés de Demy (comme plus tard *Une chambre en ville*, 1983); convention posée dans le pacte de lecture avec le spectateur, les airs chantés font progresser l'action (ne la suspendent pas), la plupart des récitatifs sont modulés sur le débit naturel de parole, et les expressions utilisées sont des mots de tous les jours

Enchantement du quotidien par le chant, le rythme, les couleurs

Genre mélodramatique

Tournage en extérieurs à Cherbourg: ville portuaire française, comme Nantes pour *Lola* (1961) et *Une chambre en ville* ou Rochefort pour *Les Demoiselles*…

Compositeur: Michel Legrand (musique préexistant au tournage)

Une forme de désinvolture « Nouvelle vague »: ellipse abrupte, saute dans le ton, regards à la caméra, exhibition de la facticité (stylisation vs réalisme),…