

# SINGIN' IN THE RAIN

↳ Euphorique et débordant de vitalité, **CHANTONS SOUS LA PLUIE** est le nirvana de la comédie musicale. Paradigme du genre, le film est aussi une leçon d'histoire sur une période clef de l'évolution d'un art : l'avènement de la parole à l'écran à la fin des années 20, tout en témoignant de l'excellence technique et artistique atteinte par les studios hollywoodiens dans les années 50. C'est enfin le chef d'œuvre du talentueux duo de chorégraphes réalisateurs Stanley Donen et Gene Kelly.

À l'issue de la projection du film, l'analyse filmique de la séquence d'ouverture nous conduira à développer l'hypothèse suivante : *Chantons sous la pluie*, le film, à l'instar des génies du muet Charles Chaplin ou Éric Von Stroheim, dénonce la parole superfétatoire, fourbe et mensongère, pour mieux revendiquer la vérité des images et la paradoxale sincérité de l'illusion optique...

**SÉQUENCE D'OUVERTURE / 5' ; plans 1 (*Grauman Chinese Theatre*) à 35 (*Fit as a Fiddle*)**

## 1<sup>ère</sup> Partie

### Le Mystère\* Subliminal\*\*

\*Un **Mystère** était une succession de tableaux animés et dialogués écrite pour un public très large, mettant en œuvre des histoires et des légendes dont l'imagination et la croyance populaires s'étaient nourries.

\*\*Un **message subliminal** est un stimulus incorporé dans un objet, conçu pour être perçu à un niveau au-dessous du niveau de conscience. Des techniques subliminales ont été utilisées dans la publicité ou la propagande.

(Source Wikipedia)

#### Plan 1

*Plan d'ensemble / général / fixe*

Nuit festive, foule, projecteurs balayant le décor, un cinéma fameux, le *Grauman Chinese Theatre*, emblématique des nuits hollywoodiennes, lieu de toutes les avant-premières prestigieuses des grands studios. La marquise géante du cinéma annonce l'événement, comme un carton intertitre au temps du cinéma muet. Quand bien même le spectateur contemporain ne serait familier ni de l'époque du cinéma muet (*ante 1927*), ni de celle du tournage de *Chantons sous la pluie* (1951-52), l'image animée de ce premier plan (cadre fixe cependant : le mouvement est dans le cadre, celui des projecteurs qui anime le ciel nocturne), l'image donc nous dit tout de ce que le spectateur doit savoir. L'image est omnisciente et omnipotente.

Puis le son, voix *off* d'une speakerine supposée (la source sonore n'étant pas encore précisée, visualisée) décrit ce qui est donné à voir : le titre du film projeté, *The Royal Rascal*, les stars à l'affiche, Lamont & Lockwood, l'année, 1927.

L'IMAGE PARLE-T-ELLE ? ET DÈS LORS, NE PEUT-ELLE SE SUFFIRE À ELLE MÊME ?

PEUT-ON LA COMPRENDRE SANS LE SON (LE DIALOGUE) ?

QUEL COMPLÉMENTARITÉ, QUELLE REDONDANCE ?

#### Plan 2

*Plan rapproché / fixe*

Trois personnages sur un arbre perchés regardent vers la droite du cadre, essayant d'apercevoir quelque chose (quoi ?) hors champ. Leur regard suit la même direction que le haut parleur qui parasite leur champ de vision : ce qui est à voir reste hors champ, encore invisible, agaçant la frustration des personnages partagée par les spectateurs du film (*Chantons sous la pluie*). Les personnages risquent le déséquilibre et la chute pour tenter de voir par delà le haut parleur.

COMME SI LE SON, DÉJÀ REDONDANT, NUISAIT DE PLUS À LA VISIBILITÉ ET À LA LISIBILITÉ DE L'IMAGE.

La source sonore n'est toujours pas visualisée, et ne nous en dit toujours pas plus que l'image.

### Plan 3

#### **Panoramique + fondu enchaîné, qui lie le plan précédent (2) au plan suivant (4)**

Ce panoramique, l'un des rares mouvements de caméra de toute la séquence, ostentatoire, est aussi le plus étrange, car il perturbe la vision des spectateurs du film, ne donne rien à voir qu'un brouillon visuel coloré, et semble incohérent : il enchaîne un plan rapproché (les trois personnages du plan 2) à un gros plan (la speakerine du plan 4, à venir), contre toute logique. En effet, un panoramique ne devrait pas modifier aussi manifestement l'échelle des plans (sauf à jouer sur la profondeur de champ d'une image ; *ex* : un panoramique qui glisserait d'un personnage empoisonné, prostré dans son fauteuil en arrière plan, vers la tasse de thé empoisonnante sur la table du salon en premier plan, gros plan en amorce). Ici, le mouvement de caméra nous entraîne d'un lieu à un autre, suivant la direction même que le haut parleur semble pointer et que les trois personnages s'évertuent à suivre du regard, bousculant ainsi l'échelle des plans (d'un plan rapproché à un gros plan) et la géographie de la scène. La fonction de ce plan incongru pourrait être de signaler (aux personnages et aux spectateurs) l'origine de la voix *off* en appelant le plan suivant (4).

Ce plan 3, incohérent à première vue, rare et dérangeant dans une mise en scène classique d'un film classique, aurait pu tout simplement ne pas exister : aurait pu s'y substituer un simple montage *cut*, au plan 2 (les trois personnages *arboricoles*) succéderait alors le plan 4 (la speakerine en gros plan) devenant donc le plan 3 ; un plan de moins sans altération aucune de sens et sans nuire ni à la logique de l'histoire, ni à la compréhension des spectateurs.

Par ailleurs, le plan 3 n'est pas visuellement identifiable, la rapidité du panoramique forcé brouille l'image et interdit tout collage immédiat d'un visuel avec un dialogue qui aurait pu lui donner un sens.

Quel est donc l'intérêt de ce mystérieux plan, qui déroge à la grammaire officielle de la mise en scène et du montage, et qui semble FONDRE L'IMAGE ET LE SON ?



L'on peut faire l'hypothèse suivante, qu'autorise toute interprétation personnelle d'une œuvre dès lors que celle-ci est ambiguë : ce plan quasi subliminal, mêlant intimement et inextricablement le *vu* et le *dit* en une même impression sensorielle, kaléidoscopique, expérimentale, fait le pont entre le cinéma muet et le cinéma sonore, et cristallise le propos même du film autour de la dialectique de l'image *versus* la parole...

Rien que ça !

Les plans précédents nous ont alertés : la parole n'apporte rien à la compréhension de l'histoire filmée quand elle est redondante avec l'image ; seule la fusion des deux médias peut donner son sens complet au film.

Mais le conflit annoncé entre images et paroles aux premiers plans de la séquence d'ouverture de *Chantons sous la pluie* se déroule-t-il au détriment de l'un ou de l'autre ?

La solution du Mystère est dans les plans suivants...

#### Plan 4

##### *Gros plan*

La speakerine apparaît en un très gros plan qui accentue sensiblement son exubérance et son ridicule (confirmant ici la valeur *morale* d'un plan). Son personnage évoque Hedda Hooper ou Louela Parsons, deux figures mythiques, et redoutées, de la presse people hollywoodienne (*Gossip Girls*). L'on découvre en amorce du premier plan, le micro grâce auquel elle s'adresse à son public.

Mais quel public ? Son regard est un regard caméra, rarissime au cinéma (voir interdit ; car s'adressant directement aux spectateurs, il abolit la frontière entre l'écran et la salle et rompt la magie implicite du cinéma).

À qui s'adresse-t-elle ? Qui est le spectateur ?

Celui physiquement présent, venu pour assister au défilé des stars et à la première, face à elle ? Le plan 5 suivant, contrechamp du plan 4, nous prouvera l'impossibilité physique de cette hypothèse : les spectateurs présents dans la scène le sont de chaque côté de la speakerine.

Ou bien cet autre spectateur (filmeur), derrière la caméra qui enregistre la scène dans le but d'une prochaine diffusion aux actualités...? Mais la synchronisation de l'image avec le son (et encore moins la télévision) n'a été inventée à l'époque où se déroule l'action, ce qui rend anachronique et improbable toute tentative d'actualités cinématographiques parlées !

C'est donc à des auditeurs que s'adresse la speakerine : la foule présente à ses côtés ou perchée dans les arbres, via les hauts parleurs placés à cet effet (cf. plan 2) ; mais aussi et sans doute, rendant l'hypothèse crédible au regard du scénario et de l'époque à laquelle il se réfère, au public derrière ses postes de radio.

Par ailleurs, le discours énoncé reprend en le lisant le texte de la marquise au plan 1, et cite l'année et le titre du film sur le point d'être projeté.

Dès lors, QUEL SERAIT LE SENS CACHÉ DE CE REGARD CAMÉRA, qui s'adresse à nous sans rien nous dire que nous ne sachions déjà ? Certes, il participe de l'entreprise du film en ce qu'il nous interpelle et attise notre impatience curieuse (que va t'il se passer ensuite...?). Mais il active également la dialectique proposée plus haut, et nous prépare, spectateurs littéralement ravis de *Chantons sous la pluie*, à porter peu de crédit à ce qui va nous être dit par la suite...

## 2e Partie

### *L'image révélée\**

\*La **révélation** est, pour une religion [*la cinéphilie*], la connaissance qu'elle affirme détenir de source divine. Les manifestations divines [*le cinéma*] par lesquelles cette connaissance est parvenue aux hommes sont tantôt des apparitions (théophanies [*les stars*]), tantôt l'inspiration à des prophètes [*les exégètes*] de textes considérés comme sacrés [*les films*] ...  
(Source Wikipedia)

#### Plan 5

##### *Plan de foule / plan de coupe / fixe*

Ce faux contrechamp (on l'a vu) du plan précédent est le commentaire au regard caméra du plan 4, qui identifie moins les spectateurs de *Chantons sous la pluie* à cette foule caricaturale de fans et de groupes, qu'elle révèle son excitation et souligne celle de la speakerine (dont le discours tendu en est à l'origine).

Nous, spectateurs et public, somme toujours dans l'attente...

#### Plan 6

##### *Plan rapproché / 2<sup>e</sup> Plan de coupe*

Un travelling avant vient cadrer la couverture d'un magazine, qui nous révèle alors l'identité de ceux qui sont attendus : Lockwood & Lamont, leurs noms et leurs visages. Le discours en voix *off* de la speakerine est à nouveau redondant.

## **Plan 7**

*Plan large / fixe*

Ce plan permet de mieux situer l'action : où sont les personnages dans le décor et les uns par rapport aux autres, confirmant notre hypothèse énoncée avec le plan 4.

« *Regardez qui arrive* » lâche la speakerine, toute excitée : encore un commentaire superflu, puisqu'à l'image nous voyons une luxueuse automobile, Carrosse de Stars, qui rentre dans le champ par la droite du cadre (notons ici une inversion du sens de lecture occidental standard, de la droite vers la gauche, qui, pour certains auteurs, signifie le déséquilibre et donc, ici, accentue le suspense de la scène : sont-ce enfin Lamont et Lockwood ?)

À l'avant de la voiture, s'amorce un mouvement de rotation de l'un des projecteurs qui éclairent le ciel de *Hollywood Boulevard* et la façade du *Grauman Chinese Theatre*, en plan large, qui se poursuivra au plan suivant (8)...

## **Plan 8**

*Gros plan / fixe*

... par le mouvement dans le même axe du même projecteur mais en plan rapproché, pour préparer le plan suivant, et mettre en pleine lumière...

## **Plan 9**

*Plan rapproché / fixe*

... l'apparition du premier couple de Stars.

On notera ici que le montage respecte les codes cinématographiques : quand bien même l'échelle des plans se modifie, ainsi que la géographie de l'action, des plans 7 à 9, c'est par un subtil raccord de mouvements, dans la même direction, d'un même objet, seule animation évidente dans le cadre, que la transition se réalise, fluidifiant le montage *cut* de la scène.

Alors que les plans 2 et 4 liaient le public perché à la speakerine en un faux panoramique (néanmoins pourvu de sens, présumons-nous !), c'est un montage plus traditionnel qui permet au spectateur de *Chantons sous la pluie* et à la foule des groupies de découvrir les premiers invités de la soirée : la juvénile *flapper* à la Clara Bow et son amant mature.

## **Plan 10**

*Plan de foule / plan de coupe / fixe*

L'hystérie collective renforce le comique de la situation, comme une réponse à la stylisation et à la caricature de la starlette ; l'irruption en très gros plan du fan mugissant (plan fixe mais mouvement dans le cadre) en souligne le ridicule !

## **Plan 11**

*Plan rapproché / travelling AR*

Il s'agit d'une reprise du plan 9, mais ici un travelling arrière accompagne la marche du couple vers la caméra (vers la speakerine, vers le spectateur), pour laisser le temps et l'espace au commentaire : mais l'image n'est-elle pas parlante, qui fait appel au stéréotype hyper codé du *Star System* ?

## **Plan 12**

*Plan rapproché / fixe*

Contrechamp du précédent, il donne à voir l'intrusion des photographes dans le champ, bord cadre gauche et droit.

## **Plans suivants 13, 14, 15 & 16**

*Plans rapprochés / fixes et léger travelling AR*

Ces quatre plans reprennent le principe des plans 9, 10, 11 & 12, mais présentent une nouvelle typologie de star : la *Vamp* et son aristocrate français, tout deux aussi caricaturaux que l'était le couple précédent. Même redondance du texte et de l'image qui conforte notre hypothèse par la répétition du choix de mise en scène (dont la fonction est aussi, à l'évidence, d'appuyer le comique de situation).

À noter : l'amorce son qui annonce le plan suivant, le klaxon de son automobile précédant l'arrivée de Cosmo Brown.

### **Plan 17, 18 & 19**

*Plans rapprochés / fixes et léger travelling AR*

Ces plans sont en écho (spatial et temporel) des plans 9, 10, 11 & 12, mais en inversant l'effet de mise en scène : l'effet comique est lié à la réaction déçue de la foule et à la mimique de Cosmo Brown, qui affiche à peine sa déconvenue. De mêmes, les photographes sont présents dans le champ puis le quittent, indifférents, jugeant anodine l'arrivée de Cosmo. Le comique basé sur la déception du public, attise pour le coup l'attente des vraies Stars à venir, d'autant qu'un léger travelling AV sur la speakerine renforce (pour une fois) l'intérêt porté au dialogue : Cosmo nous est présenté comme le fidèle ami de Don Lockwood, dont l'apparition n'aura jamais été aussi imminente...

Alors la palette de la bande son s'enrichit : la rumeur de la foule s'amplifie, la speakerine déblatère crescendo, les sirènes de police hurlent, l'excitation (sonore) est à son comble, l'impatience itou, visuellement commentées par les mimiques faussement inquiètes de Cosmo.

### **Plan 20**

*Plan rapproché / fixe*

L'automobile, précédée des motos entendues dès le plan précédent, entre dans le champ par le bord gauche du cadre, soit dans un sens de lecture convenu, qui répond alors à la logique de l'attente récompensée...

### **Plans 21 & 22**

*Plans rapprochés / fixes*

Ces deux plans de coupe sont montés ici l'un après l'autre, redoublant littéralement l'effet d'excitation, du public et des spectateurs de *Chantons sous la pluie* (cf. plan 10 & plans précédents similaires).

### **Plan 23**

*Plan rapproché / fixe / travelling AV vers gros plan*

Les photographes traversent le champ où ils ont fait irruption par la droite pour le quitter par la gauche, d'où est venue l'automobile de Don Lockwood et Lina Lamont. Un travelling avant sur le visage de la speakerine, jusqu'au très gros plan, confirme le climax extatique de l'action : l'attente, à son comble, va être récompensée !

Ici la speakerine ne nous regarde plus, mais cherche à voir...

### **Plan 24**

*Plan rapproché / fixe / travelling AV vers gros plan*

Contrechamp attendu (espéré) du précédent : le couple apparaît enfin, tout de blanc vêtu, se détachant lumineux sur le sombre des uniformes et celui des costumes, entre les rangs des policiers contenant à peine la foule, qui s'écartent pour laisser passer la caméra en travelling avant, qui délaisse la speakerine hors champ (elle n'a plus droit à la parole, ou elle n'était que parole : au choix !) et livre ainsi le couple Lamont & Lockwood au regard du public et des spectateurs, au premier plan, crevant l'écran. L'attente est récompensée.



### **Plan 25**

*Plan rapproché / fixe*

Un nouveau plan de coupe nous montre une groupie qui s'évanouit, ravie, aux sens propre et figuré du terme : il n'y a plus rien à voir... Si les commentaires de la situation ont enfiévré public et spectateurs, seule la révélation de l'image les a comblés !

### 3e Partie

## L'image digne de parole\*

\*Une **image** est une représentation visuelle voire mentale de quelque chose (objet, être vivant et/ou concept). Elle peut être naturelle (ombre, reflet) ou artificielle (peinture, photographie), visuelle ou non, tangible ou conceptuelle (métaphore), elle peut entretenir un rapport de ressemblance directe avec son modèle ou au contraire y être liée par un rapport plus symbolique. Pour la sémiologie ou sémiotique, qui a développé tout un secteur de sémiotique visuelle, l'image est conçue comme produite par un langage spécifique. Une des plus anciennes définitions de l'image est celle de Platon : « j'appelle image d'abord les ombres ensuite les reflets qu'on voit dans les eaux, ou à la surface des corps opaques, polis et brillants et toutes les représentations de ce genre ».

(Source Wikipedia)

#### Plan 26

*Plan rapproché / travelling AR*

Il s'agit d'une reprise des plans 11 & 14, qui met ici en vedette le couple Lockwood et Lamont. Un temps d'exposition plus long que pour les couples précédents permet au public contenu par un cordon de police de s'agiter pourtant, et valorise le couple dans sa pause. Puis, en symétrie du plan 24 (travelling AV), un travelling arrière accompagne la marche de Lockwood et Lamont qui quitte l'image par le bord droit du cadre...

#### Plan 27

*Plan rapproché / fixe / puis travelling AV vers très gros plan*

...pour rentrer dans ce plan, logiquement, par le bord gauche du cadre : une mise en scène classique, décidément !

Ce plan sera le plus long de la séquence d'ouverture (à l'exception du numéro dansé *Fit as a Fiddle* que nous avons choisi comme fin de séquence) : 1'12". C'est aussi le plus bavard. La speakerine supplie Don Lockwood de narrer l'histoire de sa carrière, encouragée par la foule qui hors champ se manifeste bruyamment lorsque Don se fait prier. Puis Don accepte finalement, et la caméra serre alors son visage en un lent travelling AV, jusqu'au très gros plan. Nous allons enfin rentrer dans l'intimité de la Star, et plus encore, dans son esprit... Jusqu'alors rien de ce qui a été dit ne relève de l'information originale : langue de bois ou politesse de bon aloi tout au plus. À peine peut-on deviner chez Lina un regard enamouré vers Don qui pourrait en dire (déjà) long à l'évocation de leur couple, ou un doute confus dans la mimique de Cosmo à l'énoncé du mot *Dignity* maintes fois repris par Don : deux images, toujours, qui se passent de dialogue pour laisser entendre un début de vérité dans le discours implicite.

Fondu enchaîné, mêlant plan 27 et 28



#### Plan 30, 31 à 35

*Plans larges à rapprochés / montage cut ou fondu enchaîné*

Vont alors s'enchaîner plusieurs scènes dont le commentaire en voix *off* par Don Lockwood est systématiquement contredit par les personnages, les actions ou les situations développées en images. Les fondus enchaînés mêlent intimement les plans de Don racontant sa jeunesse idéalisée pour séduire son public à ceux qui révèlent la vérité cachée. Ils accentuent le comique de situation mais annonce déjà le dilemme qui sera celui de l'acteur tout au long du film sur sa véritable nature et sa capacité à exprimer au monde la véracité de ses sentiments. Est-il l'acteur pantin sublime qu'adulent les foules, ou cet être de chair, de sang et de cœur ?

Cette séquence dans la séquence, l'évocation des débuts de carrière difficile de Don et son ami Cosmo, illustre admirablement et confirme notre hypothèse de départ : *Chantons sous la pluie* dénonce la parole superfétatoire, fourbe et mensongère, pour mieux revendiquer la vérité des images et la paradoxale sincérité de l'illusion optique.

Plus tard/loin dans le film, de nombreuses autres séquences viendront abonder cette hypothèse :

↳ Surprise par l'irruption intempestive de Don Lockwood fuyant ses fans en furie, Kathie Selden se ressaisit et, devant le ton enjôleur de l'acteur/séducteur, elle dénigre le cinéma se faisant passer pour une actrice de théâtre : jeux de rôle, jeux de mots ;

↳ Incapable d'exprimer avec des mots le sentiment amoureux qu'il porte à Kathie, Don conduit celle-ci sur un plateau de cinéma désert, où il reconstruit les images de la romance ;

↳ La leçon de diction, avec son creux verbiage alambiqué, sera le prétexte d'un duo chorégraphique des plus énergisants !

↳ Don est incapable de mémoriser les quelques phrases de dialogues de sa scène d'amour avec Lina, et propose au metteur en scène de leurs substituer son habituelle réplique : « *I Love You ! I Love You ! I love You...* ». Situation cocasse puisque nous savons que, loin des caméras, Don déteste Lina (qui quant à elle prête foi aux ragots des *fan magazines* et dicte sa conduite sur ses lectures...) ; situation qui jouera un mauvais tour aux acteurs puisque ce dialogue improvisé provoquera l'hilarité des spectateurs lors de la *sneak preview* !

↳ C'est bien en substituant l'image de Kathy à celle de Lina, chantant mensongèrement *Singin' in the Rain*, que Don et ses amis font éclater la vérité : le rideau est levé, l'image impose sa voix au public et aux spectateurs (déjà mis dans la confiance après l'invention spontanée du *play back* par Cosmo Brown ! *Good Morning* !)

L'on pourrait corroborer l'hypothèse à chacune des nouvelles visions de *Chantons sous la pluie* et l'étayer d'autres exemples tous plus pertinents les uns que les autres. Mais pour conclure, nous nous permettrons de rappeler ce secret de tournage : Debbie Reynolds interprète Kathie et joue ici son premier grand rôle à l'écran. Pourtant les dirigeants des studios n'ont pas pleinement confiance en ses talents de chanteuse. Elle sera donc doublée par une doubleuse professionnelle, la chanteuse Betty Royce (l'un des propos même du film ?). Et lorsque Kathie double Lina chantant *Singin' in the Rain* dans la scène finale, c'est en fait Jean Hagen, l'interprète de Lina, qui double Debbie Reynolds (Kathie)...

Voici une vertigineuse mise en abyme qui donne au film toute sa profondeur et à notre prose sa chute !



Rédaction : Jacques Froger (Clair Obscur)