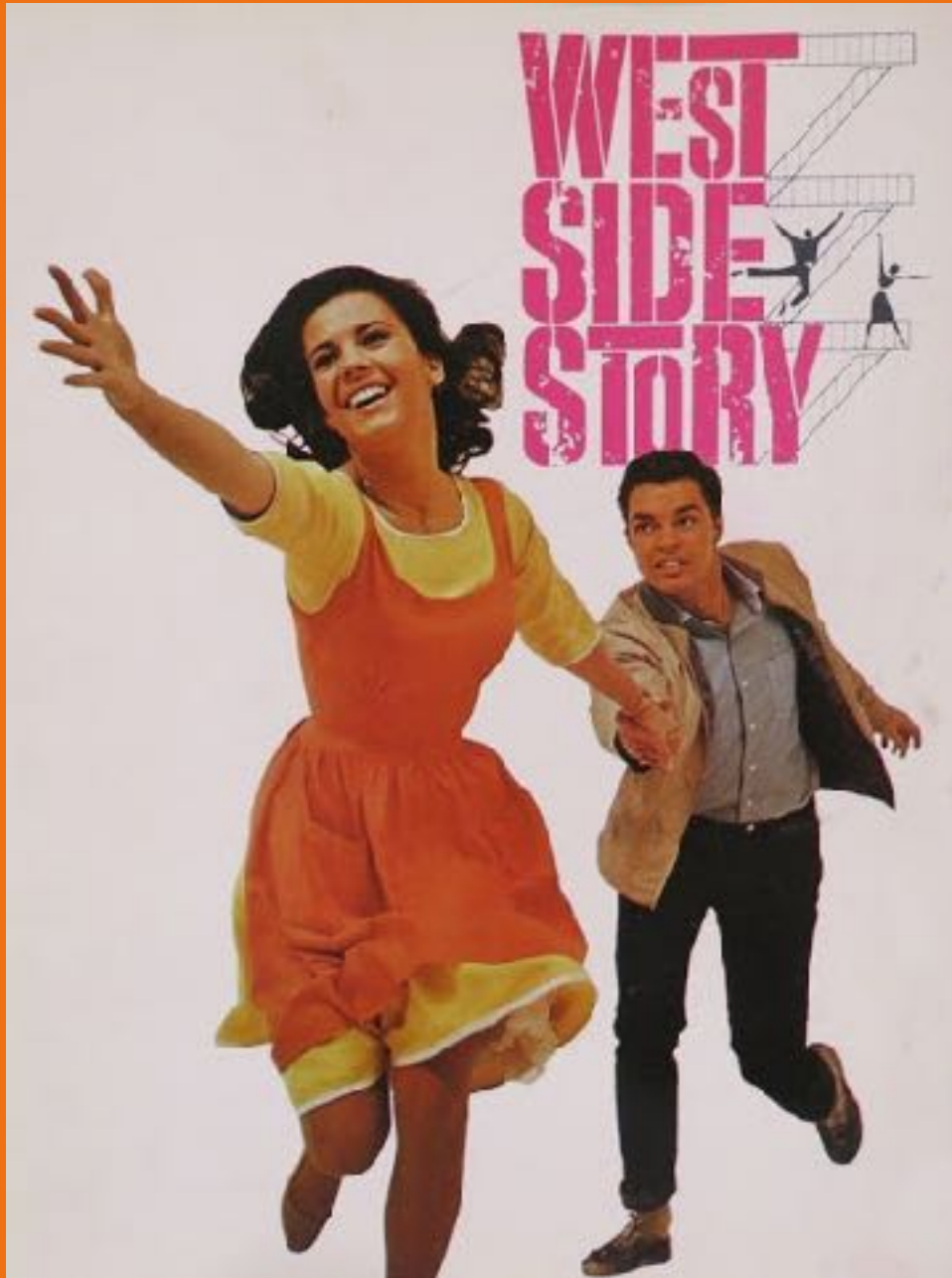


# WEST SIDE STORY

de Robert Wise & Jerome Robbins



**Par les élèves de première spécialité cinéma-audiovisuel du  
Lycée Balzac de Tours**

Les textes suivants sont ceux de la présentation du film le 14 juin 2021  
aux cinémas Studio, lors de la séance de la Cinémathèque de tours,  
dans le cadre du partenariat entre cette dernière et le Lycée Balzac

## Du Broadway musical au film

### Lucie Roulet

*West Side Story* est une comédie musicale et un des rares exemples de co-réalisation entre un réalisateur, Robert Wise, et un chorégraphe Jerome Robbins. Il fit un triomphe à sa sortie en 1961 en remportant dix Oscars. C'est l'adaptation d'une comédie musicale qui a connu un grand succès, dès sa première représentation à Broadway en 1957.

Elle est issue de la collaboration de quatre fortes personnalités new-yorkaises : le chorégraphe Jerome Robbins, le compositeur Leonard Bernstein, le librettiste Arthur Laurents et le parolier Stephen Sondheim.

Il s'agit d'une transposition moderne de la tragédie de Shakespeare *Roméo et Juliette* dans le New York des années 60. Le sujet initial était les rivalités entre communautés catholiques irlandaises et juives à New York mais, le sujet étant sensible après guerre, il a été remplacé par un sujet d'actualité brûlant : la délinquance juvénile et la haine raciale entre gangs urbains.

### Arthur Vander Meulen

La rivalité entre familles, les Montaigu et les Capulet chez Shakespeare, est ainsi remplacée par celle entre gangs définis par leur origine ethnique : blancs d'origine européenne contre porto-ricains. La ville de Vérone dans l'Italie de la Renaissance est transposée dans le West Side de Manhattan. Le couple Roméo et Juliette devient Tony et Maria.

Le film reprend la comédie musicale *West Side Story* qui avait triomphé à Broadway en procédant à des changements qui l'enrichissent : un prologue deux fois plus long, la suppression de mots orduriers pour éviter la censure, un propos plus critique par rapport au rêve américain qui remplace une vision caricaturale de Porto Rico. Une partie des danseurs d'origine ont joué dans le film, mais la difficulté à recruter des talents jeunes à la hauteur de la difficulté a donné lieu à un casting de six mois. Tony et Maria sont interprétés par deux jeunes stars, idoles de la jeune génération : Richard Beymer, et, surtout, Natalie Wood, célèbre pour son interprétation dans *La Fureur de vivre*.

Quelques mots sur la séquence de générique, remarquable d'abord par la partition de Léonard Bernstein, qui frappe par sa modernité et son énergie explosive. Elle s'ouvre par trois notes sifflées désormais indissociables du film. Ces trois notes rappellent celles de la liturgie juive de Roshashana jouée traditionnellement sur un shofar, une corne de bélier, notes familières à Bernstein dont le père était cantor à la synagogue. L'écran noir place le spectateur en position d'écoute privilégiée, lui donnant à entendre une musique à la fois savante et populaire, universelle par la diversité de ses influences et typiquement américaine par son melting pot d'instruments du monde entier. Bernstein, compositeur pédagogue et croyant la musique capable d'unir les peuples, signe ici sans doute sa plus grande œuvre.

## Lucie Roulet

Quelques mots à présent, sur l'image du générique que l'on doit à Saul Bass, le célèbre graphiste américain. Saul Bass surprend d'entrée le spectateur, avec son écran noir initial suivi de changements chromatiques liés par des fondus enchaînés. L'image est propre au style de Saul Bass, qu'on retrouve dans les génériques des films d'Alfred Hitchcock, comme *Psychose* et *La Mort aux trousses*. Son procédé stylisé prend le risque de déstabiliser le spectateur qui n'arrive pas à déchiffrer la skyline new yorkaise dans ces traits verticaux. Bass signe l'identité visuelle originale du film voulue par les deux réalisateurs, Robert Wise et Jerome Robbins.

## Jérôme Robbins et Robert Wise : la co-direction d'un film d'auteur sur fond de crise des Studios

*West Side Story* a été réalisé pendant une période de crise du cinéma, qui correspond à la fin de l'âge d'or des studios hollywoodiens. En effet, le changement des goûts des spectateurs mais aussi l'arrivée de la télévision dans les foyers américains ont entraîné une désertion des salles de cinéma et ont dissuadé les sociétés de production hollywoodiennes de continuer à investir dans la réalisation très coûteuse de comédies musicales. Dans ce contexte de crise du système de production, ce sont des producteurs indépendants, en marge du système des studios, qui vont tirer leur épingle du jeu: les trois frères Mirisch. Ces derniers avaient déjà su attirer de grands réalisateurs lassés des studios et en quête d'un plus grand contrôle artistique tels que Billy Wilder en 1959 avec *Certains l'aiment chaud* ou encore John Sturges en 1960 avec *Les Sept Mercenaires*.

*West Side Story* va avoir l'audace de moderniser le genre de la comédie musicale, avec un film interprété par des acteurs-danseurs jeunes, traitant d'un sujet contemporain: la délinquance juvénile. Pour cela, *West Side Story* fait l'usage d'atouts technologiques : la couleur du Technicolor, le format d'écran Panavision 70 millimètres à savoir le meilleur procédé d'écran large à l'époque, et des effets spéciaux révolutionnaires. La part importante du budget consacrée à l'image montre la volonté des producteurs de donner une signature visuelle originale au film afin de le démarquer, non seulement des images télévisuelles, mais aussi du musical de Broadway dont le film est l'adaptation.

En confiant la réalisation à l'Américain Robert Wise, les Mirisch brothers faisaient appel à un auteur avec une solide réputation de réalisateur économe et versatile, s'étant illustré dans différents genres avec une approche progressiste contre la peine de mort, le racisme, la misère et un intérêt pour l'image documentaire, liée à ses débuts dans le journalisme. Les producteurs acceptent de lui adjoindre Jerome Robbins comme co-réalisateur, malgré son inexpérience totale en la matière. Robbins révolutionne le genre de la comédie musicale en confiant la narration à la chorégraphie. Avec Robbins, c'est la chorégraphie qui fait avancer l'action et non le dialogue. Il est également maître dans l'art de la transition, glissant sans accroc du geste au mouvement chorégraphié.

Les bases de cette co-réalisation, semblable à celle de Gene Kelly et Stanley Donen sur *Chantons sous la pluie* en 1952, sont stipulées clairement dans leurs contrats : Robbins réalisera les séquences chorégraphiées et Wise se chargera des séquences jouées/chantées, chacun s'enrichissant de l'avis de l'autre, les deux assistant à tous les tournages.

Malheureusement, la co-réalisation a failli mettre en péril le film. Au bout de 45 jours de tournage, soit 33 pages de scénario filmées, et un retard cumulé de 24 jours, Jerome Robbins, tenu responsable, est licencié par la production, en plein milieu du tournage de la scène du bal. En effet, l'exigence et le perfectionnisme du chorégraphe, qui multiplie les prises au mépris de l'épuisement et des blessures des danseurs, coûtent beaucoup d'argent.

Il est intransigeant et sans pitié. Ainsi, pendant le tournage, il a exigé des acteurs des deux gangs rivaux, les Jets et les Sharks, de ne pas s'adresser la parole à table ou entre les répétitions, ce qui a développé selon eux, et c'était le but recherché, une haine réciproque. Robbins l'affirme, l'acteur doit « vivre » son jeu, dans la lignée de l' "Actor's studio".

Robbins a intenté un procès à la Mirisch Company et s'est finalement rétracté. Robert Wise, peut-être pour affirmer son ascendant sur Robbins, a glissé une auto-citation dans le générique de fin créé par le graphiste Saul BASS. Un panneau se distingue des autres puisqu'il y figure la mention « End of Street » en référence au plan final du film de Robert Wise *Le Coup de l'escalier*.

**Lucile Gauthier, Emma Fougeray et Salma Khadrouf**

# Quatre scènes illustrant la guerre des gangs dans *West Side Story*

## Le Prologue de *West Side Story*

La séquence commence par des plans documentaires de New-York, en vue aérienne, en plongée, inédits dans une comédie musicale, qui déstabilisent le regard du spectateur américain reconnaissant pourtant les lieux emblématiques de Manhattan comme l'Empire State Building. La direction droite-gauche des travellings latéraux en hélicoptère semblent imiter la progression vers l'Ouest, le West Side, le quartier immigré pauvre, dans lequel Robert Wise et son scénariste avaient longuement enquêté avant le tournage.

Au début du générique, le claquement de doigt autoritaire du chef, Riff, est un élément sonore, qui marque l'entrée du gang dans le film. Ce sont les Jets qui imposent en premier une rythmique en claquant des doigts. C'est ensuite par leur déambulation chorégraphiée qu'ils prennent possession symboliquement de l'espace. Leur marche est interrompue quand apparaît la première confrontation avec le gang rival portoricain, les Sharks, pour laisser place à des jeux de regards et de provocations. Entre les deux groupes, on constate une nette séparation chromatique : bleu, jaune pour les Jets par opposition au violet, rouge et noir des Sharks.

Le décor porte aussi ces couleurs, par exemple les linges visibles dans les rues. Malgré l'asymétrie dans les couleurs, il y a une symétrie dans l'organisation de chaque groupe. Dès le début nous constatons une hiérarchie claire qui nous suggère dans chaque groupe un chef et un sous-chef. Le chef sera souvent devant les autres, guidant ses hommes dans les rues. Pour finir, la composition des plans accentue l'aspect de guerre des territoires. Beaucoup de plans sont des plans d'ensemble qui mettent en évidence le groupe entier inséré dans les décors réels du West Side. Leur guerre pour le territoire est condensée dans l'expression emblématique du film que reprendra Michael Jackson : « beat it ! » qui signifie « tire-toi ! ». Une réelle conquête du cadre se joue alors car c'est en s'appropriant l'espace du cadre qu'ils s'approprient les rues.

**Imran Saikh**

## La première scène chantée des Jets

La scène se passe dans une ruelle et nous présente le personnage de Riff ainsi que l'esprit des Jets et met en avant la violence dont les gangs sont capables. Le rythme s'installe dès le début de la conversation grâce à des dialogues qui s'enchaînent du tac au tac sur une musique en arrière-plan sonore.

La première partie, est consacrée à Riff, le chef des Jets, qui adresse son monologue chanté aux membres des Jets. Sa chanson « When you're a Jet » débute de manière dynamique sur un geste souligné par un raccord cut. Robert Wise, fidèle aux codes du genre de la comédie musicale, a beaucoup travaillé les glissements du dialogue à la chanson, et du jeu d'acteur à la chorégraphie. Ces transitions se font tout naturellement, sans que le spectateur ne les repère et c'est ce qui fait le charme des comédies musicales. Riff expose sa vision de l'identité des Jets fondée sur un sentiment communautaire (« a family man »), l'appartenance à un territoire et une loyauté indéfectible, de la « première cigarette au jour de votre mort ». L'arrière de la ruelle, rouge brique, annonce les combats sanglants imminents.

La deuxième partie de la séquence, se concentre sur le groupe jeune des Jets qui reprennent la mélodie de Riff. Ils traversent le terrain de jeu en faisant de grands pas de danse comme pour s'approprier le territoire et font même reculer la caméra, en travelling arrière.

Les choix de réalisation traduisent l'énergie et le sentiment de toute puissance des Jets grâce à la virtuosité de la caméra de Jérôme Robbins qui multiplie les angles de prise de vue et les mouvements de caméra, notamment à la grue.

**Marceau Trouvé**

## La séquence du bal

La scène du bal a été tournée en studio à Los Angeles qui permet des mouvements de caméra plus libres et des angles de prise de vue très variés, notamment des contre-plongée. Dans cette scène plusieurs éléments nous montrent une lutte symbolique pour le territoire.

Premièrement l'opposition entre les deux groupes rivaux est très visible au niveau des couleurs. Les Portoricains portent des vêtements plutôt sombres avec des touches de rouge ou violet. À l'inverse les Américains portent des vêtements plus clairs en bleu ou en jaune orangé. Seule Maria se dégage de cette opposition avec une robe blanche symbolisant l'innocence ou alors la paix qu'elle souhaite entre les Sharks et les Jets. Cependant sa ceinture rouge rappelle qu'elle est portoricaine. La costumière Irène Sharaff a reçu un Oscar pour son travail. Elle a longuement observé les dress codes des jeunes sur la 110<sup>ème</sup> rue et a mis au point des vêtements en tissu extensible et des jeans à 600\$ donnant une grande liberté de mouvement aux danseurs.

Deuxièmement il y a aussi un travail sur la couleur du décor de la salle de bal dont les murs sont rouges sang. Grâce aux plans larges nous pouvons bien voir la rivalité entre les deux groupes dans cet espace vide infranchissable entre eux, accentué par le format rectangulaire très large du Panavision. Lorsqu'ils dansent, le montage souligne la confrontation entre les gangs en faisant alterner les plans entre Portoricains et Américains. Les groupes s'affrontent sans violence pour occuper le plus d'espace possible sur la piste de danse. Nous voyons ensuite des plans rapprochés sur les couples «leader» de chaque bande : Anita et Bernardo et Velma et Riff, chaque couple dansant à l'intérieur du cercle formé par son groupe.

Un élément qui unit les gangs, c'est ironiquement, le rejet des règles de mixité ethnique édictées par l'éducateur social et la musique, ce mambo cubain composé par Léonard Bernstein, preuve de l'acceptation inconsciente d'un métissage musical et culturel.

**Louise Pailloux**



## Le numéro « Cool »

La scène du son “Cool Boys” est un moment clé dans le long-métrage. Après le duel sanglant entre les Jets et les Portoricains, la bande de jeunes qui se retrouve sans Riff, veut le venger immédiatement. Mais Ice s’impose, en leur demandant de se calmer. Ainsi celui-ci devient le leader. Enfermés dans un garage totalement bétonné, seuls les phares éclairent les personnages donnant une image sombre et un faible contraste, un éclairage low key. Ice va mener la danse sur le rythme de claquements de doigts. Le son mène le personnage, il va s’improviser comme chef d’orchestre. Divisé en deux puis en trois groupes, la bande va exploiter tout l’espace de l’écran large en faisant des gestes amples, accompagnés de claquements de mains et de cris, montrant leur énergie et leur colère.

Malgré les ordres du meneur, les personnages explosent tour à tour, dans des sauts brusques et des spasmes qui ont une fonction cathartique. A la fin, les personnages sortent du bâtiment essoufflés. C’est par un regard caméra que le son se termine.

La scène a été tournée en studio, à Los Angeles, dans les sound stages de la MGM, contrairement aux séquences en décors naturels à New York. Le béton bien réel a fait souffrir les danseurs, occasionnant fatigue et blessures. En signe de protestation, à la fin du tournage de cette séquence, les danseurs ont retiré leurs protections de genoux, les ont brûlées et sont allés en déposer les cendres devant le bureau de Jerome Robbins, leur chorégraphe à la fois admiré et haï.

**Matisse Drasin**

## La séquence « America »

### Ilian Lahlali

Pour replacer l'histoire du film dans le contexte contemporain de l'époque, le film sort en 1961, en pleine période de guerre froide opposant le modèle soviétique basant sa puissance sur sa force et le modèle américain développant plus son attrait, notamment au sein des pays pauvres.

### Maguy Nagorzanski

La séquence 'America' fait écho au combat stylisé dans la scène du bal mais en étant centrée uniquement sur la bande des Sharks (Portoricains). Elle oppose le point de vue des femmes et celui des hommes, particulièrement autour du couple Anita (Rita Moreno)-Bernardo (George Chakiris). Cette séquence place le couple au cœur de l'intrigue, initiant la séquence du balcon avec Tony et Maria.

### Ilian

Le réalisateur exprime ici la puissance du soft power américain sur les immigrés à travers le point de vue des femmes. Ainsi on entendra les femmes portoricaines rêver d'une télé en couleur, d'une machine à laver ou encore d'une Cadillac. Par opposition, la vision des hommes se veut beaucoup plus réaliste et plus sombre. Elle exprime la désillusion des immigrés face à la précarité et une société américaine très inégalitaire, malgré le boom industriel.

### Maguy

On remarque que la joute verbale entre ces camps est exacerbée. Le dialogue est souvent perturbé par un jeu des corps et par des gags burlesques. Cette alternance entre dialogue et chorégraphie est soulignée par les changements d'échelle, qui permettent de créer une séquence rythmée et vivante.

## **Ilian**

L'autre thème traité ici est celui du racisme et de la patrie. Le discours des hommes fait une critique cynique d'un racisme vécu tous les jours, mettant à mal l'image du melting-pot américain.

Lorsque les femmes expriment un désir d'ascension sociale – vivre à Manhattan dans un appartement-- , les hommes rétorquent que leur accent est une barrière ou que les seuls emplois qu'ils peuvent trouver se résument à cireur de chaussures.

Ainsi les hommes rêvent d'un retour à Porto Rico pour paraître des héros au pays après avoir fait fortune alors que les femmes ont pour patrie les États Unis et que, pour Anita, Porto Rico « pourrait bien couler dans l'océan ».

Les hommes défendent également le model culturel patriarcal portoricain alors que les femmes s'en affranchissent par le biais de l'image de la femme américaine moderne.

La scène se déroule sur un toit. Symboliquement, leur position en hauteur reflète une condition sociale plus élevée qu'à Porto Rico mais les immeubles qui les surplombent, incarnent leur relégation sociale en Amérique.

## **Maguy**

Dans la séquence "America", l'antagonisme est traité sur un mode comique. La joie est accentuée par des vêtements colorés mettant en avant les acteurs notamment avec le jeu des lumières.

Sur le plan musical, Bernstein adopte une rythmique de danse typiquement mexicaine, qui reproduit le claquement des talons des danseurs sur les tables, le huapango, qui apporte un dynamisme supplémentaire à la séquence.

De manière générale, sa partition pour WWS exprime son propos humaniste car elle mélange constamment les traditions musicales d'Amérique Latine, du jazz afro-américain, et de l'opéra européen, mêlant musique populaire et savante. Mettant les percussions à l'honneur, Léonard fait dialoguer le bongo, tambour cubain, les claves, deux bâtons frappés l'un contre l'autre, fabriqués par les esclaves africains, les maracas des Indiens et aussi les percussions issues des musiques liturgiques d'Asie ou de la tradition juive.

## Le numéro « Gee, Officer Krupke »

Le thème principal du numéro musical « Gee, Officer Krupke » est la délinquance juvénile, ressentie par les Américains comme une menace pour le tissu social, de même que la guerre froide.

Chaque saynète met en scène un jeune délinquant, interprété par Riff, face aux représentants d'institutions, interprétés par les différents membres des Jets. Tous manient la parodie et la caricature pour se moquer d'un discours progressiste, de gauche, typique de l'époque, qui vise moins à les punir qu'à comprendre les causes de la criminalité des jeunes.

Le scénariste Arthur Laurents s'amuse, lui qui avait été convoqué dans les années 50 devant le Comité parlementaire sur les activités anti-américaines pour ses tendances gauchistes. Par la voix de Riff, il attaque l'idéal de la famille américaine ici affectée de tous les maux : drogue, violence conjugale, frère et sœur transgenres et grand-père communiste. Il dénonce avec ironie les incohérences entre les différentes institutions sociales qui se déchargent tour à tour du problème des jeunes.

Mais il n'y a pas d'angélisme. Tous les jeunes sont d'une mauvaise foi confondante. Riff fait passer sa « maladie sociale » pour une circonstance atténuante devant le juge, utilisant le déterminisme social comme excuse. Une chose est sûre : cette scène met en évidence l'intelligence des jeunes par la dextérité langagière et le sarcasme dont ils font preuve.

**Cassandra Martineau**

Les procédés comiques dans la séquence de « Gee, Officer Krupke » appuient la caricature de la société américaine. Un jeu de rôle s'installe, composé d'une suite de petits numéros plus chantés et joués que dansés. Le burlesque domine avec l'omniprésence des gestes dans l'imitation parodique des personnages. Les coups assénés régulièrement sur la tête de Riff avec un rouleau de papier au rythme de la chanson en sont un bon exemple.

Le ton employé ajoute aussi au registre comique par son exagération et par sa légèreté en contrepoint du sujet traité. De même, la musique joyeuse participe à l'ironie mordante en faisant s'enchaîner les mini-numéros avec rythme et brio. Tous les dialogues présentent un sens de l'autodérision. Les jeunes manifestent une intelligence cynique en pastichant le vocabulaire freudien et sociologique et en maniant le jeu de mots. Ils multiplient les paradoxes, comme dans l'affirmation: « dans le pire qui est en nous, il y a du bon » : « the worse of us is good ».

Les travellings et les passages constants du plan large au plan rapproché portent l'attention sur les gestes et les expressions des personnages. Globalement, la multitude de changements de plans (28 plans en 4 minutes) et la mobilité déconcertante de la caméra permettent d'imprimer un rythme, une fluidité entre les différentes saynètes comiques.

**Lillie Hilary**

# Trois séquences autour du couple : Le couple, c'est l'intrigue ?

## La séquence de la rencontre

Selon les codes de la comédie musicale, « le couple, c'est l'intrigue » et l'aboutissement de l'histoire est le mariage entre deux personnes de sexes opposés. Or, dans *West Side Story*, la comédie se mue en tragédie en raison de la rivalité entre les Jets et les Sharks.

L'intrigue du couple commence tard, avec la scène du bal qui met en avant le coup de foudre entre Tony et Maria. Les deux amants s'isolent de la réalité à partir d'un regard qui se fait sur un plan en champ-contrechamp, créant un lien entre eux, illustré par des effets spéciaux rajoutés en post production, notamment un effet de floutage appelé « oil effect » (« effet tache d'huile »). Pour cela, les réalisateurs ont fait appel à Linwood Dunn, qui a travaillé sur des films qui ont marqué l'histoire du cinéma : *King Kong* et *Citizen Kane*.

De plus, le format d'écran large choisi pour le film, qui a coûté une fortune aux producteurs, est rempli par une démultiplication des couples amoureux. Le claquement de doigt à l'unisson, qui servait auparavant à rallier un gang, unit à présent tous les couples qui se mettent à danser.

Or Tony et Maria forment un couple maudit, emprisonné dans des clans rivaux, comme peuvent le rappeler les barreaux visibles au plafond de la salle de bal. Enfin, le baiser qu'ils échangent est interrompu par un retour à la réalité violent : un coup de sifflet, Tony est bousculé par Bernardo qui l'écarte de Maria.

**Clara Courtin**

## La séquence de l'escalier

On retrouve la présence du couple au centre de l'intrigue dans la séquence des escaliers qui retranscrit celle du balcon dans *Roméo et Juliette*. La scène commence par une description du lieu avec un panoramique en vue subjective et des plans tournés en plongée et contre plongée permettant de percevoir l'espace. La séquence est réalisée avec un éclairage low key.

Tony rejoint Maria dans des escaliers de secours, équivalents du balcon chez Shakespeare. Avant le tournage du film, dès la phase de repérage dans le West Side, Robert Wise avait décidé d'utiliser ce lieu car il constituait le seul espace d'intimité, pour les jeunes, avec les toits. De plus, ces escaliers possèdent une structure architecturale typique de New York qui amène une qualité graphique, avec des lignes symbolisant aussi l'emprisonnement.

Le chant « Tonight » transcrit le rêve d'un avenir à deux. La caméra est centrée sur eux et lors des dires de Tony « tout s'éclaire, tout luit dans la nuit ». Grâce aux effets spéciaux et à la magie de la comédie musicale, le rêve s'accomplit : le monde autour d'eux est flouté avec un oil effect, lumière métaphorique de l'espoir. Grâce au trucage, un surcadrage apparaît qui transforme le format paysage en format portrait iconique.

Mais les fenêtres allumées des parents de Maria rappellent la pression familiale et sociale, comme si les jeunes étaient constamment surveillés. On entend à plusieurs reprises la voix hors champ du père, créant un sentiment d'urgence et une rupture entre le monde merveilleux de la comédie musicale et la réalité.

**Emma Thomas**

## La séquence de la chambre de Maria

Dans la séquence de la chambre, Maria et Tony se retrouvent après l'annonce de la mort de Bernardo. Tony entre par la fenêtre, ce qui rappelle la scène du balcon chez Shakespeare. Maria est comme prise en étau entre son amant et la statuette de la vierge Marie qui représente la religion catholique typique de sa culture portoricaine.

Les émotions que les amants éprouvent sont retranscrites dans un jeu sur des lumières colorées : le rouge pour l'amour et le sang qui sera versé, le bleu pour la tristesse et la référence au manteau indigo de la vierge Marie et le violet, couleur des Sharks. Le conflit tragique des amants est traduit en couleurs, grâce à un réseau d'associations construit sur l'ensemble du film.

Une fois de plus, Robert Wise utilise habilement le format Panavision à contre-emploi, pour décrire une scène intime. Tony et Maria sont toujours au centre du cadre. Contrairement à la séquence de l'escalier, les regards des personnages sont dans des directions opposées, ce qui souligne la progression vers une issue tragique. Les motifs visuels comme les barreaux du lit se trouvant entre le couple et la caméra donnent l'impression qu'ils sont emprisonnés. Dans cette scène, Tony et Maria discutent de leur avenir lointain mais ils sont dans un déni de la réalité.

Un baiser, amené par un travelling lent, nous place dans l'intimité des amants. Conformément aux exigences de la censure, le couple s'allonge hors champ et la caméra reste fixée sur un cadre vide. Après une ellipse, on comprend qu'ils ont passé une nuit d'amour car on les voit dans une pose alanguie.

**Justine Laurent**



## L'agression d'Anita

L'agression d'Anita nous plonge dans l'engrenage tragique de *West Side Story*. L'intérieur exigü traduit l'oppression d'Anita. La pièce peu éclairée et aux tons ternes fait ressortir les couleurs vives de sa tenue : elle est le centre de l'attention et aussi le centre de la composition des plans, quand elle est encerclée par les Jets.

Le racisme de ces derniers choque, quand ils baragouinent l'espagnol ou miment la corrida. Le plan cadrant les jambes d'Anita la déshumanise et annonce le viol auquel elle échappera de peu. L'écharpe de la jeune femme, de couleur rouge et noire, symbolise à la fois la haine sanglante qui a tué Bernardo et le deuil qu'elle porte désormais sur ses épaules. Quand elle est bousculée dans tous les sens, la caméra reste sur elle et bouge en même temps qu'elle : on a l'impression de vivre la scène et ressentir sa panique. La caméra est en plongée sur Anita quand celle-ci se retrouve par terre alors que les Jets tentent de placer Baby John sur elle: la caméra nous fait éprouver le début d'un viol.

Doc nous soulage en intervenant avant que la scène ne dégénère. La haine et le dégoût qu'Anita ressent envers les Jets contrarient son envie de protéger Maria et la poussent à inventer le mensonge sur la mort de celle-ci. Ce mensonge conduira Tony au désespoir, tel Roméo se suicidant. L'espoir que l'on ressentait quand Anita est entrée dans le drugstore est annihilé à la fin de cette séquence.

Le rêve américain d'Anita qu'elle avait chanté avec toute son énergie et sa joie de vivre, est réduit à néant : la xénophobie et le machisme ont détruit les valeurs américaines incarnées discrètement à l'arrière plan par le drapeau américain ainsi que le célèbre tableau de John Trumbull intitulé *Présentation de la Déclaration d'Indépendance*.

**Juliette Mans**

## La séquence finale

Au début de la dernière séquence du film, un éclairage low key semble annoncer l'absorption future de Tony dans les ténèbres. C'est alors qu'on entend les pas de Maria, puis un champ-contrechamp se met en place entre elle et Tony, séparés par les grilles des terrains de jeux qui constituent un obstacle à leurs retrouvailles.

Tony, symboliquement, trouve le chemin vers la sortie dès l'apparition de sa bien-aimée. L'effet de surprise constitué par le coup de feu est donc d'autant plus violent quand Tony est abattu par Chino dans un raccord. Il s'effondre ensuite dans les bras de Maria sous la lumière d'un lampadaire les éclairant eux seuls et les mettant ainsi en marge de tous les autres. Maria reprend l'air de « Somewhere » pour tenter de retrouver l'univers qu'ils avaient créé ensemble mais l'arrêt brutal de sa chanson marque un dur retour à la réalité.

Les deux groupes, séparés et prêts à en découdre, sont interrompus par Maria avec un discours poignant sur la haine qui désarme littéralement Chino. Le personnage de Maria passe ainsi de l'innocence à l'expérience et la dernière phrase du film, prononcée par celle-ci, « Te adoro Anton » unit, de manière pathétique, les deux cultures conflictuelles – espagnole et polonaise -- qui ont causé la mort de son amant. Ce dernier plan souligne la solennité de la situation par une durée de plan inhabituelle permettant une prise de recul et une sortie de la fiction pour le spectateur.

*West Side Story* ne correspond pas à ce qu'on attend d'un film hollywoodien au début des années 1960. Maria ne rentre pas dans le cadre de la « femme objet » car elle prend position dans le conflit entre Jets et Sharks. De plus, il n'y a pas de « happy end » car le film s'arrête sur la mort de Tony. Tout au long du film, le spectateur évolue dans un cadre de tensions, confronté à des meurtres et une tentative de viol collectif, ce qui est tout le contraire des musicals habituels plus légers et vendeurs du célèbre « rêve américain ».

*West Side Story* marque donc bien la fin de l'âge d'or de la comédie musicale.

**Noëlie Jouanneau**

## Hommage à *West Side Story*

### *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy

*Les Demoiselles de Rochefort* est une comédie musicale écrite et réalisée par Jacques Demy, sortie en 1967, six ans après *West Side Story*. Elle multiplie les hommages à ce film ainsi qu'aux grandes comédies musicales hollywoodiennes.

Le premier clin d'œil, c'est le choix des comédiens : Le cinéaste a fait appel à George Chakiris, qui incarnait Bernardo dans *West Side Story* et au danseur Gene Kelly, co-réalisateur avec Stanley Donen de *Chantons sous la pluie*.

Contrairement à *West Side Story*, néanmoins, Jacques Demy mêle ces deux stars de la danse et les danseurs amateurs (Catherine Deneuve, Françoise Dorléac) dont la chorégraphie habilement simplifiée ne laisse pas paraître d'écart de niveau avec les danseurs professionnels.

Les costumes rapprochent les deux films durant tout le long. Les hommes sont vêtus avec un pantalon et une chemise d'une couleur unie (bleu ou orange) et les femmes d'une robe rose ou violette.

Le film présente un monde « en-chanté » pour reprendre le jeu de mots de Demy, qui mêle le réalisme des décors naturels de la ville et la stylisation propre à la comédie musicale, notamment par la couleur des décors. Demy et son chef décorateur Bernard Evein ont même fait repeindre les façades de la place de Rochefort, 40 000 mètres carrés de façades repeintes en blanc, avec les volets en couleurs.

Plus généralement le film offre poétisation du quotidien, autre affinité avec *West Side Story*, bien que ce dernier film soit une tragédie.

**Hussie Hilbert**

# Hommage à *West Side Story*

## *Beat It* de Michael Jackson

« Beat It » est une chanson de Michael Jackson, tirée de l'album « Thriller » sorti en 1982, co-produit par Quincy Jones. Le clip devint très célèbre pour sa chorégraphie collective, inspirée de *West Side Story*. Son titre est un emprunt direct à une parole de ce film, mais Michael Jackson en détourne le sens, transformant une menace en message pacifique. « Beat it » – « Tire toi ! » en français – exprime le propos non violent de Michael Jackson : il conseille au spectateur auquel il s'adresse face caméra, de se « tirer », de fuir pour éviter la violence quand une situation risque de dégénérer. Là où les Sharks et les Jets auraient vu un aveu de faiblesse, Michael Jackson donne une valeur positive à une stratégie de fuite.

Les décors réels, filmés dans le 'Skid Row' de Los Angeles, avec leurs grillages et leurs rues étroites, rappellent les rues du West Side. Le clip s'ouvre dans un diner, sur l'annonce d'une bagarre qui se prépare. Les membres de gangs se rendent à pied au rendez-vous et leurs claquements de doigts rappellent explicitement le clan des Sharks sur le terrain de basket.

Jackson danse tout le long du chemin pour rejoindre la bagarre à l'image de Tony. Comme lui, il est un élément fédérateur. Le choix de couleurs vives établit une hiérarchie entre les personnages, avec, notamment, Michael Jackson, portant un blouson rouge. On observe, comme chez Wise et Robbins, l'utilisation d'une caméra très mobile, ou encore l'usage du montage alterné pour présenter les deux clans avant la « bagarre ».

La mise en scène du clip est complexe, presque à la hauteur de *West Side Story* dont Michael Jackson a contribué à conforter encore la postérité auprès d'un public mondial et très divers.

**Chris Sowab**

## Hommage à *West Side Story*

### *La La Land* de Damien Chazelle

*La La Land* est un film musical américain sorti en 2016, écrit et réalisé par Damien Chazelle. Le couple Sébastien et Mia est joué par Ryan Gosling et Emma Stone.

Nous pouvons observer une démarche similaire à celle de *West Side Story* car l'ambition de Chazelle était, je cite, de « reprendre les éléments des comédies musicales de l'âge d'or, en les ancrant dans la vie réelle ». De plus, il utilise le format d'écran large Panavision.

Lors de la performance 'Someone in the Crowd', les couleurs du décor et des robes des femmes sont similaires aux couleurs de la chambre de Maria et des robes du bal. De même, les trois colocataires de Mia, qui s'enroule dans son rideau pour recréer une robe, rappellent les trois amies portoricaines de Maria l'aidant à s'envelopper d'un simple tissu pour se faire une robe de bal. Les plans en plongée totale et la multiplicité des angles de prises de vues rappelle de nouveau *West Side Story*.

Le moment où Tony cherche l'immeuble de Maria avant la scène de l'escalier rappelle aussi une des scènes de *La La Land* où, comme Tony, Sébastien chante seul en marchant, lui, le long d'une digue. Le coucher de soleil aux nuances violettes est identique dans les deux films, tout comme la lumière blanche des lampadaires.

Plus généralement, une histoire d'amour qui n'aboutit pas et des pas de danse similaires rapprochent les deux films. Le nom de Mia est à quelques lettres près très proche de Maria et les cafés sont aussi théâtres de scènes fondamentales dans *La La Land*, film aux notes vintage ancré dans une réalité contemporaine avec des références musicales et cinématographiques à la grande époque de la comédie musicale.

**Lauriane Baptista**

## Hommage à *West Side Story*

### *La La Land* de Damien Chazelle

*La La Land* est un film musical américain sorti en 2016, écrit et réalisé par Damien Chazelle. Le couple Sébastien et Mia est joué par Ryan Gosling et Emma Stone.

Nous pouvons observer une démarche similaire à celle de *West Side Story* car l'ambition de Chazelle était, je cite, de « reprendre les éléments des comédies musicales de l'âge d'or, en les ancrant dans la vie réelle ». De plus, il utilise le format d'écran large Panavision.

Lors de la performance 'Someone in the Crowd', les couleurs du décor et des robes des femmes sont similaires aux couleurs de la chambre de Maria et des robes du bal. De même, les trois colocataires de Mia, qui s'enroule dans son rideau pour recréer une robe, rappellent les trois amies portoricaines de Maria l'aidant à s'envelopper d'un simple tissu pour se faire une robe de bal. Les plans en plongée totale et la multiplicité des angles de prises de vues rappelle de nouveau *West Side Story*.

Le moment où Tony cherche l'immeuble de Maria avant la scène de l'escalier rappelle aussi une des scènes de *La La Land* où, comme Tony, Sébastien chante seul en marchant, lui, le long d'une digue. Le coucher de soleil aux nuances violettes est identique dans les deux films, tout comme la lumière blanche des lampadaires.

Plus généralement, une histoire d'amour qui n'aboutit pas et des pas de danse similaires rapprochent les deux films. Le nom de Mia est à quelques lettres près très proche de Maria et les cafés sont aussi théâtres de scènes fondamentales dans *La La Land*, film aux notes vintage ancré dans une réalité contemporaine avec des références musicales et cinématographiques à la grande époque de la comédie musicale.

**Lauriane Baptista**

