

WEST SIDE STORY

de Robert WISE & Jerome ROBBINS

FICHE TECHNIQUE

Pays : USA

Durée : 2h32

Année : 1961

Genre : Comédie musicale

Scénario : Ernest LEHMAN d'après le livret de la comédie musicale écrit par Arthur LAURENTS, inspirée de *Roméo et Juliette* de William SHAKESPEARE

Directeur de la photographie : Daniel L. FAPP

Décors : Boris LEVEN

Costumes : Irene SHARAFF

Montage : Thomas STANFORD

Musique : Leonard BERNSTEIN

Paroles : Stephen SONDHEIM

Chorégraphies : Jerome ROBBINS

Coproduction : The Mirisch Corporation / Seven Arts Productions / Beta Productions

Distribution : Carlotta Films

Budget : 6 000 000 \$

Interprètes : Natalie WOOD (Maria), Richard BEYMER (Tony), Russ TAMBLYN (Riff), Rita MORENO (Anita), George CHAKIRIS (Bernardo), Suzie KAYE (Rosalia), Simon OAKLAND (lieutenant Schrank), Ned GLASS (Doc), William BRAMLEY (officier Krupke), Tucker SMITH (Ice), David WINTERS (A-Rab), Eliot FELD (Baby John), Tony MORDENTE (Action), José DE VEGAS (Chino), Yvonne WILDER (Consuelo), Joanne MIYA (Francisca), Marni NIXON (voix chantée de Natalie Wood)

Sortie : 3 mars 1962 / 18 octobre 1961 (USA)

Reprise : 19 décembre 2012

Meilleur film, Meilleur réalisateur, Meilleur photographie, Meilleure direction artistique, Meilleur montage, Meilleure bande-originaire, Meilleur son, Meilleure actrice dans un second rôle pour Rita Moreno, Meilleur acteur dans un second rôle pour George Chakiris, Meilleurs costumes Oscars 1962

SYNOPSIS

À New York, dans les années 1950, deux gangs de rue rivaux, les Jets (Américains d'origine polonaise) et les Sharks (immigrés d'origine portoricaine), font la loi dans le quartier de West Side. Ils se provoquent et s'affrontent à l'occasion. Tony, ancien chef des Jets et maintenant en retrait, et Maria, la sœur du chef des Sharks, tombent amoureux, mais le couple doit subir les forces opposées de leurs clans respectifs.

AUTOUR DU FILM

West Side Story est l'adaptation cinématographique de la comédie musicale du même nom mise en scène par Jerome Robbins, dont la première eu lieu le 26 septembre 1957 à Broadway, et où elle connut un vif succès.

L'histoire, l'adaptation

Roméo et Juliette... Sans doute l'histoire d'amour qui a connu le plus d'adaptations, sans compter les innombrables influences qu'elle a laissées. Et pourtant, force est de constater qu'il est encore possible de la revisiter avec brio, comme en témoigne les récents *Roméo + Juliette* (Baz Lurhman, 1996) ou, dans une moindre mesure, *Shakespeare in Love* (John Madden, 1998). Quelques décennies plus tôt, Broadway reprenait cette histoire d'amour impossible, en la transposant dans le New York des années 50. Succès oblige, en 1961, sortait aux Etats-Unis la version sur grand écran de *West Side Story*, qui sera récompensée par 10 Oscars. *West Side Story* est l'exemple même d'une réécriture réussie, ne se contentant pas de mettre en paroles et musique la pièce de Shakespeare, mais en l'intégrant parfaitement dans un contexte contemporain. Le spectateur fait un voyage dans le temps, et se retrouve catapulté dans un monde où on ne lésine pas sur la couleur, où l'on se bat comme l'on danse, où les garçons sont tous coiffés

comme James Dean, et où les filles portent des grandes jupes qui volent. On est transportés à Broadway, comme si la caméra s'était immiscée sur la scène, suivant au plus près les artistes, dansant avec eux. Mais derrière ses allures de gentille comédie musicale, *West Side Story* dresse un portrait plutôt noir des bas quartiers new-yorkais des années 50. Les bandes sèment la terreur, les conflits ethniques sont légion, bref, le rêve américain s'effrite peu à peu. Un mélange d'une grande subtilité, et qui finalement a rarement été égalé dans le genre de la comédie musicale. Pour ce qui est de l'adaptation pure de la pièce de Shakespeare, le film colle finalement assez finement à l'original, en reprenant la plupart des éléments clés de l'intrigue, au point que le spectateur se sent comme dans un jeu de piste à se demander en permanence comment tel ou tel élément de la pièce va être revisité. Parmi les plus originaux, le mariage, qui s'improvise ici sous forme de jeu avec des mannequins. Ou encore le messenger qui plutôt que de ne pas réussir à livrer son message, le transforme et « tue » Juliette/Maria. Seule la fin est légèrement modifiée, mais loin d'être un sacrilège, elle va au contraire dans le sens plus optimiste (tout est relatif ! Seul Roméo meurt...) qui caractérise le genre de la comédie musicale. *West Side Story* est un modèle parfait de réécriture. En conservant la trame et l'universalité de la pièce de Shakespeare, les auteurs s'assurent l'adhésion du public déjà familier de l'histoire. Ils la réinventent suffisamment pour que ça ne sente pas le réchauffé, en modifiant la forme pour s'assurer une certaine originalité et s'en servent pour délivrer un nouveau message, plus actuel, véritable intérêt d'une nouvelle version.

Classique de la comédie musicale, *West Side Story* est adapté d'une comédie musicale de Broadway mise en scène par Jerome Robbins et mise en musique par Leonard Bernstein. Robbins participera également à la réalisation du long-métrage, même si la plus grande partie de la tâche est confiée à Robert Wise. Et malgré l'excellente musique du géant Leonard Bernstein et les chorégraphies inventives de Robbins, c'est finalement la mise en scène qui marque le plus à la vision de *West Side Story*. Les cadrages, l'utilisation des couleurs à l'image mais aussi sur les costumes, l'omniprésence du rouge vif qui indique dès le départ le fin mot de l'histoire, l'utilisation de la lumière et des ombres, le choix des décors et les trouvailles visuelles comme l'isolement des personnages par un flou par exemple, tout est très bien maîtrisé et nous offre un petit festin pour les yeux. La très charmante Natalie Wood et Richard Beymer forment un bon couple, tandis que l'ensemble des seconds rôles sont très efficaces, on remarquera que certains portoricains sont des Blancs maquillés, ce qui décrédibilise un tout petit peu le propos antiraciste du film. Car c'est dans son propos que *West Side Story* est original pour son époque, le portrait d'une jeunesse désœuvrée et d'un racisme ancré sont autant de problèmes sociaux qu'aborde le film.

La musique

Leonard Bernstein est un compositeur, chef d'orchestre, pianiste et pédagogue américain, né à Lawrence (Massachusetts) le 25 août 1918 et mort à New York le 14 octobre 1990.

Bernstein fait ses études à l'Université d'Harvard jusqu'en 1939, puis rencontre les chefs d'orchestre Fritz Reiner, Dimitri Mitropoulos, puis Serge Koussevitzky dont il devient l'assistant en 1940 à Tanglewood. Il est nommé chef assistant de l'Orchestre philharmonique de New York dès 1943, avant de revenir à Tanglewood afin de diriger et d'enseigner à partir de 1951. En 1954, il devient célèbre en dirigeant le Symphony of the Air Orchestra à la télévision. De 1958 à 1973, il présente les Young People's Concerts à la télévision, émissions au cours desquelles il démontre toutes ses qualités de pédagogue auprès des enfants qui découvrent la musique classique de manière ludique.

Il est nommé directeur musical de l'Orchestre philharmonique de New York de 1958 à 1969 et acquiert une réputation internationale d'une part comme chef d'orchestre et d'autre part comme compositeur notamment de la comédie musicale *West Side Story* (1957).

Compositeur prolifique, il est l'auteur de trois symphonies, deux opéras, parmi un très grand nombre d'autres œuvres. Mais ce qui caractérise principalement Bernstein, c'est son aisance à passer d'un style à l'autre : du jazz (*West Side Story*, *Wonderful Town*), au blues-gospel (*Mass*), en passant par certaines pointes de dodécaphonisme (dans ses premières œuvres, cependant reniées par la suite). Par ailleurs, ses œuvres symphoniques sont formées à partir de réflexions spirituelles, sur la religion entre autres.

Le chorégraphe

Jerome Robbins (de son vrai nom Jerome Rabinowitz) est un danseur, chorégraphe, metteur en scène et réalisateur américain né le 11 octobre 1918 à New York et décédé le 29 juillet 1998 à New York.

Issu d'une famille de juifs russes émigrés, il reçoit une formation très complète : début d'études universitaires de chimie à la New York University (qu'il doit abandonner pour raison financière), danse classique et moderne, cours de théâtre (notamment avec Elia Kazan), de piano et de violon. Dès 1939, il se produit dans des comédies musicales

chorégraphiées par George Balanchine et compose ses premières œuvres. Il entre en 1940 à l'American Ballet Theatre de New York comme soliste et, en 1944, il chorégraphie son premier ballet sur une musique de Leonard Bernstein, *Fancy Free*, qui lui vaut un énorme succès et lui ouvre les portes de Broadway et du cinéma : il co-réaliserait en 1961, avec Robert Wise, *West Side Story* qu'il avait déjà dirigé pour la scène quatre ans auparavant (Oscar du meilleur réalisateur en 1961). L'immense succès rencontré par certains de ses spectacles tels *Look, Ma, I'm Dancin'* (1948), *Call Me Madam* (1950) ou encore *The King and I* en font l'un des chorégraphes majeurs de Broadway. En 1948, il rejoint Balanchine au New York City Ballet et en devient le directeur adjoint jusqu'en 1958, maître de ballet et co-maître de ballet au côté de Peter Martins de 1983 à 1989. Il en démissionne peu après mais continue à diriger ses propres ballets comme Jerome Robbins' Broadway qui regroupe certaines de ses chorégraphies les plus célèbres.

PISTES PÉDAGOGIQUES

1 – Analyse d'extrait : les dix premières minutes du film

Cet extrait se divise en trois parties : l'ouverture, New York vue du ciel, et la présentation des Jets et des Sharks.

J'ai choisi de finir l'extrait sur le plan des bras des Jets tendus vers le ciel pour attraper un ballon de basket, car après ce plan, même si l'action se poursuit dans la continuité, on entre davantage dans l'histoire, et on quitte le côté presque abstrait de ce début de film.

Cet extrait a une originalité : l'absence (presque) complète de dialogue ; la musique est omniprésente et rythme la séquence (comme elle va rythmer tout le film), accompagnée, ou remplacée par les fameux claquements de doigts des Jets, puis des Sharks, qui apparaissent maintenant comme totalement indissociables du film.

- L'ouverture

Comme à l'opéra, le réalisateur a choisi de commencer son film par une longue séquence uniquement musicale, avec une image abstraite, dont on comprendra plus tard qu'il s'agit d'une vision de Manhattan, image fixe, dont les seules variations sont des variations de couleurs. L'attention du spectateur est à ce moment focalisée sur la musique dans laquelle on retrouve les différents thèmes du film (le thème des « bandes » Jets et Sharks, les chansons *Maria* et *Tonight*, entre autres...). Ce principe d'ouverture, qui caractérise certains films « à grand spectacle », a été repris par exemple plus récemment par Lars Von Trier pour *Dancer in the dark*.

Le but de cette ouverture est ici, comme à l'opéra, de familiariser le spectateur avec la musique, qui peut être considérée ici comme un personnage du film à part entière, et d'installer psychologiquement le public dans une attente à la fois confortable et fébrile du spectacle qui va suivre. L'image, énigmatique avec ses changements de couleurs, soutient l'attention, tout en ayant (peut-être ?) un effet légèrement hypnotique.

Il pourra être intéressant de demander à des jeunes si cela leur a paru « trop long »...

- New York vue du ciel

La fonction traditionnelle d'une séquence de début d'un film est de présenter au spectateur les personnages, les lieux et les premiers éléments de l'intrigue. Ces vingt plans de New York en hélicoptère nous présentent à la fois les lieux de l'action, c'est à dire New York, et plus spécifiquement le fameux « West Side », mais on peut aussi considérer que la ville de New York peut être assimilée à un véritable personnage du film.

Le premier plan est une vue large de la ville. Le plan montre bien le gigantisme de la ville. L'île de Manhattan s'individualise bien et on peut remarquer sur la droite, un autre quartier de New York : Brooklyn.

On peut voir que la ville de New York est au bord de l'eau. La première des activités visibles est maritime. De nombreux bateaux sont présents, en train de naviguer ou déjà accostés au port, qui entourent l'île de Manhattan. Cette première vision de New York suscite déjà beaucoup d'intérêt.

Dans un second temps, on s'approche un peu plus. On entre dans Manhattan par le pont de Brooklyn Bridge, où le trafic est relativement dense. On peut voir tour à tour un échangeur autoroutier, des bateaux à quai et les entrepôts du port, tous les trois signes d'une activité forte. Enfin, les gratte-ciels apparaissent. Mais contrairement à la vue de face qui démontre la verticalité de Manhattan, la vue aérienne du dessus écrase cette dimension. Malgré tout, ils apparaissent dans toute leur splendeur, restant les symboles visibles de cette ville, et du rêve américain. Mais l'avantage décisif de ce type de prise de vue est que l'on distingue parfaitement les rues qui se croisent à angle droit. On peut même y voir les embouteillages dans les rues et l'activité soutenue de ce quartier. Si le niveau des élèves le permet, on peut même préciser la notion de blocks, facilement à partir de ces images.

Peu à peu, on traverse Manhattan, du sud-ouest au nord-est. Le survol de bâtiments symboliques permet de caractériser les différentes activités présentes dans Manhattan. Ainsi peut-on voir le siège de l'ONU, symbole de la puissance mondiale de la ville, puis le stade de base-ball des Yankees, et enfin l'Université.

Petit à petit, on s'éloigne du centre de Manhattan. La verticalité se fait moins importante, des quartiers résidentiels apparaissent. Puis, une coupure nette se fait. On arrive dans le quartier des Hell's Kitchen à West Side. Les immeubles sont petits, les blocks sont plus longs et un sentiment d'horizontalité se dégage nettement. Les toits apparaissent crasseux et l'activité se fait moins forte. Le décor est planté : voici le quartier de West Side.

Ainsi le début du film est consacré à cet itinéraire dans la ville de New York. Il emprunte des lieux particuliers dans un sens particulier. On part d'une activité forte avec le port, puis très forte dans le centre de Manhattan et qui diminue quand on entre dans la banlieue. De même, la hauteur des immeubles baisse entre les gratte-ciels de Manhattan et les petits immeubles de West Side, sur lesquels on zoome.

Ces plans descriptifs de New York s'accompagnent d'une musique particulière, d'abord un simple sifflement, puis la musique intervient en crescendo, de plus en plus fort jusqu'au zoom final sur le groupe des Jets sur lequel elle va s'interrompre brusquement. Cette ambiance musicale donne d'emblée au spectateur la dimension tragique du film, et l'impression pour le moment confuse que l'on va assister à des événements dramatiques.

(Extraits de *Une métropole d'Amérique du nord : New York à l'aide d'un film : West Side Story*, par Nicolas Prévost)

- Présentation des Jets puis des Sharks

Le zoom s'arrête sur le groupe des Jets et le plan suivant montre Riff, le chef des Jets, en plan rapproché, de profil, claquant des doigts ; la musique s'est interrompue brusquement et le claquement des doigts la remplace. Puis la caméra effectue un panoramique vers la droite (reprise de la musique, avec le thème des Jets), qui permet de découvrir deux autres membres des Jets, dont Ice, le second de Riff. Puis trois plans (raccord dans l'axe) permettent de découvrir le reste de la bande ; le troisième plan, avec l'arrivée du ballon puis du jeune joueur, permet de démontrer, toujours sans paroles, la domination des Jets sur le quartier (le jeune vient demander humblement son ballon, humilité exprimée par son attitude), et la domination de Riff sur sa bande (par un simple signe de tête, il autorise le renvoi du ballon). Retour des claquements de doigts et intervention comique de la musique qui remplace littéralement une phrase de Riff, que l'on reconstruit sans mal, quelque chose du genre : « On y va ? »

Puis, assez long travelling où on suit les Jets derrière un grillage, symbole de leur enfermement dans leur quartier, dans leur situation sociale (sans issue, seul Tony, on l'apprendra plus tard, s'en est sorti), et dans la prison où ils finiront un jour ou l'autre (sort réservé aux jeunes délinquants).

Le terrain de jeu est le premier lieu que l'on voit de ce quartier. On peut noter l'impression de vide : quelques gamins jouent au basket, une petite fille dessine à la craie, et elle ne dessine pas n'importe quoi, son dessin évoque une toile d'araignée (symbole, toujours !) ; le simple fait que les jeunes évitent de marcher sur le dessin nous apprend que malgré leurs allures de loubards, ils ont quand même un cœur tendre. Par un simple effet de mise en scène, on nous dévoile une certaine complexité de ces jeunes gens qu'il aurait été facile de considérer comme de simples délinquants. Deuxième scène de ballon, et toujours la soumission des autres jeunes à la bande des Jets, et toujours domination de Riff qui décide seul du moment où il rend le ballon. La musique monte de nouveau en puissance et on commence à voir les danseurs derrière les loubards. Utilisation de la contre-plongée, pour rendre les Jets plus impressionnants, et début d'une véritable chorégraphie réglant leurs mouvements et leurs déplacements, en harmonie totale avec la musique. Chacun des Jets commence à esquisser quelques pas de danse, puis c'est l'ensemble du groupe qui danse, symboliquement au milieu de la rue (ils tiennent littéralement « le haut du pavé »), Riff est devant en maître absolu, musique triomphale et le mot « Jets » écrit en gros sur le sol (plan en plongée). Cette marche triomphale se brise brusquement avec l'apparition (gauche de l'image) de Bernardo (dont on ne sait pas encore qu'il est le chef des Sharks, la bande rivale). Arrêt, une inquiétude, puis ricanements, il n'est pas dangereux, il est seul (en amorce, de dos, face au groupe, nombreux, des Jets). Il ne se passe rien, mais on sent une tension, la musique a changé, un affrontement, différé, semble inévitable. Deux Jets, en contre-plongée, viennent narguer Bernardo, mépris et racisme présents. Il fait noter les types physiques différents, les Jets sont majoritairement blonds, ou châains à peau blanche, alors que Bernardo est de type « latino », peau plus foncée, cheveux noirs. Cheveux et peau mis en valeur par sa chemise rouge, et le mur rouge sur lequel il pose la main ; le rouge de sa colère, et aussi le rouge du sang, prémonitoire de la suite du film et des morts qui vont se succéder. La musique accompagne Bernardo jusqu'à cogner sur le mur en même temps que son poing. Un assez long travelling qui permet à deux autres Sharks d'entrer dans le plan, et retour au claquement de doigts, qui rythme donc aussi bien les Sharks que les Jets. Le parallèle entre les deux est encore renforcé par la séquence dansée qui suit, où Bernardo et ses deux copains évoluent sur la même musique que Riff et les Jets quelques minutes plus tôt. A noter

qu'ils repassent sur le mot « Jets » peint sur le sol (piétiné, et non glorifié). L'extrait se termine par le jeu de ping-pong Jets/Sharks, alternativement en position de supériorité et d'infériorité. La musique est toujours en contrepoint, parfois ironique, de l'action, et nous avons toujours un mélange d'actions « marchées », et d'actions dansées, ce qui est le propre des comédies musicales, mais ici, le « mixage » des deux est particulièrement original ; dans une comédie musicale « classique », il y a en général alternance de moments « normaux », et de moments chantés et/ou dansés, ici, les deux se mêlent étroitement. L'extrait se termine par la victoire (provisoire !) des Jets, et ce superbe plan, en contre-plongée sur le ciel, où on voit leurs bras se tendre vers le ballon, symbole de leur succès.

A ce moment du film, on a déjà saisi l'essentiel, à savoir deux bandes rivales, qui vont s'affronter sur fond de pauvreté (le décor du West Side est un décor de quartier pauvre) et de racisme. Il nous manque l'ingrédient « Roméo et Juliette », que l'on découvrira plus tard, mais qui n'est peut être finalement qu'un élément un peu secondaire du propos du film.

2 – Une mythologie de passage initiatique des temps modernes

Une analyse du film par Alfred Erbs (Docteur ès Sciences Humaines, psychanalyste à Orléans).

Le film *West Side Story* met en images, dans une ambiance d'intense émotion dans laquelle chacun peut se retrouver, une description presque parfaite du fonctionnement psychologique de la sortie de l'adolescence. Bien que l'histoire s'achève sur un échec, *West Side Story* nous fournit un exemple moderne du triple passage initiatique de la vie de groupe de l'adolescence à la vie individuelle d'adulte.

- Deux bandes ennemies

Ce film met en jeu deux bandes : celle des Jets et celle des Sharks, les « frères ennemis ». Il s'agit de deux groupes dont les individus se sentent étrangers l'un à l'autre, les uns étant des Américains, les autres des Portoricains. Ils sont tous « des enfants nés et abandonnés à la rue ». Leur gang leur sert de famille. « Quand on est en bande, chantent-ils en refrain, on n'est pas isolé et le petit est roi. » « La puissance de l'individu est multipliée par deux, trois, quatre. » Les deux groupes luttent pour leur place au soleil, ils revendiquent le droit d'exister dans la société. Ils marquent leur territoire de leur nom inscrit en grand sur la place publique. Ainsi le groupe maintient la cohésion du Moi morcelé de chacun, et ce Moi tend de toutes ses forces à réaliser son unité. La violence fondamentale est liée à ce droit du Moi d'exister et de trouver son identité et sa puissance, son image et sa valeur.

- Un Idéal trop lointain

Les Sharks représentent le groupe de l'Idéal. Les Portoricains chantent l'Idéal à atteindre et tous les bénéfices qui en découlent comme d'une source de narcissisme. Leur nouvelle identité leur procurera un phallus plus beau que la plus belle des Cadillac américaines et leur fera oublier leur enfance malheureuse. Le rêve des Portoricains est d'arriver à s'intégrer dans une société américaine idéalisée et lieu de projection d'une certaine toute-puissance. Mais la nostalgie du pays les tire en arrière et, dès le départ, l'Idéal est trop loin, et devenir Américain, ça coûte cher, en une analté qu'individuellement aucun membre du groupe n'a intégrée. Aucun n'a une vie individuelle assez puissante pour se passer du groupe. Maria, une fille pleine de narcissisme, veut cependant essayer d'intégrer son Idéal individuel.

- Le groupe du Surmoi

Les Jets forment le groupe du Surmoi. Leur agressivité destructrice est tournée vers les Portoricains. Tout ce qui est négativité en eux-mêmes est projeté sur des étrangers. Tel membre du groupe est chargé de faire face au juge, tel autre aux policiers. Ainsi le Surmoi sera vaincu. Tel autre encore, qui est le plus fort physiquement, sera chargé du contrôle de l'agressivité. Ce dernier sera choisi pour faire le combat qui désignera le groupe vainqueur. Leur Surmoi est un Surmoi non intégré. Il est trop fort, et il leur est extérieur, aussi, l'intrusion de la police ainsi que la menace du juge sont-elles permanentes pour suppléer aux limites qui leur manquent.

- Tony et Maria veulent faire le passage...

Tony, l'ancien chef de bande des Jets, veut quitter son groupe. Il veut faire sa vie de travail comme épicier. Il prend le risque de travailler et de se passer de sa bande. Il aspire à prendre sa place dans la vie sociale. Il tombe amoureux, et il songe à faire sa vie de couple. Maria, l'étoile idéalisée de sa vie, veut faire de même, mais elle fait partie du groupe des Sharks dont son frère Bernardo est le chef. Mais ni l'un ni l'autre n'a un Moi assez fort et assez individuel pour faire le passage sans le groupe. Leur Idéal et leur Surmoi sont clivés et morcelés et projetés sur les

groupes. Ces derniers vont tenter de faire les choses à leur place. C'est ainsi que l'Idéal va affronter le Surmoi : le narcissisme entre en conflit avec l'agressivité de l'analité.

- La scène primitive

Le point nodal du drame débute par un bal. Ce bal pose le problème central lorsque les deux groupes chantent : « Qui a le droit aux filles ? Qui a le droit de faire l'amour comme les parents ? » En réalité, ce bal est aussi une scène primitive sur le mode social, et il ritualise le modèle de toute relation sexuelle, celui des parents qui font l'amour. En résonance à cette scène, Tony et Maria se déguisent en mariés et parodient un mariage fictif, un mariage de défi et de déni au cours duquel ils se moquent du Père et de la Mère. Mais l'idéalisation est trop loin dans le ciel et leur chant d'amour se termine par le constat de leur impossibilité de l'atteindre : « Nous ne verrons pas l'étoile du matin. »

- La lutte du Surmoi contre l'Idéal

Désormais, la révolte devient celle de Tony et de Maria. Les Jets mettent en jeu la lutte du groupe pour la réussite du passage initiatique de leur chef auquel tous s'identifient. Les Sharks suivent l'Idéal de Maria, tout en brandissant l'interdit de toucher à une sœur de clan.

- La révolte de la fratrie

Le film commence alors à dérouler sa trame. La révolte des fratries qui jusque-là se faisait sournoise, éclate alors au grand jour en vue d'acquiescer tout ce qui est nécessaire à l'intégration du Père. Désormais, on ne peut plus reculer, le groupe des Jets et le groupe des Sharks vont s'affronter. Le corps-à-corps est décidé. La perversion réside dans le fait que l'Idéal et le Surmoi prennent une dimension de toute-puissance et qu'ils s'opposent dans une lutte à mort, au lieu d'être neutres et en harmonie. Le problème sera réglé par le corps et la force physique à la manière des animaux, et non sur le plan psychologique.

- Le Surmoi et l'Idéal ne sont ni limités ni protégés par le Père

Au dernier moment, le commissaire de police, en bon Surmoi, essaie de calmer le jeu, mais il est maladroit et inadapté car il ne pense qu'à son avancement. Il n'a aucune prise sur les puissances mises en jeu. Le groupe invective aussi Doc, un adulte qui accueillait les Jets dans son petit bar. A travers Doc, les adolescents reprochent aux adultes leur incapacité d'être des modèles et d'être de trop faibles représentants d'un Idéal sans lueur. Malgré l'intervention de Doc, le conseil de guerre décide que le combat aura lieu car il devient impératif de régler ce problème de territoire, qui est aussi le problème de l'identité d'adulte et de la place du Moi dans la cité.

- Les scènes de moquerie et de parodie

En ce moment central, le Groupe fait son autoanalyse au cours d'une scène de moquerie de la psychanalyse. Les rôles du psychodrame sont répartis entre un groupe d'Idéal et un groupe du Surmoi, comme si le groupe représentait le Moi de chacun projeté en communion sur le groupe.

Ils parodient leur propre autopsychanalyse qui n'est pas intégrée à cause de leur passé. Ils parodient l'Idéal représenté par une assistante sociale. Ils parodient la police et ils se moquent du juge (le Surmoi). Ils parodient le mariage individuel. Tony et Maria se moquent du mariage de leurs parents, leurs modèles. La mère est grosse et le père porte un chapeau ridicule.

- Tentative de régler le problème sur le plan psy de l'Oedipe

Tony et Maria savent que le combat se situe sur un autre plan que sur le plan corporel. Ils essaient, eux aussi, d'intervenir pour que le combat à mort n'ait pas lieu physiquement mais psychologiquement. Malgré eux, l'autodestruction prend le dessus dans le processus. Les combattants de chaque bande sont désignés et ils brandissent leurs couteaux, tels des phallus de vie et de mort. Les forces en jeu sont démesurées et incontrôlables. Les deux gangs ne sont que des groupes physiques et que des Fratries. Leur prétention à devenir de vrais Père et Mère ne sont pas à la hauteur de la tâche. L'émotion suscitée à ce moment du film est due à la richesse des images inconscientes que cache ce beau jeu de miroir des meurtres fratricides. Bernardo, l'ami d'Anita, elle-même amie de Maria, tue Riff, l'ami de Tony. Ainsi les frères de groupe, de Maria et de Tony, referment l'étau de la mort sur le couple. En même temps meurent aussi les propres images masculines de Maria et de Tony qui leur auraient permis de trouver leur identité de couple. Dans un dernier sursaut, Tony et Maria consomment une nuit de noces de déni pour se convaincre qu'ils ont obtenu la sexualité qui est l'enjeu. Mais à cause de cette sexualité, naît la peur, et ils décident de leur fuite loin des groupes. Mais on ne peut pas échapper à la nécessité de grandir par l'analité ! Les

groupes les rattrapent et reprennent le dessus. A la fin, Tony lui-même sera tué d'un coup de feu par Chino, l'ami de Bernardo et prétendant de Maria. Ainsi tous les chefs sont morts. Devant la nécessité de maîtriser les violences, le groupe reprend ses droits et la Fratrie l'emporte. Le groupe du Surmoi maîtrise son agressivité et le groupe d'Idéal retourne à ses illusions.

Ainsi se termine (mal) la belle histoire de deux adolescents qui ont échoué dans leur passage initiatique vers la vie individuelle, vers la vie sexuelle, vers la vie de travail et vers la vie sociale.

Ce film nous montre qu'il y a un Idéal et un Surmoi individuels : ceux de Tony et de Maria. Il y a aussi un Idéal et un Surmoi de groupe : ceux des Jets et des Sharks. Ils servent à faire la transition entre individu et société. Il y a, enfin, un Idéal et un Surmoi de la société : la belle et grande – mais exigeante – Amérique, avec ses belles voitures et sa puissante police. Ceux des groupes et des sociétés résultent de l'Idéal et du Surmoi moyens des individus du groupe concerné. Dans le film, ni Tony et Maria, ni les groupes des Jets et des Sharks ne les avaient intégrés. Leur Idéal et leur Surmoi n'étaient pas neutralisés par l'analité et par l'Oedipe. Le conflit devient dramatique du fait de l'opposition de ces différents facteurs entre eux, qui aboutissent à l'éclatement.

Tout conflit de groupe se fait entre le narcissisme et l'analité non intégrés. *West Side Story*, à l'origine, dans le tout premier projet, devait être l'histoire d'une Italienne et d'un Juif. Elle aurait pu être celle d'un groupe chrétien contre des Musulmans. Elle aurait pu être celle de l'Allemagne contre la France pendant les guerres. Elle aurait pu être celle de deux partis politiques opposés entre une gauche et une droite. Elle pourrait être l'histoire de deux entreprises rivales. Elle aurait, enfin, pu être celle de tous ceux qui, comme Tony, échouent leur entrée dans la vie sociale à cause de l'inexistence de leur vie individuelle. Tout conflit de groupe, ethnique ou religieux, lui ressemble !

Par ailleurs, ce film nous permet encore de constater que les groupes suivent la même évolution psychologique que les individus, mais un grand nombre de sociétés n'ont pas encore atteint ou terminé leur adolescence !

3 – La séquence *America* et les problèmes d'immigration et d'intégration aux USA dans les années 50

La séquence se situe à peu près au milieu du film. Tony et Maria viennent de se rencontrer et le drame est en train de se nouer. La chanson et le ballet *America* apportent une note de gaieté (même si le propos est plutôt amer !) avant la tragédie que l'on pressent. Cette chanson au rythme entraînant se situe exactement entre 2 autres chansons culte du film, *Maria*, et *Tonight*.

Dans le groupe portoricain, les garçons sont dirigés par Bernardo, et les filles par la petite amie de Bernardo, Anita. Garçons et filles s'opposent sur leur vision de l'Amérique dans un ballet coloré et d'un rythme étourdissant. Les danseurs sont par groupes de 6 et se succèdent, garçons, puis filles, puis garçons, jusqu'au final où ils dansent tous ensemble, après s'être chamaillés gentiment, mais sur des questions tout à fait réelles et noires. C'est une des réussites du film que d'avoir traité cette question, à ce moment-là, sur le mode joyeux.

La chanson *America* donne une image assez fidèle de la manière avec laquelle le modèle américain est perçu par les nombreux immigrants qui peuplent les Etats-Unis au cours des années 1950.

Garçons et filles issues de l'immigration portoricaine ne voient pas le « paradis américain » de la même façon :

- Pour les filles, tout est rose :

« On jouit de la liberté. » « Ici, les filles sont libres de s'amuser. » « La liberté est le premier bien. »

La société américaine repose sur l'égalité des chances. Les libertés fondamentales tiennent une place de choix dans la Constitution.

« On achète tout à crédit... Je l'aurai, ma machine à laver. » « Autos pour tous en Amérique »

Une illustration de la société d'abondance et de l'American Way of Life. L'abondance, le confort et le gaspillage marquent la vie quotidienne. La publicité stimule les achats à crédit, donc les affaires. Confiants dans l'avenir, les Américains, impatients de profiter des biens matériels, n'hésitent pas à s'endetter.

- Pour les garçons, le paradis n'est qu'un leurre, dans une société fortement marquée par le racisme et les inégalités :

« A Porto Rico, toujours la tornade sévit, toujours la population grandit, l'argent se raréfie, le soleil vous rôtit, le travail abrutit. »

La nécessité d'émigrer, la pauvreté des pays du Tiers-Monde, même proches géographiquement des USA. Une image du rêve américain : les Etats-Unis sont une terre promise, où chacun peut réussir et vivre heureux. Ils attirent de nombreux immigrants.

« Quand je pense à ce que je croyais trouver ici. On est venu comme des enfants, en confiance, le cœur ouvert ! »
« On n'aura plus de quoi bouffer. »

Les espoirs sont déçus pour de nombreux immigrants, qui n'ont pas les mêmes droits que les Américains.

« Oui, quand tu n'auras plus d'accent. » « Oui, mais à condition de payer... »

Les minorités ethniques ne bénéficient pas des mêmes droits que les citoyens américains. Elles sont parfois victimes de la ségrégation raciale.

« On nous regarde et on double le prix. » « Gangsters heureux en Amérique » « Tout est charmant... si l'on est Blanc »

En dépit de l'abondance, la pauvreté frappe de 30 à 40 millions d'Américains, en particulier les minorités ethniques, qui ne peuvent profiter des biens matériels, auxquels ils n'ont pas accès, faute d'argent.

« On vous claque la porte au nez. » « Gratte-ciels partout en Amérique » « On y construit dans tous les quartiers. »

La société américaine repose sur l'égalité des chances, c'est-à-dire la liberté d'initiative et la concurrence entre individus. Chaque Américain est persuadé que s'il travaille d'arrache-pied, s'il suit une formation professionnelle, si la chance lui sourit, il gagnera de l'argent et pourra vivre heureux.

« Douze dans une pièce en Amérique » « Tout est crasseux en Amérique. » « Larbin ou cireur de souliers »

La pénurie de logements est grande, surtout dans les villes. Les populations immigrées sont souvent parquées dans de véritables ghettos, dans des logements de fortune et vivent dans une grande précarité. Cette situation explosive encourage les violences urbaines, notamment les émeutes.

« Moi, je m'y sens bien en Amérique. » « Notre pays, je l'ai quitté : quand on est un immigrant, c'est pour toujours ! »

L'Amérique continue de faire rêver : de nombreux immigrants croient pouvoir y trouver une vie meilleure. C'est le mythe du « Melting Pot » (creuset dans lequel les immigrants arrivés aux Etats-Unis se fondent, quelque soit leur origine, pour former le peuple américain).

« On ne vit pas vieux en Amérique. » « Il faut lutter en Amérique. » « Envie de rentrer à Porto Rico »

Les exclus du modèle américain sont nombreux. C'est la face cachée du rêve américain. Les communautés ethniques sont les premières à souffrir de cette exclusion : elles revendiquent l'égalité des droits, leur intégration et leur droit à la différence (langue et culture propres). Le « Melting Pot » laisse place au « Salad Bowl ».

Dans les années 1950-1960, le modèle américain fait rêver. Le mythe d'une société d'abondance où tout le monde serait heureux attire de nombreux immigrants à la recherche d'une vie meilleure.

(Extraits de l'article *La séquence America*)

COMPTE-RENDU D'ALAIN MUSSET

Directeur d'études à l'EHESS, Groupe de géographie sociale et d'études urbaines

Il n'est pas facile de faire le compte-rendu d'un film sorti sur les écrans il y a presque un demi-siècle et qui reste l'un des chefs-d'œuvre de la comédie musicale nord-américaine grâce à la musique inoubliable de Léonard Bernstein, aux chorégraphies de Jerome Robbins et à la mise en scène parfois vertigineuse de Robert Wise. *West Side Story* fait partie de ces grands classiques que l'on redoute toujours d'aller revisiter car on a peur d'en revenir déçu – et ce d'autant plus que l'œuvre est disponible depuis longtemps en VHS et en DVD, ce qui peut inciter le spectateur potentiel à ne pas faire l'effort d'aller au cinéma. Ce serait une erreur, une « monumentale erreur » pour reprendre l'expression d'Arnold Schwarzenegger dans *Last Action Hero* (de John Mc Tiernan, 1993), sympathique film de série B tourné pour rendre hommage aux grandes salles de cinéma menacées par le petit écran. *West Side Story* n'est ressorti que sur deux scènes en France (le Max Linder Panorama à Paris et l'ABC à Toulouse), et sans doute pour une courte durée : c'est une double raison pour ne pas rater l'occasion de s'en mettre plein les yeux et plein les oreilles, sans oublier les glandes lacrymales.

L'histoire est supposée connue, mais il est sans doute nécessaire de la rappeler en quelques mots. Nous sommes à Manhattan, dans l'Upper West Side, à la fin des années 1950. Deux bandes de jeunes se disputent le contrôle du quartier. D'un côté, les Jets rassemblent des adolescents issus de familles irlandaises, italiennes et polonaises. Ils s'opposent aux Sharks, gang composé de Portoricains à peine débarqués dans la métropole et qui cherchent à se faire une place au soleil. Comme dans toute tragédie grecque, la densité de l'intrigue repose sur l'unité d'action et

l'unité de lieu. Deux jours et deux nuits suffisent pour mettre en place et pour résoudre le drame. Au cours d'un bal, Tony, le meilleur ami du chef des Jets, s'éprend de Maria, la sœur du leader des Sharks. Mais l'amour entre le fils de Polonais et la jeune immigrée portoricaine est rendu impossible par les haines intercommunautaires.

Le scénario de la comédie musicale doit beaucoup au *Roméo et Juliette* de Shakespeare. La séquence chantée qui comporte le titre « Tonight » s'inspire directement de la scène mythique du balcon où Juliette et Roméo s'échangent leur premier baiser. Tony et Maria s'avouent quant à eux leurs sentiments sur les escaliers de secours installés dans la cour de l'immeuble vétuste où elle vient d'emménager. Dès 1949, Jerome Robbins avait pensé adapter le drame shakespearien en le transposant à New York. Dans un premier temps, il voulait opposer des Juifs et des Irlandais catholiques, mais il a préféré abandonner la thématique religieuse pour s'intéresser à une actualité brûlante, celle de l'immigration portoricaine. C'est en effet dans les années 1950 que la « Grosse Pomme » a commencé à servir de cadre aux premiers affrontements ethniques entre Portoricains et Américains « de souche » (c'est-à-dire des immigrants de la deuxième ou troisième génération).

À l'époque, *West Side Story* a donc fait l'effet d'une véritable révolution dans l'univers sucré de la comédie musicale. Pour mieux saisir l'atmosphère du West Side de Manhattan, une partie du tournage a été effectuée dans le quartier (68^e et 110^e rues), notamment la séquence dansée d'ouverture où l'on voit les Sharks et les Jets se défier sur un terrain de jeu fermé par des grillages métalliques. Aujourd'hui encore, on ne peut que saluer le réalisme des décors et des personnages mis en scène par Robert Wise. Les immeubles lépreux abritent des familles misérables ou des ateliers sordides, parfois illuminés par des tissus multicolores. Les rues et les cours sont jonchées de débris. Quand Tony agonise dans les bras de Maria, il a les mains sales et les ongles noirs : sa mort n'est pas édulcorée par la caméra. De la même manière, l'accent exagéré des Portoricains peut prêter à sourire, mais il s'inscrit dans une logique de classe et de race qui conduit à l'enfermement des communautés dans leur territoire géographique et symbolique. On est loin de Marcel Pagnol et de son Schpountz. Tony n'est pas Marius, et Maria n'est pas Fanny (dont l'accent méridional laisse d'ailleurs à désirer). Bernardo, le chef des Sharks, ne manque pas de le souligner : si un Portoricain veut louer un appartement à New York, il vaut mieux qu'il perde son accent – remarque qui n'a rien perdu de son actualité, aux États-Unis ou ailleurs.

Voir ou revoir *West Side Story* permet donc de retrouver le New York des années 1950 et de s'interroger sur l'évolution actuelle de nos sociétés multiculturelles. La scène d'ouverture du film est à cet égard un pur chef-d'œuvre. Une série de traits verticaux, longs et courts comme dans l'alphabet morse, sert de toile de fond à la partition musicale de Leonard Bernstein. D'un seul coup, ces traits prennent tout leur sens : ils dessinent les contours des gratte-ciel de Manhattan et des rues qui forment la trame de la ville. Suit alors une longue séquence où le spectateur découvre New York à la verticale depuis le ciel avant de se glisser dans les rues de l'Upper West Side comme s'il atterrissait avec un parachute. Il pénètre alors dans un quartier où les affrontements ethniques prennent chaque jour une tournure plus violente : c'est le nœud de l'intrigue et le ressort du drame. En s'inspirant d'une réalité sociologique qui commence à préoccuper les autorités, *West Side Story* torpille le mythe du melting pot américain. Dans la célèbre séquence chantée et dansée où les jeunes filles portoricaines proclament « I like to be in America », deux conceptions du monde s'affrontent. S'il est vrai que l'Amérique est une terre de liberté et d'opportunités et que New York est une véritable terre promise, les garçons répondent : « If you are white in America ».

La constitution de bandes rivales se justifie donc pour garantir la sécurité des communautés qui se sentent menacées par les leurs propres voisins. Depuis l'émergence des premiers streetgangs, au début du XIX^e siècle, ces associations criminelles fascinent la société américaine qui y projette à la fois ses craintes et une partie de ses valeurs morales. En mettant en scène la lutte des Natives, dirigés par Bill le Boucher, contre les Irlandais réunis au sein des Dead Rabbits dans le quartier misérable de Five Points, Martin Scorsese s'est inscrit lui aussi dans cette veine inépuisable (*Gangs of New York*, 2002). Même si le genre de la comédie musicale ne permettait pas à Robert Wise toutes les audaces de Scorsese (le spectateur de 1961 n'était pas non plus préparé à une telle violence), *West Side Story* pose clairement le problème des bandes de jeunes désœuvrés pour qui la rue n'est plus un terrain de jeu mais un champ de bataille. De manière ironique, les Jets se vantent d'être socialement malades et proclament haut et fort que leur comportement n'est que le résultat d'un « social disease » dont personne ne peut les soigner.

Dans cette compétition entre groupes rivaux, le territoire occupe une place centrale. Chacun est là pour défendre son turf et empêcher l'autre de gagner du terrain : « nous marquons les bornes, ne les franchissez pas », proclament les Jets. Réunis autour de leur leader, ils évaluent la menace des Sharks et constatent qu'« une bande qui n'est pas maîtresse d'une rue n'est rien ». L'appropriation du quartier fait partie de la dynamique interne du gang qui a besoin de son espace vital pour prospérer : « ce coin est petit, mais c'est tout ce que nous avons », soulignent les compagnons de Riff avant d'aller défier leurs adversaires. Pour mieux illustrer la relation identitaire qui existe entre la bande et son territoire, Robert Wise fait glisser sa caméra sur les murs couverts de graffitis des immeubles

d'habitation : le nom du gang apparaît comme un signal de reconnaissance pour ses affiliés, et comme une menace pour ses ennemis. Quand le mot est absent, un dessin le remplace : les Portoricains tracent des requins schématiques devant leurs portes pour affirmer leur présence aux yeux de tous – l'image pouvant se traduire facilement en Espagnol (tiburón) ou en Anglais (shark).

La mise en scène de Robert Wise joue pleinement sur ce registre, en organisant l'espace des séquences dansées de manière géométrique et antagonique, comme dans la scène du bal où Tony rencontre Maria. Plein de bonne volonté, l'animateur tente vainement de mélanger les deux groupes, qui finissent toujours par se reconstituer en retrouvant leur place naturelle, comme le ferait une émulsion d'huile et de vinaigre. De la même manière, la fin du film se déroule dans une cour fermée par une succession de grillages qui fonctionnent comme une métaphore du cloisonnement de la société nord-américaine entre ses différentes communautés.

La dialectique entre l'ouvert et le fermé, entre l'espace public et l'espace privé, entre les différentes « coquilles de l'homme », pour reprendre la terminologie d'Abraham Moles, occupe une place centrale dans *West Side Story*. La rue n'est plus seulement un décor, c'est l'un des principaux acteurs de la comédie musicale. Espace public par excellence, elle est menacée par la montée de la violence interethnique et par l'action des gangs qui se l'approprient. Les pouvoirs publics doivent reconnaître leur impuissance à contrôler cette évolution, même si le policier Shrank déclare sans conviction aux Jets et aux Sharks que « la rue ne [leur] appartient pas ». Quant aux habitants du quartier, ils ne peuvent que se lamenter de voir disparaître leurs derniers espaces de convivialité, comme le Doc, propriétaire du drugstore local, qui tente de convaincre les Jets rassemblés dans sa boutique : « Se disputer un bout de rue, est-ce si important ? »

Comme le faisait remarquer Jane Jacobs dans *The Death and Life of Great American Cities* (ouvrage sorti la même année que *West Side Story*), ce sont les rues et les places, les endroits où l'on peut marcher, qui sont l'essence de la vie citadine et de l'urbanité. Les contacts réguliers, la connaissance de l'autre et les relations entre voisins permettent à cet espace ouvert à tous de conserver son rôle de creuset et de médiateur, car les passants doivent s'y sentir à l'abri de la peur et de la barbarie (« safe from barbarism and fear ») – ces deux menaces qui, dans les métropoles modernes, détruisent le lien social. Les dernières images du générique de fin de *West Side Story* sont à cet égard particulièrement révélatrices : après avoir montré les murs couverts de graffitis entre lesquels apparaissent les noms des acteurs et des techniciens qui ont contribué au tournage, les ultimes crédits cinématographiques sont griffonnés sur des panneaux de signalisation entassés dans une cour d'immeuble. La caméra se fixe alors sur un panneau qui porte la mention « street », avant de remonter lentement et de laisser apparaître la préposition « of », puis le mot « end ». « End of Street » : dans *West Side Story*, la fin du film annonce aussi la fin de la rue.