

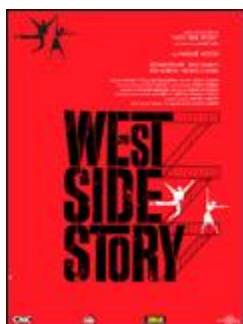
Des films

Alain Musset

24 juillet 2006

West Side Story (Robert Wise)

Film de Robert Wise (1961), musique de Léonard Bernstein, chorégraphie de Jerome Robbins
Avec Nathalie Wood (Maria), Richard Beymer (Tony), Rita Moreno (Anita), George Chakiris (Bernardo)...



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*, 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 immigrés 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 (68e et 110e 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 XIXe 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 désuivrés 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 inter-ethnique 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 vous 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.

Compte rendu : Alain Musset, directeur d'études à l'EHESS, Groupe de géographie sociale et d'études urbaines.

© Les Cafés Géographiques - cafe-geo.net