

Le Magicien d'Oz

Victor Fleming, États-Unis, 1939
noir et blanc/couleur.



Sommaire

Générique	2
Résumé	2
Autour du film	3/5
Biofilmographie et petite bibliographie	5
Le point de vue de Carole Desbarats :	
<i>Dorothy : identification d'une société</i>	6/13
Déroulant	14/18
Analyse d'une séquence	19/23
Une image-ricochet	24
Promenades pédagogiques	24/28
Glossaire	28

Ce Cahier de notes sur ... Le Magicien d'Oz
a été réalisé par Carole Desbarats.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.
Avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image
animée, ministère de la Culture et de la Communication,
et la Direction générale de l'enseignement scolaire,
le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

Générique

Le Magicien d'Oz,

Victor Fleming,

États-Unis, 1939,

101 minutes, noir et blanc/couleur.

Titre original : The Wizard of Oz.

Production : Victor Fleming, pour la Metro Goldwyn Mayer. **Produit par :** Mervyn LeRoy et, non crédité au générique, Arthur Freed. **Scénario :** Noël Langley, Florence Ryerson, Edgar Allan Woolf, d'après le livre de Franck Baum adapté par Noël Langley.

Réalisation : Victor Fleming. Certaines scènes, non créditées au générique, ont été tournées par George Cukor et King Vidor. **Paroles des chansons :** E.Y. Harburg.

Musique : Harold Arlen. **Chorégraphie :** Bibby Connolly.

Directeur de la photographie : Harold Rosson. **Conseiller pour le Technicolor :** Nathalie Kalmus. **Décors :** Cedric Gibbons. **Costumes :** Adrian. **Montage :** Blanche Sewell.

Distribution en France : Action.

Interprétation : Judy Garland (Dorothy Gale), Jack Haley (l'homme en fer blanc), Ray Bolger (l'épouvantail), Franck Morgan (le Magicien), Billie Burke (la Bonne Sorcière), Margaret Hamilton (la Sinistre Sorcière), Charley Grapewin (l'oncle), Clara Blandick (Tante Em) et The Singer Midgets (les Munchkins). **Oscar** du jeune talent pour Judy Garland, peu connue jusqu'alors.

N.B. : Dans la version française, les Munchkins ont été rebaptisés les Microsiens, et Tante Em, Tante Olympe.

Résumé

Dorothy vit paisiblement dans le Kansas, entourée de sa tante Em, de son oncle, de l'affection de trois ouvriers agricoles, et n'a qu'un souci : l'acariâtre Mademoiselle Gulch en veut à son chien, Toto. Mais la vie de l'exploitation prime dans les préoccupations des adultes. Incomprise, Dorothy s'enfuit donc pour protéger Toto. Sur les routes, elle rencontre Monsieur Merveille, un faux devin qui « lit » dans sa boule de cristal le désarroi de Tante Em. Dorothy décide alors de retourner chez elle mais un cyclone s'abat sur le Kansas et l'enfant n'a pas le temps de se réfugier dans la cave avec les siens. Livrée à elle-même dans l'œil du cyclone, Dorothy sombre dans un rêve qui la fait pénétrer dans un monde enchanté.

Apparaît une Bonne Sorcière, puis le minuscule peuple des Munchkins : Dorothy est l'héroïne du jour, elle a tué la Méchante Sorcière de l'Est. Arrive alors la Sinistre Sorcière de l'Ouest, qui veut venger sa sœur. Sous ses menaces, Dorothy entame un long parcours initiatique qui va la mener au Magicien d'Oz, seul capable de la faire revenir au Kansas. Son itinéraire va être jalonné par trois rencontres, celle de l'épouvantail, de l'homme en fer blanc, et du lion peureux qui ont, eux aussi de bonnes raisons de vouloir rencontrer le magicien : il pourrait exaucer leurs vœux : avoir une cervelle, un cœur, du courage. Pendant cette quête, ils sont harcelés par la Sinistre Sorcière de l'Ouest. Enfin, après de nombreuses péripéties, les cinq héros, – puisque, bien sûr, Toto est de la partie –, arrivent à rencontrer le magicien. Comme demandé, ils lui apportent la preuve de leur victoire sur la méchante sorcière, son balai, mais le charlatan refuse de tenir ses engagements. Toto, en tirant un rideau, découvre la supercherie : le Magicien d'Oz n'est qu'un piteux imposteur. Pour se faire pardonner, il offre des accessoires bien concrets aux trois comparses. La Bonne Sorcière intervient et permet à Dorothy de comprendre qu'il ne faut pas chercher son bonheur ailleurs que chez soi. Dorothy fait donc ses adieux à ses trois compagnons devenus des sages et repart pour le Kansas où elle se réveille, entourée de Tante Em, de son oncle, des trois valets de ferme et... du « magicien ».

C.D.

Autour du film



Le Magicien d'Oz est un film qui s'inscrit dans le domaine du Merveilleux où tout est possible, à condition de respecter une vraisemblance interne. Plusieurs éléments facilitent ce passage dans un monde irréel : entre autres, le talent d'une future star, la contribution d'acteurs nains, mais aussi, en 1939, l'utilisation de la couleur.

Judy Star

En 1936, Judy Garland n'a travaillé que dans des petits films et le studio ne veut pas entendre parler d'elle pour « porter » un aussi gros budget, on lui préfère d'abord la star enfant,

valeur sûre de l'époque : Shirley Temple. Judy a 17 ans quand elle tourne *Le Magicien d'Oz*. Or, elle est censée jouer le rôle d'une petite fille... Il lui arrivera d'avoir la poitrine bandée pour entrer dans le corps d'un personnage d'enfant. Par ailleurs, elle a déjà la voix d'une femme, cuivrée, maîtrisée et sensuelle, cette voix qui fera son succès aux côtés de Fred Astaire et Gene Kelly ou sous la direction de Minnelli, son mari.

Cette ambiguïté traverse tout le film et enrichit ce conte d'enfant de résonances plus directement liées à des références d'adulte.



Les nains

Peu nombreux dans le système hollywoodien, ils y font parfois de véritables carrières. Ainsi reconnaît-on, parmi les Munchkins, Harry Earles¹, le premier rôle masculin de *Freaks* (*La Monstrueuse Parade*) de Tod Browning, 1932, un des rares films à présenter les nains comme des êtres humains à part entière.

Dans *Le Magicien d'Oz*, les nains ont semé la panique pendant le tournage, par leur indiscipline et leur grossièreté : « Au lieu de "Ding, dong, la sorcière est morte", ils avaient chanté "Ding, dong, la salope est morte, quelle vieille salope, la méchante vieille salope". Personne ne l'avait remarqué avant que la moitié de la séquence ait été terminée². »

L'intérêt de leur intervention est double : elle joue à la fois sur l'effet de réel et sur la référence à la légende. D'une part,

la curiosité est attisée par l'attrait qu'exerce la rareté, surtout si elle est montrée avec prodigalité : qui a vu autant de *vrais* nains à la fois ? De l'autre, la présence des nains renvoie au monde des légendes enfantines : on pense, en les voyant, aux farfadets de Walt Disney.

Mais surtout, dans ce film, les nains offrent une réplique miniaturisée, colorée et vraisemblable du monde des humains. En effet, le peuple des Munchkins est politiquement organisé, avec représentants des grands corps de l'État, maire, garde républicaine, guildes et associations, médecin... bref, une structure à la fois amusante parce que caricaturée et crédible parce que calquée sur le système américain : on peut alors penser à une république des enfants.

La versification des dialogues, le travail des voix, le chant, les mouvements de foule chorégraphiés, le décor (d'un goût

qu'il est permis de contester...) sont autant d'éléments qui, joints au nanisme, rendent cette séquence frappante. Il le fallait : c'était l'entrée dans le territoire du Magicien d'Oz. Au même titre que la couleur, la présence des nains facilite le passage dans le monde du merveilleux. D'ailleurs, Tim Burton s'en est souvenu dans le traitement qu'il a voulu pour *L'Étrange Noël de Monsieur Jack*, en particulier pour ce qui concerne le Maire.

La couleur

Jusqu'aux années trente, même si les expérimentations de films en couleurs existaient depuis les débuts du cinéma (de la coloration au pochoir, au virage, teintage voire pellicule deux ou trois couleurs...), le cinéma se tourne en noir et blanc et présente donc le monde « réel » sans couleurs. Les années trente marquent un tournant : la pellicule couleurs est fabriquée industriellement et son usage se répand. *Le Jardin d'Allah* de Bolewslavski en 1936, *Le Magicien d'Oz* et *Autant en emporte le vent* font sensation en 1939.

Cette année-là, l'introduction de la couleur n'est donc pas sentie comme un plus de réalité, comme un gain dans la *mimesis*, – la représentation analogique du monde –, mais, au contraire, comme une ouverture vers l'exotisme, l'imaginaire le plus pur. On en verra une preuve dans le fait que Walt Disney est un des premiers à s'intéresser à la couleur, avec un court métrage *Flowers and Trees* en 1932, et un long métrage, *Blanche Neige et les sept nains*, en 1937.

En ce qui concerne le mélange noir et blanc/couleurs, *Le Magicien d'Oz* n'innove pas vraiment : en 1923, dans la première version des *Dix Commandements*, Cecil B. DeMille insérait une séquence couleurs dans un film noir et blanc. De nos jours, la tendance est inversée et dans *Les Ailes du désir* de Wenders, ce sont les anges qui voient en noir et blanc, et les humains en couleurs, signe d'époque³...

C.D.

Biofilmographie

Sensible aux valeurs viriles d'aventure, Victor Fleming est à la fois un homme à forte personnalité et un cinéaste parfois fade. Comme réalisateur, ce technicien remarquable est très apprécié des acteurs : il a beaucoup influencé le jeu de Clark Gable. Opérateur à partir de 1915 auprès de Griffith, il est caméraman d'actualités en France pendant la Première Guerre mondiale. Sous contrat MGM à partir de 1932, il semble ne pas avoir su se démarquer de l'esthétique de ce studio qui, souvent, l'a appelé en remplacement de cinéastes défaillants, comme ce fut le cas pour *Autant en emporte le vent* et *Le Magicien d'Oz*. Son œuvre est très variée, aussi bien libre de ton dans les premiers films que parfois convenue, malgré un talent évident. Ayant joué sous sa direction en 1927, Emil Jannings, l'acteur de *L'Ange bleu*, dit de Fleming qu'il était aussi naïf qu'un enfant...

Quelques films

1934 — L'Île au trésor. 1937 — Capitaines courageux.
1939 — Le Magicien d'Oz. *Autant en emporte le vent*.
1941 — Docteur Jekyll et Mister Hyde. 1948 — Jeanne d'Arc.

Petite bibliographie

Il est très difficile de trouver une bibliographie sur ce film mythique, voire sur son auteur déclaré, Victor Fleming. En l'absence de textes portant précisément sur *Le Magicien d'Oz*, on signalera cependant :

À propos du cinéma hollywoodien

— *Le Film hollywoodien classique*, Jacqueline Nacache. Éd. Nathan Université, 1995.

— *50 ans de cinéma américain*, Tavernier-Coursodon. Édition revue et mise à jour. Coll. Omnibus, Presses de la Cité-Nathan, 1995.

— *Comédie musicale*, Alain Masson. Éd. Ramsay, 1994.

— *La Grande Parade*, autobiographie de King Vidor. Éd. Ramsay, 1986.

À propos de Judy Garland

— *Judy Garland*, Noël Simsolo. Anthologie du cinéma n°57, juillet 1970.

— *Tous en scène*, autobiographie de Vincente Minnelli. Éd. Ramsay, 1985.

À propos de la couleur

— *La Couleur en cinéma*, sous la direction de Jacques Aumont, Cinémathèque française/Mazzotta, 1995.

1. Dans les représentants de la guilde des sucettes, le personnage à droite, voir photo page 4.

2. In Roland Flamini. *Le Fabuleux Tournage du film Autant en emporte le vent*, p. 129.

3. Pour une analyse plus détaillée, se rapporter à *La Couleur en cinéma*, Jacques Aumont (voir bibliographie).





Dorothy : identification d'une société

par Carole Desbarats

Le mythe

Pendant très longtemps, *Le Magicien d'Oz* a participé du mythe que se sont construit les États-Unis : à peine un an après la sortie du film, dans *The Philadelphia Story* de Cukor, James Stewart chante « Over the Rainbow » en prenant ses désirs pour des réalités alors qu'il porte Katharine Hepburn dans ses bras comme une jeune mariée¹... Certes, à la sortie en salles, le film perd un million de dollars mais très vite, tous les ans, *Le Magicien d'Oz* est diffusé pour les fêtes de Noël et, à l'inverse, rapporte de considérables bénéfices. On imagine comment, en devenant une référence commune, ce film a pu, pendant des décennies, toucher les imaginaires enfantins et adultes. Plus tard, la société américaine ébranlée par les soubresauts d'une nouvelle crise ne se reconnaît plus de la même manière dans cette féerie : un tournant est pris lorsque, dans *Sailor et Lula* de David Lynch, deux jeunes en cavale – non plus devant la fureur criminelle d'une sorcière mais celle d'une mère ! – voient leur amour sauvé par la fée du film de 1939. En effet, en 1990, la Bonne Sorcière apparaît dans un costume très proche de celui du film de Fleming, mais devant des loubards de banlieue et son intervention salvatrice est soulignée par un des derniers lieder de Strauss et une chanson d'amour du grand Elvis : à la joliesse de la référence au *Magicien d'Oz* s'ajoutent la mélancolie du compositeur du *Chevalier à la rose* et celle du grand King, signe que l'époque n'admet plus la couleur dragée. On ne saurait mieux signifier combien, en cette fin de siècle, il faut d'énergie pour croire aux contes de fées.

Mais, pour que ce film ait autant marqué les États-Unis, et, par l'intermédiaire de son cinéma exporté, le monde occidental, il faut bien qu'il ait touché juste et que la vision du monde proposée puisse susciter l'identification de millions de spectateurs.

1. Cité par Stanley Cavell in *La Comédie du bonheur*. Éditions de l'Étoile-Cahiers du cinéma.

Une petite fille américaine

Après tout, Dorothy est une petite fille du Kansas profond qui a connu un monde merveilleux et dont le plus grand désir est de revenir au sein de sa famille. Quoi de plus rassurant comme morale ? Il n'est pas étonnant que les fêtes de Noël aux États-Unis aient été soudées dans la communion autour de ce film : *Home, sweet Home !*

Vu sous cet angle, *Le Magicien d'Oz* est une œuvre portée par une bonne conscience moralisatrice : surtout, que nos chérubins n'aillent pas de par le monde, voir si, hors des États-Unis, d'autres vivent, sont heureux ou souffrent différemment... Il faut dire que Dorothy répète plusieurs fois, dans la dernière scène au pays d'Oz : « Il n'y a rien de mieux qu'un chez soi. » Au fait, aurait-elle besoin de s'en convaincre ? Cela étant, dans le même temps, le film dépasse la « sagesse » de cette morale convenue, et, comme les contes de fées, propose de plus résistantes nourritures à l'imaginaire : le parcours initiatique de cette petite fille n'a pas été aussi insignifiant que voudrait le laisser conclure le ton simplificateur et rassurant du *happy end*.

Reprenons : soit Dorothy, une *petite* fille américaine, qui n'a pas la vie facile. Orpheline, elle est entourée de l'affection débordée de ses oncle et tante ; en fuite, elle doit s'affronter à des puissances bénéfiques et maléfiques et trouve secours auprès de ses vrais amis, son chien et les adultes qu'elle côtoyait déjà sur terre, les trois ouvriers agricoles. C'est bien là que le film est plus complexe que ne le laisse penser son dénouement : les trois « hommes » qui, littéralement, accompagnent Dorothy dans son parcours initiatique, ne lui proposent pas comme modèle d'identification des adultes taillés dans le bronze mais bien plutôt des êtres fragiles et susceptibles, eux aussi, de perfectionnement². Ce qui n'est pas dénué d'intérêt : la quête de soi n'est donc pas réservée aux enfants et les adultes ne sont pas érigés en parangon de sagesse (ou de méchanceté, ce qui serait tout aussi peu nuancé et conforterait la même vision du monde).

Le personnage qui incarne la Loi ne rassure pas plus. Le « magicien » qui devrait être l'homme du savoir absolu présente

une figure paternelle sans véritable force, sans véritable message puisqu'il est sans voix. En effet, dans la séquence 28, on le voit dans toute sa faiblesse quand le rideau relevé démasque sa supercherie : pour faire peur, il avait recours à des moyens participant plus du domaine du spectacle que de la conviction communément attribuée à celui qui profère la Loi... Déjà obligé d'amplifier sa voix par des prothèses techniques, il en est réduit à balbutier quand sa supercherie est découverte et la perte de toute voix crédible ne lui laisse plus qu'une fragilité un peu pitoyable.



D'ailleurs, dans ce film, c'est bien Dorothy qui est en charge d'une morale de la dignité : elle morigène le lion peureux comme elle réprimande l'imposteur. En cela, elle compte parmi ces figures féminines de la dignité dont Hollywood a su se

2. On remarquera la totale inexistence de l'oncle qui, moins que les quatre autres hommes du film, n'est en mesure de proposer quelque père ou autorité tutélaire que ce soit.



doter, celle des femmes fordiennes, par exemple. Cela étant, à vouloir rester digne parmi des adultes fragiles, il faut s'inventer une morale : ne pas céder devant les petites lâchetés, malgré sa propre peur. Dorothy prend donc clairement position sur

les manquements de la figure paternelle défaillante, celle du magicien d'Oz : en d'autres termes, elle accepte que cette figure ne soit pas toute puissante et passe ainsi de l'autre côté de l'initiation. Après tout, une fois cette ligne de conduite adoptée,



c'est peut-être aussi pour cela qu'elle se persuade que « There's no place like home ». Ce qui compte alors, et qui a pu souder des millions de spectateurs à travers les pays occidentaux et les décennies, est peut-être plus la perte des illusions d'enfant par la découverte de l'universelle faillibilité des adultes que celle d'un monde autre. Retour donc au Kansas pour s'inventer une vie d'adulte, passer de l'autre côté de l'arc-en-ciel, dans le réel cette fois, en apprenant à subordonner le principe de plaisir au principe de réalité, comme l'exige de nous la société.

La force d'une initiation aussi lucide n'apparaît pas au premier degré de lecture, pourtant, elle est présente dans le film comme la figure dans le tapis dont parle Henry James et c'est bien l'efficace d'un film que d'apporter des nourritures un peu fortes au spectateur tout en lui proposant apparemment pâtisseries, dragées et autres sucreries. Et cela marche.

Une gestation cahotique

Devant un film à la fois aussi clairvoyant et aussi charmant, on est prêt à faire place à la magie du cinéma, à décoller sur le lisse des chorégraphies, du chant, et du conte pour enfant... Bref, on souhaiterait qu'un film flattant autant les imaginaires nourris de dessins animés ou de comédie musicale soit né dans une rose ou trouvé dans un chou.

Il n'en est rien. Peu de films ont, en 1939, un budget aussi énorme. Pire encore pour des spectateurs européens habitués à oublier que « par ailleurs, le cinéma est aussi une industrie », comme disait Malraux, *Le Magicien d'Oz* fait l'objet de prévisions financières qui relèvent plus de la cotation en bourse que du projet cinématographique : le grand producteur David O. Selznick écrit dans ses *Mémos*, le 2 mai 1939, « [...] des films comme *Le Magicien d'Oz* et *Le Grand Passage* feront certainement de grosses recettes, – probablement les plus grosses de l'année, mais excusez-moi de dire que ce sont des pygmées à côté d'*Autant en emporte le vent* ». » On comprend, dans ces conditions, que les studios aient été plus qu'attentifs au contrôle d'un tel bénéfice prévisionnel et que, par contre-coup, une telle tyrannie ne favorise pas l'expression personnelle d'un cinéaste...

Qui plus est, *Le Magicien d'Oz* a été l'objet d'un tournage difficile, de cinq mois. Richard Thorpe qui ouvre le feu est renvoyé après douze jours. Il aura toutefois eu le temps de constater que la tonalité féérique faisait cruellement défaut à ce moment-là. George Cukor est aussi passé sur le tournage, comme il le fera pour *Autant en emporte le vent*. Son efficacité est remarquable : au bout de trois jours de test, il se débarrasse de la perruque blonde de Judy et de son maquillage de poupée, reste des regrets du studio de ne pas avoir eu Shirley Temple en vedette principale. Fleming, lui, tourne quatre mois et quitte *Le Magicien d'Oz* pour aller sur *Autant en emporte le vent* où il succède... à George Cukor. Par ailleurs, un autre cinéaste qui compte parmi les plus grands d'Hollywood, King Vidor, prend en charge le tournage des scènes en noir et blanc au Kansas.

D'où la question : qui a assuré la cohésion des centaines de costumes et maquillages différents, des soixante-huit décors ? Quant aux acteurs, il faut signaler d'une part que, en cours de route, Jack Haley remplace Buddy Ebsen empoisonné par le

maquillage aluminium et de l'autre, que le rôle de Dorothy a été attribué à Judy Garland après une chaude lutte entre Arthur Freed – qui montrera plus tard tout son talent de producteur dans les brillantes comédies musicales des années cinquante à la MGM – et la hiérarchie des studios, inclinant à préférer la petite star Shirley Temple à une presque inconnue. Enfin, un épisode montrera bien quelle a été l'atmosphère présidant à la naissance de ce film « magique » : à la suite d'une *sneak preview* (projection sur invitation pour tester le film avant sortie et montage final), la production avait décidé de couper la séquence « Over the Rainbow », estimée trop nostalgique pour des enfants. Il aura fallu l'intuition et l'engagement personnel d'Arthur Freed pour que la chanson soit conservée au montage final.

En définitive, aucune idéalisation cinéphilique de ce film ne tient sérieusement : *Le Magicien d'Oz* ne bénéficie pas de l'aura d'un cinéaste de vrai talent, bref d'un père... Pourtant, on aurait aimé se dire qu'un film aussi mythique est né d'un projet porté par le désir et la volonté d'un auteur... Comment l'affirmer quand plusieurs cinéastes se sont succédé et que, comme pour *Autant en emporte le vent*, c'est le moins personnel, Fleming, arrivé après la conception, qui rafle la mise ? D'où la question : comment est-il possible qu'un film sans auteur pour porter son projet dans une expression personnelle, comment se fait-il que ce film marque autant ? On peut esquisser ici une réponse : bien sûr, dans ce cas, comme dans *Autant en emporte le vent* d'ailleurs, la force du film tient à l'efficacité de la MGM tout entière qui veille sur le projet.

Le style MGM

À observer le générique, on s'aperçoit qu'y figurent les plus grands techniciens de la Metro Goldwyn Mayer de l'époque. C'est normal, à Hollywood, un monteur, un acteur, un cinéaste sont sous contrat et font ce que le Studio exige d'eux, sans véritable marge de manœuvre, au moins en ce qui concerne le choix des films dans lesquels ils travaillent. Ainsi, pour *Le Magicien d'Oz*, les costumes sont signés par Adrian, sous contrat jusqu'en 1942 à la MGM et qui a habillé Greta Garbo, Joan Crawford, Norma Scheerer dans leurs principaux rôles. Pour la photo, la production a choisi de jouer gagnant en retenant celui qui avait obtenu un Oscar pour les couleurs d'un des



premiers films en Technicolor, *Les Jardins d'Allah* (Bolewaski-1936), Harold Rosson. Les paroles des chansons ont été écrites par E.Y. Harburg qui, en plus d'être talentueux, était un ami personnel d'Arthur Freed... qui défendra « Over The Rainbow » et, en sous-main, dirigera efficacement la production du film sans même être crédité au générique. Il faut dire que, depuis des années, Sam Goldwyn (le G de MGM) avait le projet du *Magicien d'Oz* dans des tiroirs sans rien en faire et qu'il décida d'en confier la production colossale à quelqu'un de connu, Mervyn LeRoy, quitte à ce que Freed travaille discrètement et efficacement dans l'ombre. On arrêtera là cette énumération destinée à faire valoir toute l'énergie nécessaire à la production de la « féerie ».

Devant tant d'aléas, on se dit que la « magie » du film tient du miracle. Ou alors, on s'incline devant le savoir-faire d'un studio qui travaille à la perfection le film familial, le *glamour*, appuyés sur le luxe des décors et qui, dix ans plus tard, triomphera dans les comédies musicales, précisément produites par... Arthur Freed, ne serait-ce que, par exemple, *Chantons sous la pluie* en 1952.

Alors, bien sûr, on se demande pourquoi une telle énergie, autant d'argent mobilisés sur une féerie à destination des enfants... Faut-il rappeler que l'on est à la veille de la Seconde Guerre mondiale et que 1939 sera une année cinématographique marquée par deux énormes succès aussi nostalgiques que spectaculaires : *Le Magicien d'Oz* et *Autant en emporte le vent* ? Et que les adultes, eux aussi, ont besoin de penser ou de rêver qu'il existe un endroit comme celui où Tante Em conseille

de se tenir tranquille, « un endroit où il n'y ait pas d'histoires » ? Certes, de petits enfants n'ont que faire d'autant de précisions historiques mais n'est-il pas intéressant, ou éducatif, de montrer par quelques exemples comment un travail d'équipe, parfois animé de contradictions, peut tout de même arriver à une unité ? Comment la magie s'obtient à force d'huile de coude ?

Le mythe de la « petite » fille

Un dernier point : on l'a vu, le succès du *Magicien d'Oz*, pour énorme qu'il ait été, n'a pas été immédiat mais s'est révélé durable. Peut-être aussi, en plus du savoir-faire des studios, faut-il faire une place au talent dans cette réussite.

Non pas celui, sage et sans brio, de Victor Fleming, mais, en plus des intuitions géniales d'Arthur Freed, d'abord celui de la vraie vedette du film : Judy Garland. Si *Le Magicien d'Oz* est devenu un tel succès mondial, un tel mythe disions-nous, c'est probablement aussi parce que la « petite » Dorothy est interprétée par celle qui deviendra une des plus grandes stars de la comédie musicale et qui montre déjà son humour, son côté primesautier, sa présence devant les caméras et surtout, le timbre cuivré d'une des plus belles voix de femme de la culture américaine de ce siècle.

Que l'on me permette ici une hypothèse très personnelle, à savoir que la « magie » de ce film, son côté délicieux, tiennent aussi à un trouble rarement explicité, celui qui nous saisit quand un corps de *petite* fille, – en fait celui de l'adolescente Judy Garland –, est traversé par la chaude sensualité d'une voix déjà totalement maîtrisée dans le chant, celle de la grande Judy.

Le public ne s'y est pas trompé, il a plébiscité la chanson que les producteurs voulaient supprimer, et ce n'est pas anodin : il s'agit d'un des moments les plus dépouillés du film, où la simplicité de la mise en scène, la précision du cadrage, la rarefaction des éléments sont mis au service et du jeu et de la voix de Judy, donc des aspirations « secrètes » du personnage de la petite fille, de ses désirs, auxquels il nous est proposé de rêver, nous aussi.

Il faut dire que, cette fois, le talent est aussi derrière la caméra puisque cette séquence est filmée par King Vidor. Quiconque a vu quelques-uns de ses films⁴ retrouve dans cette séquence l'extraordinaire attention que ce cinéaste a su porter



au désir féminin et qui, ici, rend si intense le jeu de Judy Garland. Dans ces quelques minutes, le film bascule, prend une épaisseur qu'il ne retrouvera que rarement par la suite. Je ne peux m'empêcher de penser qu'à ce moment-là l'émotion naît des talents conjugués d'un jeune producteur, Arthur Freed, d'une future star et d'un grand cinéaste à qui je laisserai le mot de la fin, en citant les dernières lignes de son autobiographie, parce qu'elles parlent autant du cinéma, de l'éducation, que de la vie : « Marcher le long de la route et s'arrêter, c'est ainsi que j'ai vécu [...] je suis contre l'idée de continuer dans la même trajectoire à l'infini, sans jamais s'arrêter pour voir ce qu'il y a au-delà de l'horizon [...]. L'homme a pour devoir d'apprendre ce qu'il est et ce qu'est la vie. L'un n'allant pas sans l'autre. Et avancer dans la vie, c'est comme faire un film. »

Et Dorothy d'avancer au-delà de l'horizon, sur la route de briques jaunes. ■



3. David O. Selznick, *Cinéma*, éd. Ramsay, 1984.

4. *La Foule*, 1928, *Notre pain quotidien*, 1934, *Le Grand Passage*, 1940, *Duel au soleil*, 1948, *Le Rebelle*, 1949, *La Folie du désir*, 1953.



Séquence 2



Séquence 2



Séquence 4



Séquence 6



Séquence 9



Séquence 9

Déroutant

1. Le générique se déroule sur un fond de nuages en noir et blanc. Sur la bande-son, défilent les principaux thèmes musicaux du film, comme dans une ouverture d'opéra.
2. (1.40) Sur une route presque rectiligne courent une petite fille et son chien : Dorothy se réfugie à la ferme pour confier ses préoccupations d'enfant à ses proches, protéger Toto, son chien, contre l'acariâtre Mademoiselle Gulch. L'entourage : une tante en prise aux réalités de la ferme, un oncle falot, et trois ouvriers agricoles qui sont un peu ses anges gardiens. Tous ces adultes sont bien trop débordés pour prendre les soucis de Dorothy au sérieux. D'ailleurs, Tante Em (Tante Olympe dans la version française) conseille à la petite fille de se trouver un endroit tranquille où elle n'aurait pas d'ennuis.
3. (5) Dorothy se prend à imaginer cet endroit idyllique et, du rêve, elle passe tout « naturellement » au chant : dans « Over the Rainbow » (Au-delà de l'Arc-en-Ciel) s'exprime l'attente d'un monde où les espoirs deviendront réalité.
4. (7.30) Arrivée de Mademoiselle Gulch, une redoutable notable du village, qui exhibe un mandat du shérif pour se faire remettre Toto, et ce malgré les résistances de Dorothy. Tante Em obtempère non sans commencer à dire son fait à celle que, déjà, Dorothy traite de vieille sorcière.
5. (10) Toto, échappé du panier de Mademoiselle Gulch, revient à la ferme.
6. (10.20) Sur les routes, Dorothy et Toto en fuite sous un ciel bas et lourd. Rencontre avec le Professeur Merveille, vite donné comme un inoffensif charlatan mais qui pourtant abuse Dorothy, trop désireuse de trouver une oreille attentive pour garder son sens critique. Le brave homme, tout en prétendant consulter sa boule de cristal, pousse discrètement Dorothy à revenir vers ceux qui l'aiment. Le vent se lève.
7. (14) Retour précipité vers la ferme où l'arrivée d'un cyclone déclenche l'affolement

Les numéros en gras renvoient aux numéros des séquences.
Les numéros entre parenthèses à la durée vidéo.

des habitants. On cherche Dorothy. Devant le danger, la petite communauté se réfugie dans la cave à tornades. Dorothy, arrivée trop tard, se retrouve seule à l'extérieur.

8. (16) La petite fille se réfugie dans la maison, puis dans sa chambre. Sous la poussée du vent, un chambranle de fenêtre se détache et l'étourdit, déclenchant ainsi une suite d'images oniriques. Dorothy s'aperçoit alors qu'elle est dans l'œil du cyclone et que la maison voyage dans la tourmente. Apparition de Mademoiselle Gulch à vélo, pédalant dans les airs et secouée d'un rire sardonique.

9. (18) Atterrissage de la maison, toujours en noir et blanc. Dans un grand silence, Dorothy s'approche de la porte d'entrée. **Passage à la couleur.** De l'autre côté de la porte, Dorothy se trouve dans un jardin paradisiaque et a bien l'impression d'avoir quitté le Kansas pour l'au-delà de l'arc-en-ciel. Arrivée de la Bonne Sorcière du Nord dans une bulle de savon. Après un quiproquo (Dorothy est-elle une *bonne* ou une *mauvaise* sorcière ?), on découvre que la Sinistre Sorcière de l'Est est morte, écrasée sous la maison. Le petit peuple des Munchkins vient alors remercier en grande pompe et musique celle qui, bien involontairement, les a libérés du joug de la sorcière – qui d'ailleurs ressemble étrangement à Mademoiselle Gulch.

10. (28) Arrivée de la Sinistre Sorcière, celle de l'Ouest cette fois, qui, voulant venger sa sœur, menace Dorothy. Devant tant de haine, la Bonne Sorcière offre un talisman à sa protégée : les souliers de rubis... de la Sinistre Sorcière de l'Est. La Sinistre Sorcière de l'Ouest essaye de les récupérer, mais la petite fille, mesurant à l'intensité de ses supplications l'importance du fétiche, résiste. La verdâtre Sorcière se retire dans une explosion de flammes, en proférant des menaces à l'égard de celle qui est dorénavant son ennemie : Dorothy.

11. (29) Comment retourner au Kansas ? Seul le Magicien d'Oz qui réside au bout de la route de briques jaunes sera en mesure d'indiquer le chemin à Dorothy. La Bonne Sorcière repart dans sa bulle rose.



Séquence 9



Séquence 10



Séquence 10



Séquence 13



Séquence 14



Séquence 15



Séquence 15



Séquence 15



Séquence 16



Séquence 18



Séquence 18



Séquence 19

12. (30) Dorothy sur la route jaune, après avoir dit adieu aux Munchkins.

13. (32) À la croisée des chemins, Dorothy, hésitante, rencontre un épouvantail qui n'est pas sans rappeler l'un des trois ouvriers agricoles de la ferme du Kansas. Il lui confie ses malheurs et se joint à elle et Toto pour aller rencontrer le Magicien d'Oz et obtenir de lui un cerveau.

14. (37) Nouvelle rencontre, cette fois avec un homme en fer blanc qui présente la même similitude avec un autre des familiers du Kansas. Dorothy, après l'avoir graissé, l'invite à les accompagner chez le Magicien d'Oz : lui trouvera-t-il un cœur ?

15. (44) Intervention de la Sinistre Sorcière de l'Ouest qui, faute de pouvoir atteindre Dorothy, s'en prend à ses compagnons et manque de peu enflammer l'épouvantail. Indignés par cette iniquité, l'épouvantail et l'homme en fer blanc décident de ne pas abandonner notre héroïne. Nouveau départ à trois, en chantant, avec une Dorothy qui se demande où elle a déjà vu ses deux compagnons de route.

16. (45) Dans la forêt noire, les trois personnages et Toto appréhendent de rencontrer des bêtes sauvages. En fait, ils tombent sur celui qui s'avère être un lion peureux, qui lui aussi ressemble à l'un des proches de Dorothy. Les voilà en route à cinq pour aller chez le Magicien d'Oz : pourra-t-il donner du courage au lion ?

17. (50) Dans son sinistre château, la Sinistre Sorcière de l'Ouest, toujours furieuse de ne pas régner sur Oz, espionne nos voyageurs grâce à sa boule de cristal et leur tend un piège.

18. (51) Pour endormir Dorothy et lui voler ses chaussures de rubis, la Sinistre Sorcière de l'Ouest a répandu un puissant narcotique sur les champs de pavots que traversent nos héros. En vue d'Émeraudeville, les marcheurs s'endorment l'un après l'autre – sauf l'homme en fer blanc et l'épouvantail qui appellent au secours. Au grand dam de leur ennemie, la Bonne Sorcière du Nord, alertée, sauve les compagnons grâce à une providentielle chute de neige.

19. (56) Arrivée à Émeraudeville. Le Suisse – dont l'élocution ressemble beaucoup à celle du Professeur Merveille... – ne les laisse entrer qu'après avoir été convaincu, en voyant les souliers de rubis de Dorothy, qu'en effet c'est bien la Bonne Sorcière qui envoie les voyageurs. Un attelage aux chevaux peints qui change de couleur à mesure conduit d'abord la petite troupe au salon de beauté.

20. (59) La Sinistre Sorcière de l'Ouest les retrouve cependant et les menace en traçant un message de fumée noire sur le bleu du ciel : « Surrender Dorothy » (« Rends-toi, Dorothy ! »)

21. (60) Tentative pour être reçus par le Magicien d'Oz : pendant que le Suisse va présenter leur requête, le lion peureux chante son désir d'être roi, avec des trémolos de ténor sur le retour. Le magicien refuse de les recevoir. Dorothy réussit cependant à attendrir le Suisse qui les fait pénétrer dans le Palais.

22. (67) La rencontre avec le Magicien d'Oz se révèle aussi terrifiante que le craignait le lion : le Magicien apparaît derrière un rideau de fumée et de feu et met les quatre compagnons à l'épreuve. Seule Dorothy tire son épingle du jeu et, rassemblant son courage à deux mains, reproche son attitude terrorisante au puissant Oz. Elle obtient une promesse : le grand Oz exaucera leurs vœux si on lui rapporte le balai de la Sinistre Sorcière de l'Ouest.

23. (69) Dans la forêt hantée. L'homme en fer blanc qui affirmait ne pas croire aux fantômes est soulevé puis précipité à terre par une force irrésistible. La Sinistre Sorcière de l'Ouest qui observe toujours ses ennemis à travers sa boule de cristal lance son armée de singes volants pour capturer Dorothy et Toto.

24. (72) Pour récupérer les souliers de rubis, la sorcière décide de tuer Dorothy et ne lui accorde que peu de temps de survie – temps compté par un sablier. Toto arrive à s'échapper. La petite fille appelle au secours sa tante qui apparaît désespérée, dans la boule de cristal : le Kansas existe donc toujours !



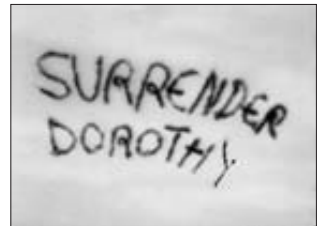
Séquence 19



Séquence 19



Séquence 20



Séquence 20



Séquence 25



Séquence 26



Séquence 26



Séquence 28



Séquence 28



Séquence 30



Séquence 31



Séquence 31

25. (76) Toto ramène les trois comparses à la rescousse. Déguisés en hallebardiers, ils s'introduisent dans le château de la sorcière et délivrent Dorothy. Mais les portes se referment avant que les fugitifs ne réussissent leur évasion.

26. (82) Ils sont alors rattrapés par la Sinistre Sorcière de l'Ouest qui réussit cette fois à mettre le feu à l'épouvantail. Pour sauver son ami, Dorothy jette un seau d'eau qui inonde son ennemie... que l'on voit fondre et disparaître.

27. (83) De retour chez Oz avec le balai... mais le « Magicien » refuse de tenir ses engagements et leur demande de revenir le lendemain.

28. (84) Toto tire un rideau et fait découvrir la supercherie : le grand Magicien d'Oz n'est qu'un charlatan qui se sert de prothèses techniques pour amplifier sa voix. Il confesse piteusement son imposture, avant de se faire pardonner en distribuant à chacun des accessoires bien concrets qui témoigneront qu'ils ont respectivement un cerveau, du courage, un cœur : un diplôme, une médaille, une breloque – témoignage de reconnaissance.

29. (89) Le retour de Dorothy au Kansas est prévu en montgolfière, mais une fois encore, Toto s'échappe, Dorothy part le chercher et le Magicien s'envole, seul.

30. (91) L'intervention de la Bonne Sorcière permet de tirer la morale de cette histoire : Dorothy comprend qu'il ne faut pas chercher son bonheur ailleurs que dans son jardin. Et, comme il n'y a pas mieux au monde que son chez soi, la petite fille fait ses adieux aux trois sages et sur les conseils de la Bonne Sorcière, claque trois fois des talons en répétant comme formule magique « Rien ne vaut un foyer ».

31. (95) La maison tourbillonnante termine sa chute, en couleurs cette fois. Retour au Kansas et au **noir et blanc**. Dorothy se retrouve dans son lit, avec à son chevet, Tante Em, son oncle, ses trois amis et le « Magicien » : comme dans un opéra de Mozart, tous les personnages sont réunis pour le final.

C.D.

Analyse de séquence

Séquences 8 et 9

Le passage derrière le miroir

Les séquences que nous nous proposons d'étudier ici vont du plan d'ensemble qui cadre la maison et le cyclone en arrière-plan, juste après que le Professeur Merveille a rentré son cheval à l'écurie tout en s'inquiétant du sort de cette petite cheminant seule sur les routes (minute 14), jusqu'au plan où la caméra prend Judy de face et saisit dans son jeu l'émerveillement de Dorothy au pays des Munchkins (minute 18). Il s'agit donc de l'entrée de Dorothy « au pays des merveilles », « de l'autre côté du miroir » comme l'écrivait Lewis Carroll. L'analogie avec le personnage du grand romancier anglais est évidente et peut faire l'objet d'une promenade pédagogique (cf. cette rubrique).

Le grand saut

Judy a chanté qu'elle voudrait aller « derrière la lune, au-delà de la pluie », bref, au-delà de l'arc-en-ciel pour trouver ce fameux coin sans histoires que lui recommande Tante Em. Après une tentative à la fois concrète et vraisemblable de fuite sur les routes, elle se rend vite compte – grâce au Professeur Merveille –, qu'elle ne peut ainsi abandonner celle qui l'a élevée. Devant une telle impossibilité affective, elle rebrousse chemin et retourne à la ferme.

ICI commence la séquence qui nous intéresse, celle qui va opérer le passage

dans le monde du rêve. De toutes façons, cette scène **doit** être réussie : elle conditionne le fait que le spectateur abandonne ou non les codes réalistes sur lesquels était fondé le film jusqu'alors, et sur lesquels repose d'ailleurs le cinéma hollywoodien classique, sauf dans les dessins animés, les comédies musicales, le burlesque...



Bref, de cette séquence dépend que le spectateur fasse lui aussi le grand saut et passe derrière la lune. Il faut donc lui donner envie de renoncer à ce qui est le plus reposant, l'analogie avec le monde réel. Pour cela, il convient de le préparer psychologiquement, esthétiquement, dramatiquement. Et comme l'on est au cinéma, les trois se font simultanément, l'un intervenant sur l'autre dans un entrelacement qui montre bien qu'en art, comme le disait Serge Daney, la forme est lourde de sens.

La comédie musicale

Une remarque avant d'en venir plus précisément à notre séquence. Certes, dessins animés et burlesque malmènent les codes réalistes, mais ils le font d'emblée, introduisant dès les premiers plans une nouvelle règle du jeu : nous sommes dans un monde où tout être dessiné écrasé par

un énorme rocher va, dans un premier temps, se trouver ratatiné et, dans un second, se relever indemne ; ou encore, nous nous retrouvons dans un monde où un personnage amoureux, un acteur, peut courir derrière un train lancé à vive allure, et le rattraper¹. Pour le spectateur, le contrat de lecture est immédiat, opératoire dès le générique (surtout pour les *cartoons*).

1. On aura reconnu un des gags préférés de Tex Avery et une situation prise dans *Pour épater les poules* de Charley Bowers (voir programme des 5 films burlesques).



1



6



11



2



7



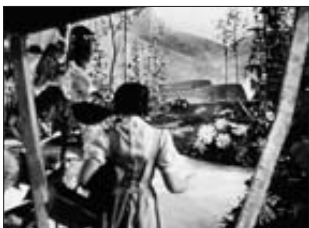
12



3



8



13



4



9



14



5



10



15

Il en va autrement dans les comédies musicales et *Le Magicien d'Oz* relève de ce genre. Dans le monde du musical, deux possibilités. La première : l'action se déroule dans le milieu de Broadway. Pas de problème : il est logique que des artistes professionnels, dont l'histoire raconte qu'ils préparent un spectacle, chantent et dansent. Ce genre de film a moins besoin de scènes comme celle que nous allons étudier : il n'y a pas fracture dans la représentation du monde. Deuxième cas de figure, qui concerne *Le Magicien d'Oz*. La comédie musicale se déroule dans un tout autre milieu, n'importe lequel, de préférence bien réaliste : le choc du passage au monde enchanté du musical n'en sera que plus grand. Pour nous, il s'agit de la cour d'une ferme dans le Kansas profond avec cochons, poussins et couveuse en panne. On peut difficilement mieux remplir le contrat. Puis, il faudra trouver un moyen pour que s'opère le glissement, au sens propre du terme, c'est-à-dire pour que la marche se transforme en danse, la parole en chant, le réel en féerie. Hollywood a été riche de ces inventions.

On n'en citera qu'une ici, la plus belle à mon goût, efficace dans une très grande discrétion : dans *Tous en scène* (1953)², qui ressortit à la première catégorie, Minnelli filme une séquence qui correspond plutôt au deuxième cas de figure évoqué ici, preuve s'il en est que, le cinéma étant un art, ses chefs-d'œuvre démentent toutes les classifications établies par les critiques... En effet, deux danseurs que tout sépare mais que la production du spectacle veut rapprocher vont tenter de s'accorder, au sens musical du terme. Ils

vont dans un jardin public dont le décor est au moins aussi artificiel que celui du pays des Munchkins, marchent et peu à peu tout chavire : la prose est abandonnée, les corps suivent le même rythme, et s'unissent dans un pas de deux dont, même en ralenti d'image au magnétoscope, il est difficile de voir quand il a commencé. Dans ce cas, Minnelli ne se contente pas de la vraisemblance qui rend nécessaire que des danseurs... dansent, il organise des conditions très artificielles pour rendre cette évidence magique. Le spectateur, lui, suit le drapé fluide de la robe blanche, le tombé impeccable du costume blanc, dans une sidération qu'il doit à la fois à la mise en scène minnellienne, à la chorégraphie aérienne de Michaël Kidd, et au talent des deux danseurs : Cyd Charisse et Fred Astaire.

Pas plus que le spectateur du *Magicien d'Oz*, celui de *Tous en scène* ne se dit pendant la danse qu'il s'agit là d'une métaphore évidente d'un acte sexuel que le cinéma classique hollywoodien des années cinquante ne saurait montrer, ni pour le film qui nous occupe, que l'héroïne passe derrière le miroir pour que l'initiation puisse commencer ! Là est même l'enjeu de ce genre de scène : il faut transporter le spectateur afin qu'il accepte de lâcher du lest sur les codes réalistes et qu'il laisse le principe de plaisir gouverner entièrement, envers et contre sa raison. Et il faut beaucoup d'énergie, de travail, pour obtenir ces concessions majeures d'un spectateur toujours rassuré par l'analogie avec le monde réel mais qui, dans le même temps, peut ne souhaiter qu'une chose : que s'active la pos-

sibilité de passer de la réalité à l'imaginaire, du terne au brillant et pourquoi pas du noir et blanc à la couleur comme ici³ ? En tous cas, ce qui est sûr est que ce genre de scènes de fracture, d'entrée dans un monde clairement donné comme imaginaire, à la différence de la représentation traditionnelle réaliste qui cache ses codes (pourquoi diable n'y-a-t-il pas de boue sur le tablier de Judy quand elle se relève de sa chute au milieu des cochons ?), ce genre de scène exige, plus que d'autres, un fini impeccable. Imaginez l'inimaginable : que Fred Astaire hésite, ne glisse plus dans les airs au-dessus du sol sur lequel nous sommes condamnés à marcher, nous, et nous ne verrions plus que les arbres en carton-pâte du décor. Que ceux qui ont *Tous en scène* en réserve de leur imaginaire parce qu'ils ne le connaissent pas encore se rassurent, il n'en est rien : les six à dix heures de travail quotidien du grand danseur, les exigences des studios et plus largement du système classique hollywoodien épris de perfection et fondé sur une représentation lisse du monde, interdisent ce genre d'accroc.

Le problème est le même pour *Le Magicien d'Oz* : la séquence du passage de la réalité au rêve était condamnée à la réussite.

2. Ce film a été produit par Arthur Freed pour la MGM, comme *Le Magicien d'Oz*. Cf. Point de vue, « Le style MGM »

3. Sur ce point se reporter au paragraphe « La couleur » dans Autour du film.



Les modalités du passage

Comment donc amener le passage au monde du rêve, c'est-à-dire, ici, à la couleur, au chant, à la danse, bref au monde des fées ? C'est aux modalités de ce passage que nous nous intéresserons maintenant. Dans les quatre minutes de notre séquence, Dorothy rentre chez elle, le cyclone approche, les adultes se sont réfugiés dans la cave à tornades et, comme on dit à Toulouse, l'héroïne est « fermée dehors », c'est-à-dire que lui est interdit le seul lieu qui la mettrait en sécurité, le souterrain où se soude la famille. Le metteur en scène insiste sur ce point : Dorothy donne des coups de pied sur la porte, appelle au secours mais en vain. Elle est donc condamnée à faire face à l'abandon

des siens, dans des conditions désastreuses. Je resterai prudente sur l'identité du cinéaste qui a réalisé cette séquence : toutes les archives s'accordent à dire que Vidor a tourné les scènes du Kansas mais l'on n'a d'assurance que sur « Over the Rainbow ».

L'héroïne est donc livrée à elle-même dans ce qui, de lieu sûr, – la maison familiale –, est devenu abri précaire soumis à la force du cyclone. Cette seule situation permet déjà de fragiliser Dorothy et, par contrecoup, d'affaiblir les possibles résistances du spectateur. La préparation psychologique et dramaturgique va se poursuivre dans la chambre : une fenêtre, se détachant sous la poussée du vent, va étourdir la petite fille. Deuxième élément

de fragilisation : Dorothy n'a plus toute sa conscience et les surimpressions de son visage sont bien là pour faire présager au spectateur que le personnage va se dédoubler et quitter le monde connu. Troisième élément : nous entrons dans son inconscient avec des images plus ou moins cocasses de type surréaliste qui traduisent les déplacements et condensations des rêves⁴ : objets bien terrestres qui flottent dans le ciel, rapport de taille modifié, grosse poule-petits humains, voire deux personnages qui ressemblent étrangement à Laurel et Hardy ramant avec énergie dans les airs et, bien sûr, en prime non-scientifique, prémonition avec transformation à vue de Mademoiselle Gulch en Sinistre Sorcière à vélo. Spielberg s'en souviendra dans *E.T.* (1981).

Ces trois facteurs de déliaison d'avec les codes du réalisme se renforcent d'un quatrième qui, à coup sûr, emporte le morceau : l'entrée dans l'inconscient de Dorothy se fait sur le mode ludique, on l'a vu. Et le coup de génie consiste à montrer les images rêvées sur un écran, celui qui est délimité par l'encadrement évidé de la fenêtre.





L'écran de nos fantasmes

On savait bien que la position du spectateur avait à voir avec celle du rêveur, ici on nous donne à le percevoir de manière sensible : l'image cadrée par ce nouvel écran a moins de piqué que celle de Dorothy dans la chambre. Le dispositif en abyme est complexe : le spectateur constate qu'une petite fille entre dans le monde de la féerie et l'écran de la fenêtre lui propose à la fois une distance avec ce monde (les images sont sans suite, comme dans un rêve) et un palier supplémentaire de repos voire d'accoutumance avant le grand plongeon en apnée dans le merveilleux, quelques secondes plus tard. D'ailleurs, l'arrivée au pays d'Oz est clairement signifiée : comme elle s'était envolée en tourbillonnant dans l'œil du cyclone, la maison se pose dans une brutalité toute relative après un plan symétrique sur ses évolutions aériennes descendantes. Le même Spielberg s'en souviendra également dans *1941* (1979). Qui plus est, la musique – souvent sursignifiante dans cette séquence – s'arrête brutalement et le silence alerte. Passer directement à un plan en couleurs à l'intérieur même de la maison, au moment où Alice-Dorothy ouvre la porte qui donne sur le pays d'Oz, est maintenant possible.

On remarquera que la caméra sort la première et précède le personnage dans cette découverte. Puis contrechamp sur le visage ébloui de Dorothy, plan par lequel le spectateur est invité au mimétisme, à lui aussi se laisser aller à l'émerveillement et à accepter un autre système de vraisemblance, très cohérent, celui qui, dans la suite du film, autorisera le récit de l'initiation. On ne s'étonnera pas d'entendre la reprise du thème musical d'« Over the Rainbow » à ce moment précis.

Cette mise en abyme n'est évidemment pas le fruit du hasard et se poursuivra de manière un peu disparate dans le reste du film. On en retrouve au moins deux autres traces, très inégales. La première dans l'apparition de Tante Em, en noir et blanc dans la boule de cristal, au moment où Dorothy perd confiance, dans le château de la sorcière (séquence 24) : le réel est bien là, dans un autre « écran », authentifié par l'absence du Technicolor. La seconde, bien plus sophistiquée, dans



la scène où le petit chien permet de mettre la bonne image sur la bande-son truquée dans la séquence 28.

Pour conclure, on rappellera ce qu'écrivait André Bazin du cinéma qu'il aimait, qu'il était une fenêtre ouverte sur le monde. Ici, la fenêtre s'ouvre non sur le monde réel mais sur la réalité de notre monde imaginaire. Au moins sur celui auquel Hollywood a toujours essayé de nous faire croire. C.D.

4. Il faut rappeler qu'Hollywood a reconnu, bien avant l'Europe, les théories psychanalytiques, et que les producteurs (dont plusieurs étaient abonnés à des revues de psychanalyse dans les années quarante) avaient perçu tout l'intérêt scénaristique de la quête psychanalytique en ce qu'elle pouvait être transposée narrativement, avec suspense à l'appui.



UNE IMAGE-RICOCHET

*Chemins initiatiques :
Alice rencontre le chat de Cheshire
dans Les aventures d'Alice au Pays
des Merveilles, de Lewis Carroll,
illustrées par Arthur Rackham.
William Heinemann Ltd (DR).*

Promenades pédagogiques

De la réalité au rêve

Outre les problèmes posés par la séquence du passage de la réalité au rêve proprement dit, (cf. *supra*), ou par la couleur (l'arrivée de la couleur, le traitement du vert à Emeraldville), on peut, par exemple, suivre l'évolution de personnages d'un monde à l'autre :

Les trois personnages qui accompagnent Dorothy dans son chemin initiatique, l'épouvantail, l'homme en fer blanc et le lion poltron sont bien sûr des répliques des trois ouvriers agricoles que nous présentait les séquences en noir et blanc. Dès le départ, dans la séquence de la cour de ferme (séq. n°2), il est fait allusion à ce qui constituera certaines des caractéristiques de ces personnages tels qu'ils existeront dans le pays d'Oz. Pour ne prendre que le plus évident, le futur épouvantail reproche à Dorothy de ne pas avoir de cervelle, et d'autre part, quand il virevolte sur lui-même, il utilise la même gestuelle désarticulée qu'il adoptera dans le monde de la féerie. Le lion poltron a peur mais pour Dorothy qu'il « sauve » de la bauge à cochons...

Le statut de ces anges gardiens efficaces (ils appellent la Bonne Sorcière au secours dans le champ de pavots) et faibles à la fois (ils ont bien besoin de consulter le Magicien eux aussi) peut être approché par un recensement systématique lors d'un exercice de mémoire collective .

Le Professeur Merveille – et son apparition en Magicien d'Oz – présente un cas tout aussi intéressant : il fait l'objet d'une transformation qui n'est clairement repérable qu'à la séquence 28. Sa faiblesse éclate alors d'autant plus que le Magicien s'était auparavant dissimulé derrière tout un puissant arsenal de prothèses cinématographiques. On remarquera que la figure d'Oz telle qu'elle est projetée sur un écran par le charlatan ressemble beaucoup aux représentations des Méchants dans les anciens flippers, dans les bandes dessinées ou dans certains jeux vidéos : elle ressortit à la caricature. La stylisation renforce le contraste entre la simplification du Méchant et la complexité de l'homme réel qui n'est qu'un piètre imposteur, pas si méchant que cela finalement.



La Sinistre Sorcière est filmée dans le même ordre stylistique qu'*Oz* : elle est la vraie représentante du Mal et son traitement reste identique, que ce soit dans le réel ou dans le monde de la féerie. Il relève directement de la stylisation caricaturale, logique dans un film-conte : pour nuancer le Mal, il faudrait entrer dans un tout autre type de narration, incompatible avec le système du Merveilleux. On notera d'ailleurs que

la Sorcière apporte la seule note de couleur franchement noire dans le film.

Dorothy elle, reste physiquement la même (rouge à lèvres en sus) mais on peut suivre son évolution psychologique qui la mène de la puérité à suffisamment de maturité pour qu'elle puisse fermement affirmer des jugements moraux à la fin du film.

Dorothy et Alice. Il va de soi que le cinéma n'a pas besoin d'une légitimation par le texte littéraire, qu'il est un art à part entière. Ce n'est donc pas dans un esprit servile que l'on propose ici la comparaison entre un film et un texte littéraire, celui de Lewis Carroll, mais bien plutôt parce que de l'association, de la comparaison, de la différenciation, peut naître la pensée. Nos collègues spécialistes de littérature comparée parlent de recherche de l'analogie différentielle : qu'est-ce qui se ressemble ? qu'est-ce qui est différent ? Et surtout, quel sens naît de ces points d'intersection ?

Deux petites filles parcourent un chemin initiatique dans un monde merveilleux. Comment y entrent-elles ? Comment en sortent-elles et quels changements ont-elles subis ?

La lecture du texte de Lewis Carroll peut aussi s'enrichir du visionnement de *Alice* de Jan Svankmajer¹ : on y constatera que si, dans le texte littéraire, un système de parenthèses nous permet d'entrer par le style indirect dans

les pensées intimes d'Alice tout en les distanciant, dans le film, un système de très gros plans de la bouche d'Alice, traités en inserts, interrompt la narration par des rappels d'incises qui visent à rappeler qu'il s'agit d'un conte. Ces analyses s'enrichissent bien sûr de l'examen des séquences 8 et 9.

1. Au programme 1995-1996 d'*École et Cinéma, les enfants du deuxième siècle*.



Une spirale initiatique

Lorsque Dorothy arrive au pays des Munchkins (séquence 9), elle ouvre une porte qui donne sur un jardin digne de l'Éden – pour qui arrive à en supporter les couleurs. En fait, elle se trouve dès lors très près du point de départ de son chemin initiatique, mais la route de briques jaunes qui la conduira jusqu'à la découverte de la faillibilité paternelle ne nous est pas donnée à voir en tant que telle : pour l'instant, elle n'est qu'une simple décoration au sol. Il faudra que la Bonne Sorcière nomme ce qui pourtant était visible mais non identifié comme une route, pour que la spirale existe à

la fois pour Dorothy et pour les spectateurs (séquence 11).

Cette route de briques jaunes intrigue, sans toutefois inquiéter. Certes, elle est sinueuse et serpente, *a contrario* des chemins rectilignes du Kansas, mais à être aussi délimitée, elle mène bien quelque part : ni le spectateur, ni la jeune héroïne n'en doutent.

On retrouve là, sous la forme d'une métaphore visuelle, la concrétisation d'un pacte solidement établi entre système hollywoodien et spectateur. En effet, le spectateur classique d'un film hollywoodien, et *Le Magicien d'Oz* compte parmi ceux-là, le spectateur de cinéma classique donc, peut douter de tout sauf de l'inévitable résolution finale de l'action ! Comme le rappelait Serge Daney en paraphrasant le titre d'un film de Fritz Lang, s'il y a un secret derrière la porte, avant la fin du film nous saurons quel il était. Dans le cinéma tel que les États-Unis l'ont fabriqué au cours des années trente, jusqu'aux années soixante, voire plus tard, le monde est lisible, interprétable, compréhensible – ce dont doutera plus tard le cinéma moderne européen, mais c'est une autre histoire.

Dans *Le Magicien d'Oz*, une part du plaisir du spectateur provient aussi de cette certitude : malgré ses sinuosités, la route de briques jaunes mène indubitablement quelque part, à nous de nous laisser mener par les méandres d'un récit dont nous sommes assurés qu'il aboutira à un dénouement ... heureux évidemment !

Les souliers magiques

Ils sont très rouges et recouverts de strass... Qu'on les compare aux sinistres chaussures noires particulièrement inélegantes – mais confortables – que porte Dorothy au Kansas ! Comment ignorer que le passage du noir à la couleur s'accompagne d'un élément essentiel qui, plus que tout autre, distingue la chaussure de petite fille de celle de la jeune fille : le talon ! Et cette marque d'une féminité qui comble l'enfant est, par contraste, soulignée par la présence de socquettes. Irrésistible plan sur les pieds chaussés de rubis (cf. la carte postale) : plongée qui aide le spectateur à entrer dans le regard émerveillé de Dorothy sur ces chaussures magiques.

Féminité bien sûr dont le film cherche à provoquer le sentiment qu'elle est plus à sa place chez Dorothy que chez l'abominable Sorcière : comment un être aussi laid moralement pourrait-il bénéficier de quelque marque de charme que ce soit ? La Bonne Sorcière l'avait clairement affirmé, théorisant sans vergogne la morale des films hollywoodiens qui, très souvent, ne brillent pas par leur acceptation de l'hétérogène ou du différent, voire du laid : les méchants sont vilains, les bons sont beaux. *Dont acte.*

Quant au pouvoir de ces chaussures, il a beau être proclamé, on ne le voit pas opérer... Il agirait plutôt comme un simple talisman, un fétiche de protection. L'essentiel reste qu'il demeure en la possession d'un juste (c'est-à-dire, en termes hollywoodiens, d'une personne jeune, jolie, bonne et digne). D'une certaine manière, cette affectation de chaussures rouges à un propriétaire perçu



comme un héros positif garantit que l'ordre du monde est respecté, que les bons ont le pouvoir et que les méchants seront finalement vaincus. C'est d'ailleurs en toute nostalgie de cette harmonie peu crédible en 1987 que David Lynch reproduit dans *Sailor et Lula* le même angle de prise de vues, gros plan en plongée sur les pieds de Lula chaussés d'escarpins rouges. En cette fin de siècle, reste le souvenir des contes de fées cinématographiques, ceux où l'on acceptait de croire que les fées auraient toujours le dessus sur les sorcières.

Un patrimoine cinématographique commun

Il peut être intéressant d'initier les enfants à la synthèse d'une culture (cinématographique ou générale) en suscitant un va-et-vient entre différents éléments dont on est sûr qu'ils les connaissent tous. C'est un des intérêts de voir des films en classe : la constitution d'un patrimoine cinématographique commun qui viendra s'étoffer de tout ce que les enfants connaissent par ailleurs.

Le Magicien d'Oz se prête particulièrement bien à cette construction : le film a beaucoup compté pour les cinéastes américains qui se servent souvent du matériau qu'ils y puisent et retransfigurent (quand on a affaire à de vrais artistes qui ne se contentent pas de citer bêtement, donc de se placer – et de rester – sur le territoire de l'autre). C'est le cas dans des films que l'on ne montrera pas à nos chérubins, *Sailor et Lula* de David Lynch (1990) et *Tueurs nés* d'Oliver Stone² (1994). Dans un répertoire plus adapté aux enfants, Spielberg réutilise

le vélo aérien dans *E.T.* Roger Zemeckis, lui, fait se désagrèger les Toons de *Qui a peur de Roger Rabbit ?* (1988) dans une solution verte, en souvenir de la Sorcière de sinistre mémoire qui, dans *Le Magicien d'Oz*, fond au contact de l'eau comme le ferait une aquarelle, bref, un dessin animé, au sens propre du terme. En Europe, de manière plus lointaine mais qui évoquera des souvenirs aux petits cinéphiles d'*École et Cinéma, les enfants du deuxième siècle*, Jacques Demy, dans *Peau d'Âne*, n'a pas hésité à faire peindre les chevaux, comme à l'inverse sont peints les visages des gardes de la méchante sorcière.

L'intérêt d'une telle collecte ne réside bien sûr pas dans la compilation mais plutôt dans l'analyse des exemples : une telle démarche peut contribuer à montrer que, si géniaux soyons-nous, nous n'inventons pas tout et aussi que, à connaître le passé, on peut mieux construire son présent. **C.D.**

2. Rappelons que ces films sont interdits aux moins de seize ans lors de leur projection en salle.

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*.

Rédaction en chef : Catherine Schapira
Mise en page : Ghislaine Garcin
Photogrammes : Sylvie Pliskin
Impression : Raymond Vervinck
Directeur de la publication : Eugène Andréanszky

Ce *Cahier de notes sur...* *Le Magicien d'Oz*, de Victor Fleming a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'enseignement scolaire, le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

Nous remercions Action, MM. Causse, Redon et Chantoin, Paridis, Mme Parieti, et la Cinémathèque universitaire.

© *Les enfants de cinéma*

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN/ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*
36, rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris

Glossaire

Plan : deux définitions possibles, selon le point de vue adopté.

1) Point de vue du tournage. Le plan correspond au métrage de pellicule enregistré entre le moment où l'on met le moteur de la caméra en marche et celui où on l'éteint. C'est donc d'abord une unité indivisée, sans coupe. 2) Point de vue du montage (du film terminé) : l'usage du terme est donc plus fréquent qu'en 1) : le plan décrit en 1 est fréquemment divisé en plusieurs unités, également nommées « plans », exemplairement dans le **champ-contrechamp** (voir ce terme). Le terme désigne alors la longueur de pellicule comprise entre deux collures. Sauf en cas de montage extrêmement rapide, le passage d'un plan à un autre est en général très sensible. Ce passage s'appelle un **raccord**.

N.B. Dans un tout autre sens, le mot plan est aussi utilisé pour désigner la taille de ce qui est visible à l'écran (**gros plan**, **plan d'ensemble**, etc.), ou encore pour désigner diverses profondeurs dans l'espace (**premier plan/arrière-plan** par exemple).

Raccord dans le mouvement : désigne un raccord où un mouvement est amorcé dans un plan, et poursuivi dans le plan suivant. Classiquement, ce raccord implique une nette différence de taille et/ou d'axe entre les deux plans, mais est réalisé de façon à ce qu'on sente une continuité entre ces deux mêmes plans.

Champ : désigne le fragment d'espace donné à voir, délimité par les quatre côtés du cadre.

Contrechamp : désigne le fragment d'espace opposé (à 180°) au champ.

Champ-contrechamp : figure combinant alternativement les deux figures précédentes.

Hors-champ : désigne tout l'espace non montré par le champ, mais dont l'existence est suggérée par celui-ci.

Off : se dit d'un son (voix, bruit, musique, etc.) dont l'origine ne se situe pas dans le champ. (Contraire : **in**).

Mouvements de caméra : les deux mouvements de base sont le **travelling** et le **panoramique**. Ces deux mouvements ne s'excluent pas forcément : ils peuvent être combinés l'un à l'autre.

Dans le cas du **panoramique**, la caméra, fixée sur un pied fixe (ou une épaule, dans le cas d'un tournage à la main) effectue une rotation horizontale de gauche à droite (panoramique gauche-droite) ou de droite à gauche (panoramique droite-gauche), ou un mouvement vertical de bas en haut ou de haut en bas. Un panoramique peut également balayer l'espace en diagonale.

Dans le cas du **travelling**, la caméra est fixée sur un objet en mouvement (chariot sur rails, voiture, etc.). Elle peut se déplacer latéralement (travelling latéral gauche-droite ou droite-gauche), en avançant (travelling avant) ou en reculant (travelling arrière).

Alain Philippon