

WEST SIDE STORY

DE ROBERT WISE ET JEROME ROBBINS

FICHE TECHNIQUE

USA - 1961 - 2h32

Réalisateurs :
Robert Wise & Jerome Robbins

Scénaristes et dialoguistes :
Jerome Robbins et Ernest Lehman d'après la comédie musicale écrite par **Arthur Laurents**

Image :
Daniel L. Fapp

Montage :
Thomas Stanford

Musique :
Leonard Bernstein

Interprètes :
Natalie Wood:
(Maria)
Richard Beymer
(Tony)
Russ Tamblyn
(Riff)
Rita Moreno
(Anita)
George Chakiris:
(Bernardo)
Suzie Kaye
(Rosalia)



SYNOPSIS L'histoire est inspirée de Roméo et Juliette de William Shakespeare. A New York, dans les années 1950, deux gangs de rue rivaux, les Jets (américains de la première génération, fils d'immigrés irlandais ou polonais) et les Sharks (d'origine portoricaine), font la loi dans le quartier de West Side. Ils se provoquent et s'affrontent à l'occasion. Tony et Maria, chacun d'eux attaché à l'un des belligérants, tombent amoureux, mais le couple doit subir le clivage imposé par leur clan.



CRITIQUE

(...) 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. (...)

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'appro-

prigent. 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».

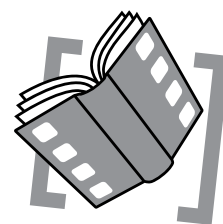
«End of Street» : Dans **West Side Story**, la fin du film annonce aussi la fin de la rue.

Compte rendu : Alain Musset, directeur d'études à l'EHESS, Groupe de géographie sociale et d'études urbaines.
http://www.cafe-geo.net/article.php3?id_article=911

(...) Ce qui fait la légende de **West Side Story**, c'est par-dessus tout sa partition et ses numéros musicaux. Inscrits dans la mémoire collective au même titre que le thème du **Parrain** ou celui d'**Autant en emporte le Vent**, *I Feel Pretty* et *Maria* sont d'authentiques merveilles qui transportent toute l'âme vibrante de l'œuvre dans chacune de leurs notes. Les compositions de Leonard Bernstein reflètent idéalement tantôt le désir amoureux, la haine bestiale ou le chagrin sans fond qui animent les personnages, et semblent en définitive émaner de leur corps même comme une aura sonore. En sont témoins par exemple *America*, l'un des numéros les plus enlevés et aboutis de tous, où les Sharks et leurs dulcinées débattent sur le rêve américain avec force poses et attitudes entendues sur un rythme trépidant de cordes et de percussions, et le splendide *Somewhere*, prélude à la lutte finale qui verra s'affronter les deux clans et qui juxtapose différentes voix et thèmes sans qu'aucun son ne s'entrechoque, pour aboutir, bien au contraire, à un feu d'artifice déchirant. Comment alors ne pas s'incliner devant les figures emblématiques de Maria, Tony et Anita entre autres, qui inspirent tour à tour tant d'émotions différentes par leur tragédie et le jeu parfait de leurs interprètes. **West Side Story** est une comédie humaine, un œil rouge ardent jeté sur l'absurdité des orgueilleux désirs matériels, en regard des sentiments et du bonheur neces-

saire qu'il peut apporter à chacun. C'est un film sage, clé pour le genre, d'une modernité ahurissante dans le fond et la forme : on connaît peu de quadragénaires qui paraissent si jeunes.

Grégory Bringand-Dédrumel
<http://archive.filmdeculte.com/culte/culte.php?id=199>



BIOGRAPHIE ROBERT WISE

Robert Wise débute sa carrière cinématographique dans les années 30 comme monteur pour les studios RKO. Il officie sur *Quasimodo* (1939) *Mon épouse favorite* (1940), mais c'est en montant le *Citizen Kane* d'Orson Welles, en 1941, qu'il se fait véritablement remarquer, obtenant pour l'occasion une nomination à l'Oscar. Après avoir à nouveau été monteur pour Welles sur *La Splendeur des Amberson*, Robert Wise passe à la réalisation grâce à l'appui du producteur de films d'horreurs Val Lewton. En 1944, il met ainsi en scène *La Malédiction des hommes-chats* (la suite de *La Féline*).

De plus en plus influent au sein des studios RKO, Robert Wise se distingue en réalisant le western *Ciel rouge* (1948) et surtout le film-noir *Nous avons gagné ce soir* (1949). Dans les années 50, le cinéaste prouve sa capacité à aborder tous les genres avec une même aisance, de la science-fiction (*Le Jour où la terre s'arrêta*, 1951) au soap-opera (*Mon grand*, 1953), en passant par un drame de facture plus classique (*La Tour des ambitieux*, 1954). Très actif, il dirige un jeune Paul Newman dans *Marqué par la haine*, 1956), est nommé à l'Oscar du Meilleur réalisateur pour *Je veux vivre* ou revient au film-noir avec *Le Coup de l'escalier*.

La consécration intervient au début des années 60 lorsque Robert Wise, avec *West Side Story*, porte à l'écran une des plus célè-

bres comédies musicales de l'époque, aidé en cela par le chorégraphe Jerome Robbins. Le long-métrage, énorme succès public et critique, est couronné de onze Oscars. Après s'être illustré dans le cinéma d'épouvante en signant *La Maison du diable*, il effectue une nouvelle fois le prestigieux doublé Oscar du Meilleur réalisateur et du Meilleur film en 1965, avec *La Mélodie du bonheur*, une nouvelle comédie musicale à succès. Il s'illustre également dans le film de guerre avec *La Canonnière du Yang-Tse* (1966).

Dans les années 70, Robert Wise se fait plus discret mais démontre toujours une étonnante capacité à se diversifier, signant tout à la fois le personnel *Brève rencontre à Paris* (1973) et le film de science-fiction culte *Star Trek : le film* (1979). En 1989, il signe son ultime long-métrage, la comédie musicale *Rooftops*.

www.allocine.fr

FILMOGRAPHIE ROBERT WISE

<i>Mademoiselle Fifi</i>	1944
<i>La Malédiction des hommes-chats</i>	
<i>A Game of death</i>	1945
<i>Le Récupérateur de cadavres</i>	
<i>Né pour tuer</i>	1947
<i>Mystery in Mexico</i>	1948
<i>Ciel rouge</i>	
<i>Nous avons gagné ce soir</i>	1949
<i>Secrets de femmes</i>	1950
<i>Two Flags West</i>	
<i>La Maison sur la colline</i>	1951

<i>Something for the Birds</i>	1952
<i>Le Jour où la Terre s'arrêta</i>	
<i>The Captive City</i>	
<i>Mon grand</i>	1953
<i>Destination Gobi</i>	
<i>Les Rats du désert</i>	
<i>La Tour des ambitieux</i>	1954
<i>Hélène de Troie</i>	1955
<i>La Loi de la prairie</i>	1956
<i>Marqué par la haine</i>	
<i>Until They Sail</i>	1957
<i>This Could Be the Night</i>	
<i>L'Odysée du sous-marin Nerka</i>	1958
<i>Je veux vivre</i>	
<i>Le Coup de l'escalier</i>	1959
<i>Deux sur la balançoire</i>	1962
<i>West Side Story</i>	
<i>La Maison du diable</i>	1964
<i>La Mélodie du bonheur</i>	1965
<i>La Canonnière du Yang-Tse</i>	1967
<i>Star!</i>	1968
<i>Le Mystère Andromède</i>	1971
<i>Brève rencontre à Paris</i>	1972
<i>L'Odysée du Hindenburg</i>	1975
<i>Audrey Rose</i>	1977
<i>Star Trek : Le film</i>	1980
<i>Wisdom</i>	1986
<i>Rooftops</i>	1994

Documents disponibles au France

Revue de presse importante
Positif n°437
Cahiers du cinéma n°585
Avant-scène du Cinéma n°13