



George GERSHWIN (1898-1937)

Trois préludes pour piano

« *I Got Rythm* »

Rhapsody in blue

« *The man I Love* »,

Un Américain à Paris (extraits)

« *La musique doit refléter les pensées et les aspirations d'un peuple, de l'époque. Mon peuple, c'est l'Amérique. Mon temps, c'est aujourd'hui.* » Et l'instrument de Jacob Gershowitz, plus connu sous le nom de George Gershwin, c'est le piano. Ce fils d'émigrés juifs originaires de Saint-Pétersbourg arrivés à New-York en 1891 ne s'initie à la pratique de l'instrument que vers l'âge de douze ans quand il accapare le piano destiné à son grand frère Ira. Dès lors, le clavier dont il maîtrise rapidement et merveilleusement la technique devient non seulement l'instrument de son jeu mais surtout il est à la source de sa création. Les mélodies lui viennent spontanément lorsqu'il est assis au piano. Paradoxalement, Gerschwin a très peu écrit pour le piano seul.

Les *Trois préludes* semblent avoir été composés au début des années 1920. Initialement, Gershwin, à l'imitation de Chopin, voulait en écrire vingt-quatre. Finalement leur nombre est réduit à six et ces *Trois préludes* sont les seuls à être publiés de son vivant. Il les interprète pour la première fois lors d'un concert au Roosevelt Hôtel de New-York le 4 décembre 1926. Par la suite, de nombreuses transcriptions de ces pièces seront réalisées, notamment une pour violon et piano.

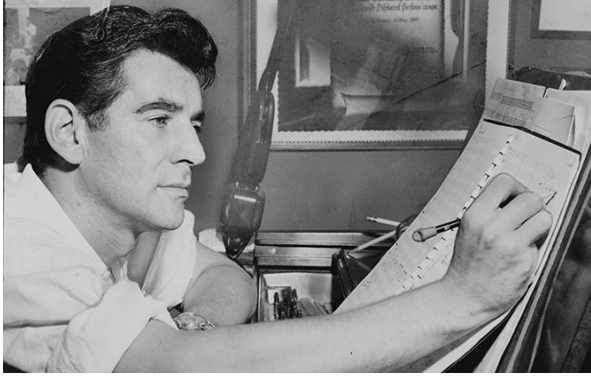
Joués à la suite, les trois préludes figurent une petite sonate avec ses mouvements alternativement vif-lent-vif. Ils expriment bien la volonté de Gershwin d'inscrire les éléments du jazz dans des formes classiques. Le premier, *Allegro ben ritmato e deciso*, est de forme rondo et son écriture est fortement marquée par le jazz avec ses rythmes syncopés, ses accords de septième et le motif très blues du thème principal. Le deuxième, *Andante con moto e poco rubato*, de forme ABA contraste par son tempo lent, sa mélodie mélancolique développée sur une basse ostinato en tierces et affirme un registre plus lyrique qui lui vaut le surnom de « Blues de Gershwin ». Brillant et virtuose, notamment dans sa partie centrale et la reprise en octaves du premier thème, le dernier, *Allegro ben ritmato e deciso*, a tantôt été qualifié d'espagnol par son premier public, tantôt de viennois par les critiques mais sonne tout de même bien jazzy.

« *I Got Rythm* » et « *The Man I love* » sont deux grands standards du jazz, deux « *songs* » comme Gershwin eut l'art d'en composer par dizaines pour ses revues et ses comédies musicales. Le premier métier du jeune pianiste fut « *song plugger* », c'est-à-dire démonstrateur de chansons chez Remicks. Il fait la promotion de celles-ci en les jouant pour une clientèle d'artistes et apprend ainsi son futur métier. Entre deux démonstrations, il travaille le *Clavier bien tempéré*, non pour devenir un grand virtuose mais un compositeur de songs. Il croise aussi quelques futures célébrités comme Fred Astaire pour lequel il rêve de composer un *musical*. Et puis un jour, Remicks lui achète sa première chanson. Il trouve dans son grand frère Ira le meilleur des paroliers et leurs compositions vont bientôt réjouir le public des théâtres de Broadway. « *I Got rythm* » est l'archétype du standard, ces airs qui font partie du bagage de tout jazzman, rassemblés dans le *Great American Songbook*, souvent issus de comédies musicales - ici *Girl Crazy* (1930). Il se compose d'un couplet (*verse*) et d'un refrain (*chorus*). Les musiciens de jazz improvisent sur le chorus qui, dans la forme classique des comédies musicales de Broadway, comporte 32 mesures réparties en 4 parties égales. La grille harmonique de « *I Got Rythm* » est la plus utilisée par les jazzmen sous le nom de « grille anatole ». La simplicité formelle, la limpidité mélodique, la force expressive sur un rythme joyeux et entraînant sont les marques de fabrique des chansons de Gershwin. « *The Man I love* », une ballade au rythme plus lent, connaît un itinéraire tortueux. La chanson est initialement créée pour l'un des premiers grands succès

des frères Gershwin en 1924, *Lady, Be Good!*, dont Fred et Adele Astaire sont les vedettes. Mais elle passe mal et ralentit l'action du spectacle. Elle est également supprimée de deux autres comédies musicales avant de voyager en Grande Bretagne où elle a été arrangée pour *The Berkeley Square Orchestra* et connaît un grand succès, de même qu'à Paris. Finalement, c'est Max Dreyfus, l'éditeur de Gershwin qui le convaincra d'enregistrer la chanson à part, ce qui lui assurera un succès mondial. De forme AABA, la spontanéité et le naturel de la mélodie avec son motif répété dans une progression harmonique descendante se laisse facilement fredonner et se prête à tous les arrangements.

Compositeur de *songs* qui ont d'abord fait sa célébrité, Gershwin rêve aussi d'écrire de la musique dite « sérieuse » et, conscient de ses lacunes en harmonie et en composition, il ne cessera de prendre des cours, de rechercher des professeurs pour parfaire sa formation. Son premier essai en la matière est un quatuor à cordes, *Lullaby*, dont il intégrera plus tard le thème dans une tentative d'opéra, *Blue Munday*. Mais c'est avec sa fameuse ***Rhapsody in Blue*** que Gershwin fait une entrée fracassante dans le monde de la musique classique le 12 février 1924. Et cela grâce à Paul Witheman, compositeur et chef d'orchestre. Quelques mois plus tôt, il a déjà invité Gershwin à participer à un récital de la chanteuse canadienne Eva Gauthier à l'*Aeolian Théâtre de New-York*, mêlant voix anciennes et modernes. Witheman imagine alors un nouveau concert, au cours duquel un jury devra décider de ce qu'est la musique américaine parmi les œuvres proposées. Il demande à George Gershwin de composer pour l'occasion une sorte de concerto de jazz. A l'époque, le jeune musicien est très occupé par les répétitions de deux de ses comédies musicales et a un peu oublié le projet. C'est dans le train qui le conduit à Boston pour monter *Sweet Little Devil*, au son des locomotives, que lui viennent les idées et la construction de son concerto. Comme il manque de temps, il a demandé à l'arrangeur Ferdé Grofé de se charger de l'orchestration de la partition qu'il écrit sur quatre portées, pour deux pianos. Il réalisera plus tard lui-même une transcription de la *Rhapsody in Blue* pour piano solo. L'orchestration est prête une semaine avant le concert. La forme du concerto est abandonnée pour celle plus libre de la rhapsodie à la manière de Liszt. C'est Ira qui propose le titre de *Rhapsody in blue*. Gershwin y associe jazz et musique symphonique classique, séquences organisées et séquences libres improvisées au piano, autant d'épisodes magnifiques auxquels certains musiciens comme Leonard Bernstein reprocheront de ne pas être soigneusement reliés entre eux. Toujours est-il que l'œuvre rencontre un immense succès auprès du public. Si certains critiques se montrent réservés, Witheman est persuadé que la *Rhapsody in Blue* marque le début d'une nouvelle ère dans la musique Américaine. Pour Franck Médioni, biographe de Gershwin, elle est «le fruit de l'union libre contractée par la tradition symphonique et le jazz.»

La *Rhapsody in Blue* apporte à Gershwin une renommée mondiale et lorsqu'il se rend à Paris en 1928, il est chaleureusement accueilli, en particulier par ses collègues Français dont il apprécie tant la musique. A sa demande, Maurice Ravel l'introduit auprès de la grande pédagogue Nadia Boulanger. Toutefois, ni l'un ni l'autre ne prendront le risque de lui donner des cours : « Ce Gershwin veut encore plus. Mais en lui apportant ce qu'il pense lui manquer, nous risquons de casser ce qu'il est réellement. », écrit Ravel à Nadia. De son séjour à Paris, Gershwin rapporte quatre klaxons de taxi, huit volumes de partitions de Debussy et l'ébauche de ce qui va devenir ***Un Américain à Paris***. Voici comment il présente lui-même ce « ballet rhapsodique » : « Ce nouveau morceau [...] est écrit très librement et constitue la musique la plus moderne que j'aie jamais tenté de composer. La partie initiale sera développée dans un style français type, à la manière de Debussy et du Groupe des Six, bien que les thèmes soient tous originaux. Mon objectif est de dépeindre les impressions d'un touriste américain à Paris, pendant qu'il se promène dans sa ville et écoute les divers bruits de la rue et s'imprègne de l'atmosphère française. » Et de préciser que « les oreilles de notre ami américain étant ouvertes aussi bien que ses yeux, il remarque avec plaisir les sonorités de la ville. Les taxis français semblent le divertir tout particulièrement, ce que souligne l'orchestre en recourant au klaxon de quatre taxis parisiens.» Cette fois, Gershwin compose et orchestre lui-même. La première a lieu au Carnegie Hall avec l'Orchestre symphonique de New-York dirigé par Walter Damrosch. La critique le boude, le public lui fait une standing ovation. La comédie musicale que Vincente Minnelli tirera de l'œuvre en 1951 contribuera à asseoir sa popularité.



Léonard BERNSTEIN (1918-1990)

West Side Story (extraits)

De 20 ans plus jeune que le compositeur de la *Rhapsody in Blue*, Léonard Bernstein figure en bonne place à ses côtés au panthéon des musiciens américains. Ce fut un immense chef d'orchestre, un compositeur très éclectique et aussi un merveilleux pédagogue. Si Gershwin fut, durant sa brève carrière musicale, un éternel étudiant, Bernstein,

très ancré comme lui dans son époque, aimait par-dessus tout enseigner et faire découvrir la musique au public le plus large possible. Son interprétation échevelée de la *Rhapsody in Blue* à la tête de l'*Orchestre philharmonique de Los-Angeles* en 1983 est restée dans les mémoires. Bien plus tôt, en 1955, il avait écrit un article intitulé : « Pourquoi ne cours-tu pas dans ta chambre écrire un bon petit air à la Gershwin ? » dans lequel il expliquait la différence entre son aîné et lui : « Gershwin était un compositeur de *songs* qui a évolué vers la musique sérieuse. Je suis un compositeur de musique sérieuse qui essaie d'être un auteur de *songs*. » Mais si la trajectoire d'un Gershwin depuis les arrangements sur *Tin Pan Alley* (« la rue des casseroles en fer blanc ») vers la musique dite « sérieuse » lui permet d'obtenir la renommée, Bernstein, lui, semblera toute sa vie hésiter entre le *musical* et la musique classique traditionnelle.

En 1943, il acquiert, à 25 ans, une renommée de chef d'orchestre en remplaçant au pied levé Bruno Walter à la tête de l'orchestre philharmonique de New York. C'est à la même époque que le chorégraphe Jerome Robbins fait appel à lui pour mettre en musique un ballet moderne autour de l'histoire de trois marins en permission. Avec *Fancy Free*, Bernstein fait entrer le jazz au *Metropolitan Opera*. Quelques mètres seulement séparent ce dernier de Broadway, et sur les conseils de leurs amis Betty Comden et Adolph Green, les deux comparses utiliseront cette même intrigue pour créer leur premier *musical*, *On the Town*. Si le succès est au rendez-vous, Bernstein est accusé par son mentor, le chef d'orchestre Serge Koussevitsky, de se fourvoyer. Il ne reviendra à Broadway que 10 ans plus tard, pour sauver in extremis une production adaptée de la pièce *My Sister Eileen* de Joseph A. Fields et Jerome Chodorov. *Wonderful Town* porte déjà en germe les fondamentaux de *West Side Story*, mêlant une orchestration savante, des sonorités jazz, des percussions latines, au service d'une intrigue au cœur de New York. Mais les quelques autres incursions de Bernstein dans l'univers du *musical*, trop sophistiquées peut-être, sont des échecs. Difficile de croire, à la réception catastrophique de *Peter Pan* puis de *Candide* (« un désastre vraiment spectaculaire » selon le *Herald Tribune*), que Bernstein composera bientôt un des mètres étalons du genre.

« J'aimerais écrire un opéra inspiré du melting-pot de la ville de New York, avec son mélange d'idiomes natifs et immigrés. Cela permettrait toutes sortes de musiques, noires, blanches, de l'Est et de l'Ouest, et susciterait un style qui, issu de cette diversité, devrait parvenir à une unité », écrivait Gershwin à Isaac Goldberg tandis qu'il travaillait sur *Porgy and Bess*. Cette synthèse des musiques populaires et savantes, *West Side Story* va la renouveler de manière spectaculaire. C'est Jerome Robbins qui, le premier, souffle à Bernstein dès 1949 l'idée d'une adaptation du *Roméo et Juliette* de Shakespeare dans le New York moderne. Le compositeur est séduit par ce qu'il voit comme un nouveau défi : « raconter une histoire tragique en employant les techniques de la comédie musicale sans pour autant tomber dans le piège de l'opéra. » Il faudra pourtant attendre 1955 et ses retrouvailles fortuites avec le librettiste Arthur Laurents, sur les bords d'une piscine de Los Angeles, pour que le projet soit réactivé. Les émeutes raciales qui sévissent alors entre gangs de la côte Ouest leur suggèrent de déplacer l'intrigue initiale depuis l'Upper East Side vers l'Upper West Side, pour faire s'affronter non plus des juifs et des chrétiens mais des Américains blancs et des Portoricains. Pour Bernstein, qui a soutenu à Harvard une thèse sur l'absorption des éléments raciaux dans la musique

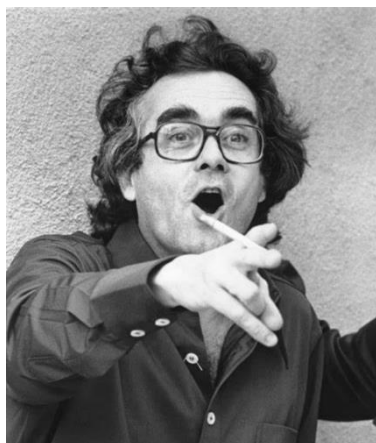
américaine, c'est le déclic : « Soudain, tout prend vie : j'entends des rythmes, des pulsations, et, avant tout, je peux me faire une idée de l'architecture de la pièce. »

Robbins à la mise en scène, Laurents au livret, Bernstein à la musique : au trio s'adjoint, en raison des contraintes d'emploi du temps du compositeur, un quatrième membre : le tout jeune Stephen Sondheim, qui se voit charger des *lyrics* - il deviendra lui-même un des géants de la comédie musicale. Le caractère inégalable de *West Side Story* tient sans doute à l'équilibre entre ces quatre hommes, entre chorégraphies virevoltantes, intrigue toute au service de l'émotion des personnages, musique extraordinairement inventive, paroles inspirées. Non sans quelques heurts : Bernstein dira avoir composé avec la main de Robbins sur son épaule et chacun devra faire des compromis : les dialogues initiaux sont abandonnés au profit d'une extraordinaire séquence d'introduction instrumentale, scandée par un accord de triton menaçant, les rythmes de la batterie et les claquements de doigts du gang des Jets. A l'inverse, Bernstein renonce, à la toute fin de la pièce, au grand aria trop opératique qu'aurait pu entonner le personnage de Maria à la mort de Tony. «**One Hand, One Heart**», initialement prévue pour la scène clé du balcon, est jugée trop sage pour exprimer la passion impatiente de deux adolescents en émoi. Elle est décalée plus tard dans l'intrigue, au profit du flamboyant «**Tonight**». Sondheim est quant à lui prié par Bernstein de modérer la violence de ses *lyrics* : le «*fuck you*» de la fin de «Gee, Officer Krupke» devient un pudique «Krupke you». Et tant pis si l'envie du librettiste de jouer avec des rimes sophistiquées lui donne des remords concernant les paroles de «**I Feel Pretty**», et si le champ lexical de l'air lui semble *a posteriori* trop décalé par rapport au personnage de Maria : ses trois comparses décident de conserver la chanson telle quelle, parenthèse légère bienvenue dans une intrigue plutôt sombre.

Dans ce cadre contraint par l'intrigue et la danse, la musique de Bernstein explose, foisonne de ses multiples influences : jazz, bebop, mambo, classique, et bien sûr rythmes latins endiablés. Le compositeur s'autorise les plus grandes audaces : depuis les trois notes de triton qui tissent le fil conducteur de l'œuvre et triomphent dans le grand air du héros masculin, «**Maria**», jusqu'à l'étonnante septième qui fait culminer la première phrase de «**Somewhere**» sur l'article défini «*a*», soit le mot le moins intéressant – au désespoir de Sondheim... En compositeur et chef déjà aguerri, Bernstein offre à l'orchestre (28 musiciens pour la création de l'œuvre) une place prépondérante, ce qui est inédit pour une comédie musicale. Il s'adjoint l'aide de Irwin Kostal et Sid Ramin pour finaliser en trois semaines une orchestration particulièrement virtuose. La partition d'orchestre de *West Side Story* sera la première d'une comédie musicale à être publiée, non sans craintes initiales de la part de l'éditeur, devant cette musique qu'il juge impossible à fredonner. Bernstein en tirera par ailleurs une suite orchestrale, en 9 mouvements, *Symphonic Dances from West Side Story*, créée dès 1961 au Carnegie Hall de New York –comme pour entériner le caractère sérieux de son travail, «*malgré*» sa création initiale sur Broadway.

La pièce est adaptée en film la même année ; onde de choc dans sa version scénique, *West Side Story* acquiert grâce au cinéma une renommée mondiale. Le film de Robert Wise est couronné de dix oscars – dont celui du meilleur film et du meilleur réalisateur. Quelques modifications sont apportées au *musical* initial : les dialogues connaissent un nouveau ripolinage, la chanson «**America**» n'est plus un dialogue entre deux portoricaines mais entre filles et garçons qui opposent leurs deux visions des Etats-Unis – avec là aussi un peu moins de férocité dans sa version hollywoodienne... Natalie Wood et George Chakiris fixent pour l'éternité les traits de Maria et Tony. Ils sont doublés pour les chansons par Marni Nixon et Jimmy Bryant, au grand désespoir de Natalie Wood, qui avait enregistré toutes les chansons. Soixante ans plus tard, un certain Steven Spielberg ose à son tour s'attaquer au monument. S'il prend des libertés avec l'intrigue de Laurents, il conserve presque exclusivement les compositions de Bernstein et Sondheim, arrangées par David Newman. Ainsi, «**Somewhere**» retrouve sa place initiale vers la fin du second acte, mais est cette fois interprétée par Rita Moreno, la Anita du film de 1961, qui incarne désormais l'équivalent du personnage du Doc. Malgré un succès critique, le film de Spielberg sera un échec commercial. Les airs de *West Side Story* font eux aussi l'objet de nombreuses reprises, qui contribuent à asseoir sa postérité. Judy Garland, Barbra Streisand, Shirley Bassey, Les Supremes, Tom Waits, Marianne Faithfull et même Metallica se sont emparés à leur tour des mélodies de Bernstein, opérant quelque

part pour lui, malgré lui, le choix qu'il ne voulut jamais faire : plus qu'un compositeur classique ou que le premier grand chef américain, il demeure avant tout « le compositeur de *West Side Story* ».



Michel LEGRAND (1932-2019)

Les Demoiselles de Rochefort (extraits)

Des spectacles donnés sur l'ancienne piste amérindienne de Broadway, aux adaptations hollywoodiennes qui offrent à nombre d'entre eux leur renommée internationale, le genre de la comédie musicale est profondément américain, puisant ses racines dans les musiques et danses populaires, le jazz, le be bop, les claquettes ou encore le lindy-hop. Par quel tour de magie notre promenade dans ce genre s'achève-t-elle donc dans un port de Charente ? La magie, c'est celle d'une rencontre comme seul le cinéma peut en créer, entre le réalisateur Jacques Demy et le compositeur Michel Legrand. Deux personnalités bien tranchées mais qui deviendront comme des frères, et qui partagent notamment un amour de l'Amérique en général, des *musicals* en particulier.

Gershwin, Bernstein, Legrand : tous trois ont su mieux que personne dresser des passerelles entre la musique dite savante et celle des théâtres. Mais plus encore que ses prédécesseurs, Michel Legrand a toujours refusé de choisir entre les deux. Toute sa vie, il mettra un point d'honneur à ne jamais se laisser enfermer dans aucun style, fidèle à l'idée que « quand on aime la musique, on aime toute la musique ». Classique, jazz, chanson, musique de films, génériques de dessins animés : « tout est bon pour [ma] pâture », aurait-il pu dire à l'instar des « Don Juan » composés avec Claude Nougaro. En cette volonté farouche d'être inclassable, il est peut-être plus américain que les Américains eux-mêmes. Comme Gershwin et Bernstein, Legrand fait son apprentissage de la musique par hasard et à la grâce d'un piano providentiel, seul ami, seul univers de son enfance. Sa vie change lorsqu'il entre au conservatoire. On ne saurait s'étonner que nos trois guides du soir aient tous trois croisé la route de Nadia Boulanger, tant il semble que cela ait été, un jour ou l'autre, le cas de la plupart des compositeurs de l'époque. « Mademoiselle » laisse Gershwin être Gershwin, Piazzolla être Piazzolla ; elle éblouit, à 90 ans, presque aveugle, un Leonard Bernstein qui se croit, à 58 ans, redevenu petit garçon face à son extraordinaire acuité et qui se rêve en quelque sorte à la place de... Michel Legrand. Sous la férule de cette exceptionnelle pédagogue, il apprend la rigueur et le travail acharné.

N'en déplaise à « Mademoiselle », c'est au jazz qu'aspire son jeune élève. Il l'a découvert auprès des GI à la Libération, en même temps qu'il obtenait son prix de piano, et ressortira ébloui d'un concert de Dizzie Gillespie en 1947. Délaissant rapidement une carrière d'arrangeur, il compose un album de reprises jazzy d'airs français, *I Love Paris*, qui s'écoulera à des millions d'exemplaires. Ce succès permet à « Big Mike » de réaliser, à 26 ans, le disque de ses rêves et de diriger, pour *Legrand Jazz*, Miles Davis, John Coltrane et Bill Evans –excusez du peu ! C'est nourri de ces rythmes et sonorités américaines qu'il retourne en France, où « le destin qui [le] suit avec beaucoup de sympathie [l]'amène dans les bras des metteurs en scène de la Nouvelle Vague ». Il compose la musique d'*Une femme est une femme* de Jean-Luc Godard en comblant les espaces entre les dialogues comme s'il s'agissait d'un *musical*, ce dont s'émerveillera son ami Gene Kelly.

C'est tout naturellement qu'il est approché par Jacques Demy pour la musique de son premier film, *Lola*, en remplacement au pied levé de Quincy Jones. L'osmose n'est pas instantanée et il faudra toute l'insistance d'Agnès Varda, la femme de Demy, pour que Legrand accepte. Faute de budget, le réalisateur a filmé en noir et blanc et la musique de Legrand est posée en postsynchronisation sur les lèvres d'Anouck Aimée. Les deux frères de cinéma se lancent, non sans mal dans leur second projet, une histoire de vendeuse de parapluies... en hommage au *Chantons Sous la Pluie* de Stanley Donen. Il faudra trois ans d'effort pour qu'aboutisse ce pari fou d'un genre totalement nouveau : un film aux

dialogues entièrement chantés. Personne n'y croyait... et le film est couronné d'une Palme d'Or au Festival de Cannes de 1964. Forts de ce succès aussi immense qu'inattendu, Demy et Legrand ont désormais carte blanche pour réaliser le film de leurs rêves. Mais hors de question pour eux de reproduire le format « en-chanté » des *Parapluies*. Les *Demoiselles de Rochefort* seront une vraie comédie musicale à l'américaine, avec des chansons entrecoupées de dialogues parlés.

Les *Parapluies de Cherbourg* étaient un drame mélancolique, porté par les thèmes de l'absence, de l'abandon, de la guerre ; pour les *Demoiselles*, Demy veut de la joie, de la légèreté, de la transparence. « Je cherche à créer chez le spectateur ces quelques secondes d'apesanteur où viennent se réfugier les aspirants au bonheur », explique le cinéaste. Dans un Rochefort repeint de rose et de bleu, les personnages évoluent, insouciant, à la recherche de l'amour, salués par les entrechats des passants. Même lorsque l'on rompt, c'est « en disant gentiment, toi et moi, c'est fini ». Et c'est à peine si l'on s'émeut, au milieu de ces chassés-croisés amoureux, qu'une femme ait été retrouvée dans une malle, découpée en morceaux...

Paradoxalement, c'est là un nouveau défi pour Michel Legrand, à qui les chansons tristes viennent plus naturellement. En outre, les paroles livrées par Jacques Demy sont toutes en alexandrins ! La *Chanson de Solange*, vive et nerveuse comme un riff de jazz, s'impose rapidement, mais les autres mélodies n'émergent qu'au prix de longues heures de travail avec le réalisateur - entrecoupées de séances de train électrique. Un principe guide le duo Demy-Legrand : « Ce que les personnages sont en chair, ils doivent l'être avec des notes ». Le compositeur racontera a posteriori comment se dessinent ainsi, peu à peu, les thèmes qui doivent relier par un lien invisible les amants qui s'ignorent, comme des âmes sœurs : Delphine - Maxence, Solange - Andy, Simon - Yvonne. Il lui faut parfois jouer jusqu'à trente, quarante thèmes à Demy pour qu'ils parviennent à s'accorder sur la juste mélodie : « sur la *Chanson de Simon*, je propose au départ un thème très ample, d'une insondable tristesse. Jacques réagit joliment : « C'est très beau. Mais, Simon est un personnage un peu gris, pudique, verrouillé de l'intérieur. Enlève-moi du lyrisme... » Je comprends sa réaction, j'ajuste et ainsi, peu à peu, nous arrivons à la version définitive. »

Le film multiplie les clins d'œil à la comédie musicale, à commencer par sa longue introduction instrumentale qui suit l'arrivée des forains via le pont transbordeur de Rochefort, et rend directement hommage à celle de *West Side Story*. Grands plans larges, vues aériennes, mouvements de foule : Demy a désormais les moyens de donner à sa mise en scène une dimension « américaine ». Comment ne pas voir non plus dans le personnage de Maxence, le marin rêveur en « perm' à Nantes » incarné par un Jacques Perrin au blond technicolor, un comparse des trois héros du *On The Town* de Bernstein ? Pour le second héros masculin, Andy, on ne se refuse rien : Demy et Legrand vont chercher Gene Kelly, qui a triomphé quinze ans plus tôt dans *Un Américain à Paris*. Il pourra tout aussi bien danser et chanter dans les rues de Rochefort, emporté par l'amour et le *Concerto* de Solange - bien qu'il soit doublé, comme tous les acteurs à l'exception de Danielle Darieux. Le Tony de *West Side Story*, George Chakiris, est tant qu'à faire lui aussi du casting : il incarnera l'un des forains. Musique, scénographie, décors, personnages et même acteurs emblématiques : tous les éléments du *musical* sont rassemblés. La célèbre *Chanson des Demoiselles* est elle-même un parfait exemple de « I wish song », cet air qui, selon l'ordonnancement bien codifié de la comédie musicale, permet au protagoniste de confier au spectateur ses aspirations les plus profondes : Solange souhaite devenir compositrice à Paris, Delphine se rêve danseuse à l'opéra.

Pensées comme une comédie musicale à l'américaine, les *Demoiselles de Rochefort* gardent pourtant une atmosphère, une fraîcheur résolument françaises qui expliquent peut-être que le film ne connut pas aux Etats-Unis le même succès qu'en France. Un seul thème traversera l'Amérique, paradoxalement celui que Michel Legrand appréciait le moins : il trouvait la *Chanson de Maxence* « simpliste, limite banal, trop scolastique ». Elle deviendra un standard sous le titre *You Must Believe in Spring*. (« Il faut croire au printemps »). Ce n'est que bien plus tard, en 2016, que les *Demoiselles* finiront par retraverser l'Atlantique, avec l'hommage appuyé que leur rend à son tour le réalisateur Damien Chazelle dans *La La Land*. Il l'avouera à Michel Legrand : « J'ai fait ce film pour vous. J'ai vu *Les Parapluies de Cherbourg* 23 fois et *Les Demoiselles de Rochefort* 25 fois. J'avais envie de

faire un film exactement comme ceux-là. J'étais tellement impressionné par votre travail avec Jacques Demy que je voulais m'en débarrasser. »