



Fiche technique	1
Réalisateur Premiers pas (de deux)	2
Société <i>La La Land</i> et l'histoire du jazz : une polémique	3
Acteurs Un duo complémentaire	4
Découpage narratif	5
Récit À l'épreuve de la vie	6
Genre Horizons de la comédie musicale	8
Mise en scène Sous le vernis du rêve	10
Séquence Vers l'harmonie	14
Motif Derrière le miroir	16
Échos Los Angeles, <i>city of stars</i> ?	17
Influences Héritage et emprunts	18
Document La magie perdue	20

● Rédacteur du dossier

Josué Morel écrit pour la revue en ligne *Critikat*, dont il est le rédacteur en chef depuis 2019, et collabore aux *Cahiers du cinéma*. Il dirige également des ateliers d'initiation à la critique et à l'analyse filmique dans le cadre du dispositif Images en bibliothèques et anime un ciné-club au cinéma Les 3 Luxembourg.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique



● Générique

LA LA LAND

États-Unis | 2016 | 2 h 08

Réalisation et scénario

Damien Chazelle

Image

Linus Sandgren

Musique

Justin Hurwitz

Chorégraphie

Mandy Moore

Paroliers

Benj Pasek et Justin Paul

Directeur artistique

Austin Gorg

Montage

Tom Cross

Producteurs

Fred Berger, Gary Gilbert,
Jordan Horowitz, Marc Platt

Producteurs associés

Michael Beugg, Mike Jackson,
John Legend, Ty Stiklorius,
Jasmine McGlade

Production

Black Label Media,
Gilbert Films, Impostor Pictures,
Marc Platt Productions

Distribution France

SND

Format

2,55:1, couleur

Sortie

2 décembre 2016 (États-Unis)

25 janvier 2017 (France)

Interprétation

Emma Stone

Mia Dolan

Ryan Gosling

Sebastian Wilder

John Legend

Keith

J. K. Simmons

Bill

Callie Hernandez

Tracy

Jessica Rothe

Alexis

Sonoya Mizuno

Caitlin

Rosemarie DeWitt

Laura, la sœur de Sebastian

Jason Fuchs

Carlo

● Synopsis

Los Angeles. Mia, actrice enchaînant les castings infructueux, et Sebastian, pianiste qui désespère de voir le jazz mourir à petit feu, se croisent à deux reprises le temps d'une journée chaotique. Quelques semaines plus tard, ils se retrouvent à nouveau par hasard à l'occasion d'une fête, et manifestent l'un pour l'autre une hostilité teintée d'ironie. Sur les collines de Los Angeles, Mia et Sebastian esquissent toutefois quelques pas de danse, et derrière leur opposition affichée se dessine une possible attirance. De fil en aiguille, ils se rapprochent et finissent par tomber amoureux le temps d'une soirée féerique, qui les mène d'un cinéma au planétarium de l'observatoire Griffith. C'est l'amour fou, mais le couple est vite rattrapé par les tracas de la vie. Tandis que Mia, fatiguée des castings, travaille sur un *one-woman-show*, Sebastian accepte de rejoindre le groupe de Keith, l'un de ses anciens collègues, pour financer son futur club de jazz. Il part en tournée, le couple souffre de la distance, et les désaccords éclatent lors d'un dîner. Retenu par un shooting photo, Sebastian rate la première du spectacle de Mia, qui connaît un accueil glacial. Dépitée, la jeune femme plaque tout pour rentrer dans sa ville natale. Mais Sebastian reçoit un appel d'une directrice de casting et pousse Mia à tenter sa chance.

Cinq ans plus tard. Si Mia et Sebastian ne sont plus ensemble, ils ont réalisé leurs rêves. Un soir, Mia se rend par hasard dans le club de son ancien compagnon. Le temps d'une chanson, ils imaginent ce qu'aurait pu être leur histoire dans d'autres conditions et, par un dernier sourire, se disent adieu.

Réalisateur

Premiers pas (de deux)

Ce n'est peut-être pas un hasard si Damien Chazelle se revendique à la fois du cinéma classique hollywoodien et de Jacques Demy, et plus particulièrement des *Parapluies de Cherbourg* (1964), qu'il tient pour son film préféré : né en 1985 d'un mathématicien franco-américain diplômé de l'École des Mines et d'une historienne américaine, le jeune cinéaste est, par cette double ascendance, parfaitement bilingue. Dès son premier long métrage, *Guy and Madeline on a Park Bench* (2009) qui, jusque dans son titre, marque l'influence de Demy (Guy et Madeleine sont les noms des personnages joués par Nino Castelnuovo et Ellen Farner dans *Les Parapluies...*), Chazelle s'essaie à la comédie musicale. Il est possible d'envisager ce premier long, tourné en noir et blanc avec des acteurs inconnus, comme un prototype de *La La Land*. Tous les éléments sont en effet déjà là : la forme chantée, une histoire d'amour contrariée et un personnage de jazzman. Chazelle lui-même considèrera d'ailleurs plus tard le film, réalisé alors qu'il traîne encore sur les bancs de l'école de cinéma de l'université d'Harvard, comme une « esquisse ». Ce coup d'essai inaugure par ailleurs le partenariat artistique noué avec le compositeur et scénariste Justin Hurwitz (les deux compères étaient alors colocataires), qui signera par la suite les bandes originales de tous ses films.

« Il y a beaucoup de musiciens dans ma vie. Mais les films sont venus en premier. C'était ma passion originelle »

Damien Chazelle

● Battre le fer

Alors que *Guy and Madeline on a Park Bench* bénéficie d'une sortie en salle et retient l'attention de la critique américaine, Chazelle a déjà les yeux rivés sur un projet qui deviendra, plus tard, *La La Land*. Il pose les bases du récit en compagnie d'Hurwitz, tandis que ce dernier commence à composer le thème principal, avant même que les dialogues ne prennent forme. Mais entretemps, Chazelle doit fourbir ses armes. Une comédie musicale comme *La La Land* implique un budget qu'on ne confie qu'à un cinéaste un minimum identifié. C'est un autre film, où il est également question de jazz, qui révèle véritablement le jeune réalisateur : *Whiplash* (2014). Pour financer ce long métrage d'inspiration lointainement autobiographique (Chazelle a lui-même joué de la batterie jazz), qui relate la relation conflictuelle entre un jeune batteur et son tyrannique professeur, le cinéaste tourne d'abord un court de dix-huit minutes avec Johnny Simmons et J. K. Simmons à la distribution. Auréolé du Grand Prix du Festival de Sundance en 2013, le film devient un an plus tard un long, avec de nouveau J. K. Simmons dans



© Dale Robinette

le rôle de l'enseignant, mais cette fois Miles Teller dans celui du batteur. *Whiplash* rencontre un large succès critique et commercial, qui donne à Chazelle les moyens de passer à la vitesse supérieure.

● Précision et approximations

Cinq ans après l'écriture de la première mouture du scénario, *La La Land* est enfin mis en chantier par le studio Summit Entertainment. Initialement, Chazelle songe pour les rôles de Mia et de Sebastian à Emma Watson et à Miles Teller, qu'il vient de diriger, mais les deux acteurs sont indisponibles. Le cinéaste se tourne alors vers Emma Stone et Ryan Gosling, qui ont déjà tourné ensemble, en considérant justement que leur complémentarité aux yeux du public [Acteurs] les rapproche de certains couples célèbres du cinéma classique hollywoodien — le modèle Spencer Tracy/Katharine Hepburn ou encore le tandem Fred Astaire/Ginger Rogers.

Commence alors à proprement parler le travail préparatoire : outre les répétitions pour les numéros chantés et dansés, Gosling prend des cours de piano, tandis que Chazelle s'attelle aux repérages des différents décors emblématiques (l'observatoire Griffith, les studios de la Warner, le funiculaire Angels Flight, etc.). Le tournage, qui dure quarante jours, obéit à une logique assez hybride pour une comédie musicale, entre enregistrements en studio et chant sur le plateau même. Chazelle explique aussi avoir volontairement gardé les scories du tournage : plutôt que de rejouer les scènes jusqu'à obtenir le résultat escompté, le cinéaste a conservé certaines maladresses de ses interprètes (qui ne sont pas des danseurs professionnels), notamment pour des plans-séquences impliquant de réaliser une seule et unique prise parfaitement exécutée. Mandy Moore, la chorégraphe, explique que Chazelle souhaitait filmer en pied les numéros dansés, ce qui rendait impossible tout maquillage des approximations des acteurs, mais aussi qu'ils désiraient tous les deux que les personnages donnent l'impression d'être de « vraies » personnes en train de danser, à rebours de l'extrême virtuosité dont font habituellement preuve les acteurs dans une comédie musicale traditionnelle.

Sorti fin 2016 aux États-Unis, *La La Land* connaît un grand succès critique et commercial, qui vaut à Chazelle la reconnaissance de ses pairs, avec notamment l'obtention de l'oscar du meilleur réalisateur. Depuis, le metteur en scène a retrouvé Ryan Gosling pour un biopic de Neil Armstrong, *First Man : Le Premier Homme sur la Lune* (2018).

Société

La La Land et l'histoire du jazz : une polémique

Texte introductif et propos recueillis par Cyril Marchan, chargé de programmes sur France Culture

Malgré son succès public et critique, *La La Land* a suscité une polémique lors de sa sortie : l'image qu'il renvoie du jazz serait excluante et la place qu'il accorde aux protagonistes noirs serait critiquable. Car le personnage de Sebastian, virtuose incarné par Ryan Gosling, semble d'abord coller à un registre hollywoodien. Jeune, masculin et blanc, son histoire est une quête qui nous guide vers le *vrai* jazz, né dans les années 1940 avec le BeBop, et préservé des standards contemporains.

Aux racines du genre dont Sebastian se fait l'héritier, on retrouve des pionniers comme Charlie Parker. Des musiciens qu'il défendrait par filiation, en oubliant que leurs noms sont indissociables d'une autre histoire de l'Amérique : celle de la communauté afro-américaine du XX^e siècle. Nombre de ses artistes les plus célèbres, de John Coltrane à Charles Mingus, furent d'ailleurs impliqués dans le mouvement des droits civiques. À ce titre, les détracteurs de *La La Land* n'ont pas manqué de relever que le musicien de jazz que

Sebastian vénère le plus, Charlie Parker, est mort en 1955, avant que ce mouvement ne commence vraiment.

Le film fut aussi critiqué pour avoir perpétué des stéréotypes racistes, les artistes blancs y étant représentés comme conservateurs, et s'appropriant un legs culturel qu'ils seraient mieux à même de défendre que les Noirs. Quant aux autres personnages non blancs, plus rares dans le film, ils sont surtout cantonnés à des seconds rôles. L'artiste John Legend incarne malgré lui un jazz contemporain décadent, éloigné de ses racines et confondu en hybridations malsaines. Dans un contexte sociétal survolté par la candidature puis l'élection de Donald Trump, le débat s'est ouvert : Damien Chazelle a-t-il contribué à effacer une partie de l'histoire des populations afro-américaines ? L'histoire de *La La Land* se déroule bien dans notre époque, et Damien Chazelle n'a pas prétendu réaliser un film historique. Malgré tout, aurait-il dû veiller à donner une représentation plus fidèle des réalités socio-historiques du jazz ?

Trois questions à Martin Guerpin, maître de conférences en musicologie à l'université Paris-Saclay, spécialiste de l'histoire du jazz

- Pourquoi est-il pertinent de rattacher le jazz à des artistes noirs, alors qu'il s'est largement diversifié depuis les années 1950 ?

Le jazz a toujours été une musique métissée. Dès la fin du XIX^e siècle avec l'émergence du ragtime, une forme embryonnaire de jazz, les artistes se situaient au carrefour de plusieurs expressions culturelles. Le ragtime empruntait au répertoire des communautés religieuses afro-américaines, avec des traditions vocales africaines notamment. Mais on retrouvait très tôt des harmonies de la musique classique. L'histoire de l'instrumentation nous montre aussi que le jazz est né avec les orchestres militaires américains. C'est donc une musique qui a une histoire commune avec les Afro-Américains, mais pas de façon exclusive.

- Damien Chazelle choisit de filmer un artiste blanc qui revendique l'héritage d'un jazz pionnier, effectivement marqué par des musiciens noirs. Est-ce un problème ?

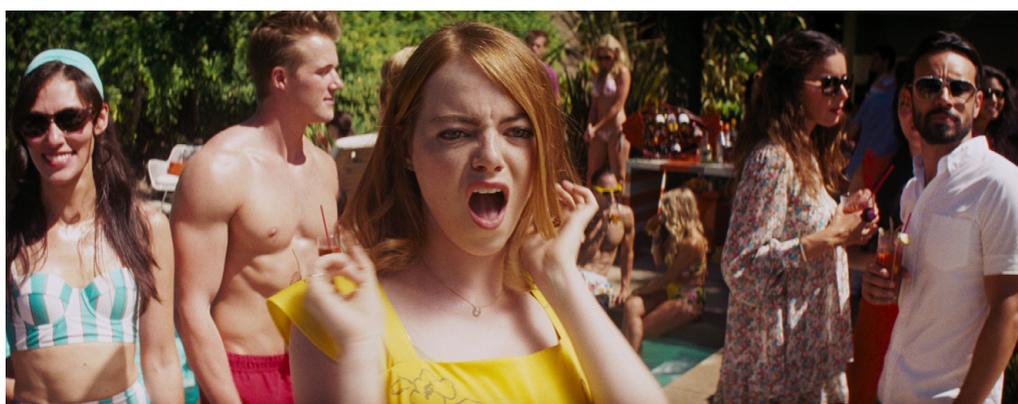
Les musiciens auxquels il est fait référence ont été promus au rang de mythe dès les années 1960. Cela tient à d'évidentes qualités artistiques, mais c'est aussi le fruit d'efforts historiographiques pour réhabiliter les musiciens noirs dans l'histoire du jazz. Longtemps invisibilisés, ils ont dû s'imposer pour être reconnus. Il a fallu déconstruire un certain nombre de biais pour que le jazz soit accepté comme le fruit d'un métissage.



Or *La La Land* sort à un moment où les représentations entre Blancs et Noirs sont arrivées à un équilibre dans le domaine du jazz. Et l'idée que certains préjugés persistent de façon insidieuse fait peur. Damien Chazelle met en scène le Lighthouse Cafe, un club de Los Angeles qui fut le fief d'un jazz West Coast joué exclusivement par des musiciens blancs. Mais cela aurait été vraiment problématique si son film était un documentaire sur l'histoire du BeBop dans les années 1950. Ici, Chazelle donne plutôt à voir un purisme qui fait aussi partie de l'histoire du jazz. C'est une réalité chez tous les musiciens, quelle que soit leur couleur. On ne peut pas valablement penser qu'il a voulu effacer de l'écran les musiciens noirs. Il n'est pas tombé dans le piège inverse qui en aurait fait les seuls interprètes véritables du BeBop

- Pourquoi a-t-on pu parler d'appropriation culturelle ?

La notion d'appropriation désigne l'exploitation économique d'une domination ethnique. C'était une réalité dans les années 1920, quand les jazzmen afro-américains n'avaient pas accès aux maisons de disque. Ces musiciens n'étaient pas seulement exclus, ils se faisaient voler des bénéfices potentiels qu'ils auraient pu tirer de la vente de disques, les labels visant principalement un public blanc. Aujourd'hui défini par son métissage, le jazz reconnaît ces artistes et leur ouvre un marché qu'ils ont contribué à enrichir. C'est donc une critique qui n'est plus d'actualité.



le délitement de ses cheveux, et surtout la manière dont l'une de ses mèches retombe sur son front, vient fêler l'armure que semble porter le personnage. Le caractère très intériorisé de Sebastian permet aussi de mettre en exergue chaque fluctuation de son visage, de ses moues réprobatrices (il dodeline de la tête lorsqu'il dépasse Mia dans l'embouteillage) à ses tics d'énervement (dans le dîner surprise qui tourne mal). La raideur de son jeu est autant la marque d'un certain flegme qu'une matrice comique, notamment dans deux scènes. La première est la *pool party* [séq. 5] : trop guindé dans son costume des années 1980, Sebastian jure avec le reste du groupe, tandis que les lunettes noires qu'il porte sur le nez ne font que renforcer son trop grand sérieux et le décalage avec la situation. La deuxième est celle du shooting photo [séq. 10].

Dans une mise en abyme, Sebastian, dirigé à la manière d'un acteur, doit poser de manière grotesque en se mordant la lèvre inférieure, ce qu'il entreprend avec une gaucherie mêlée d'exaspération.

Acteurs

Un duo complémentaire

Pour un film de deux heures et d'une certaine ampleur, *La La Land* est étonnement dépourvu de seconds rôles marquants. Keith (le musicien John Legend), les colocataires de Mia (Callie Hernandez, Sonoya Mizuno, Jessica Rothe), la sœur de Sebastian (Rosemarie DeWitt), Gregg (Finn Wittrock) ou encore le directeur du restaurant qui licencie Sebastian (J. K. Simmons, l'un des acteurs principaux de *Whiplash*) ont tous une scène ou deux, une poignée de dialogues et une présence réduite à la portion congrue. Le choix des deux acteurs principaux tient dans cette perspective un rôle essentiel dans la réussite du film. C'est la troisième fois qu'Emma Stone et Ryan Gosling se retrouvent à l'écran, après *Crazy, Stupid, Love* (2011) et *Gangster Squad* (2013), mais leur choix n'a pas été tout de suite une évidence, Chazelle ayant confié qu'initialement il n'imaginait pas Gosling dans une comédie musicale. Emma Stone a quant à elle une petite expérience en la matière, puisqu'elle a tenu à Broadway le premier rôle de *Cabaret*. Dans *La La Land*, ils forment un duo complémentaire reposant sur l'alliance de modalités de jeu assez disparates.

● Ryan Gosling, le concentré

Déjà remarqué en 2010 dans *Blue Valentine* de Derek Cianfrance, c'est toutefois avec *Drive* de Nicolas Winding Refn (2011) que Ryan Gosling se forge véritablement un nom. Dans ce film qui se déroule lui aussi à Los Angeles [Échos], Gosling fixe les caractéristiques fondamentales de son jeu : un visage impavide, une présence taiseuse, parfois même mutique, un sourire discret, et une concentration absolue qui laisse parfois entrevoir, dans de rares débordements, un feu intérieur menaçant de submerger le personnage. On retrouve tous ces éléments dans *La La Land*, jusque dans la manière dont la coiffure de Sebastian vient par endroits chambouler la perfection de son style. À trois reprises, lorsqu'il joue du piano,

● Emma Stone, l'élastique

Emma Stone, au contraire, se distingue par une palette de registres plus étendue et un jeu parfois plus ouvertement exubérant, comme en atteste la rencontre avec Sebastian dans le bouchon, où sa réaction est autrement plus graphique que celle de son partenaire. Il est intéressant de noter que l'actrice s'est d'abord illustrée dans le champ de la comédie, avec *SuperGrave* (2007), *Bienvenue à Zombieland* (2009), *Easy Girl* (2010), puis *Magic in the Moonlight* (2014) et *L'Homme irrationnel* (2015) de Woody Allen. Sans minorer la performance de Gosling, il n'est pas interdit de considérer que la relative raideur de ce dernier constitue le pendant idéal à l'élasticité de jeu de Stone, notamment dans les quelques scènes de comédie. On pense par exemple aux retrouvailles printanières [séq. 5], lorsque Mia danse sur « I Ran ». Au regard dur du premier (sourcils froncés, mâchoires contractées) s'opposent les grimaces expressives de la seconde, qui remporte ce face-à-face comique par son sens de l'autodérision. Il serait toutefois injuste de réduire le jeu de Stone à son seul horizon comique, ou de névoquer que l'efficacité du tandem qu'elle compose avec son partenaire : d'une part car elle joue parfois seule (les scènes de casting), de l'autre car c'est aussi sur les épaules de son personnage que reposent les séquences les plus émouvantes. Ainsi de la rupture, ou encore de son dernier casting, dans lequel l'actrice est d'ailleurs considérée, plus qu'une interprète, comme une narratrice (« a story-teller »). En racontant l'ascension de Mia, *La La Land* offre ainsi un bel écrin à l'affirmation des différents talents d'Emma Stone qui, dans un étonnant parallélisme, a atteint avec ce film une consécration analogue à celle de son personnage, en obtenant l'oscar de la meilleure actrice pour son interprétation.

Découpage narratif

1 PROLOGUE –

« ANOTHER DAY OF SUN »

[00:00:00 – 00:04:43]

Los Angeles, des automobilistes sont coincés dans un embouteillage.

Soudain, une femme commence à chanter et danser entre les véhicules à l'arrêt. Les autres conducteurs se joignent à elle le temps d'une parenthèse enchantée, avant que chacun retourne à son véhicule et au ronron des klaxons.

2 UNE JOURNÉE CATASTROPHIQUE

[00:04:43 – 00:09:05]

Dans sa voiture, Mia répète un texte pour une future audition, tandis que Sebastian, derrière elle, klaxonne. Il la dépasse en la dévisageant d'un air réprobateur ; elle lui répond par un doigt d'honneur. La journée de Mia est ensuite émaillée d'une série de désagréments, dont un casting brutalement interrompu par un appel téléphonique.

3 « SOMEONE IN THE CROWD »

[00:09:05 – 00:17:29]

Les colocataires de Mia lui rappellent qu'elles sont invitées à une soirée. La fête ne parvient pas à remonter le moral de la jeune femme, d'autant qu'elle découvre au moment de rentrer chez elle que sa voiture a été enlevée par la fourrière. Alors qu'elle marche vers son appartement, elle entend Sebastian jouer au piano et entre dans le restaurant où il se produit.

4 UN RÊVE EN SUSPENS

[00:17:29 – 00:26:02]

La journée se rembobine pour suivre maintenant Sebastian, depuis l'embouteillage du matin et sa première interaction (conflictuelle) avec Mia. Il parle à sa sœur de son rêve d'ouvrir son propre club, puis se rend le soir dans un restaurant pour jouer du piano. Bien qu'il s'engage à respecter un répertoire fixé par le directeur, il ne résiste pas à la tentation de jouer un morceau de sa composition. Pris de transe, il arrête de jouer pour découvrir Mia, qui le regarde intensément. Elle s'élanche vers lui pour lui confier son émotion, mais Sebastian, licencié, quitte les lieux sans un mot et en la bousculant.

5 « WHAT A WASTE OF A LOVELY NIGHT »

[00:26:02 – 00:38:03]

Quelques semaines plus tard, Mia se trouve dans une *pool party* où Sebastian joue pour un groupe

de reprises des années 1980.

Se reconnaissant, ils engagent une conversation mêlée d'ironie. Le soir venu, Mia s'échappe d'une discussion ennuyeuse en rejoignant Sebastian. Alors qu'elle cherche sa voiture sur les hauteurs de la ville, ils chantonnet qu'il n'y a aucune chance que quelque chose se produise entre eux. Pourtant, la danse dessine une alchimie naissante, jusqu'à ce que Mia soit interrompue par un appel de Greg, son petit ami. Chacun rentre ensuite de son côté.

6 LA RENCONTRE DE DEUX MONDES

[00:38:03 – 00:47:53]

Sebastian vient voir Mia dans le café où elle travaille. Après son service, ils arpentent les studios et se racontent leur vie et leurs passions respectives. Quand Mia explique ne pas aimer le jazz, il l'emmène dans un club pour lui faire changer d'avis. Elle apprend qu'elle est ensuite rappelée pour un casting et évoque *La Fureur de vivre* comme l'une des inspirations de la série pour laquelle elle auditionne. Découvrant qu'elle ne connaît pas le film, Sebastian l'invite à le voir ensemble quelques jours plus tard.

7 L'ENVOLÉE

[00:47:53 – 00:58:42]

Nouvelle désillusion pour Mia : son casting ne dure que quelques secondes mais, sur le chemin du retour, sa déception laisse place à l'excitation lorsqu'elle passe devant le cinéma où elle doit retrouver Sebastian. Problème : elle a oublié qu'elle doit dîner avec Greg. En entendant dans le restaurant quelques notes précédemment jouées par Sebastian, elle s'enfuit pour rejoindre ce dernier. Pendant la séance, les futurs amoureux se rapprochent, mais au moment de s'embrasser, la copie s'embrase et interrompt leur élan. Mia propose alors d'aller à l'observatoire Griffith, décor central de *La Fureur de vivre*. Un ballet muet et surnaturel s'amorce, au cours duquel Mia et Sebastian s'envolent avant de s'embrasser.

8 UN ÉTÉ OMBRAGÉ

[00:58:42 – 01:16:02]

C'est l'été, Mia et Sebastian filent le parfait amour. Dans le club où il se produit, Sebastian reçoit la visite d'une vieille connaissance, Keith, qui lui propose de rejoindre son groupe. Le lendemain, il entend Mia annoncer au téléphone à sa mère qu'elle monte son *one-woman-show*, puis évoquer

les difficultés économiques qu'il rencontre pour financer son propre club. Il se résout finalement à accepter la lucrative proposition de Keith. Chacun s'affaire à ses nouveaux projets, une distance commence à se creuser.

9 DISPUTE

[01:16:02 – 01:24:09]

L'automne. Mia finalise son *one-woman-show* tandis que Sebastian est en tournée. Ce dernier lui a préparé une surprise, mais le dîner tourne mal lorsqu'il lui annonce qu'il envisage d'abandonner son rêve pour poursuivre sa collaboration avec le groupe.

Les maladroites et incompréhensions se succèdent, Sebastian a des mots blessants, Mia quitte l'appartement.

10 RUPTURE

[01:24:09 – 01:31:44]

Sebastian est retenu par une séance photo alors que la première du spectacle de Mia se déroule devant une salle clairsemée. Se rendant compte trop tard de son erreur, il court vers le théâtre et trouve Mia désillusionnée. Elle quitte Los Angeles et Sebastian pour revenir dans sa ville natale.

11 UNE NOUVELLE CHANCE

[01:31:44 – 01:43:25]

Déprimé, Sebastian reçoit un appel d'une directrice de casting emballée par le spectacle de Mia. Il la rejoint à Boulder et la convainc de donner une dernière chance à sa carrière d'actrice. Mia brille durant son essai, puis discute avec Sebastian près de l'observatoire Griffith. Convaincu qu'elle décrochera le rôle, il lui dit qu'ils doivent chacun réaliser leurs rêves et s'y consacrer pleinement.

12 UNE DERNIÈRE DANSE

[01:43:25 – 01:59:52]

Cinq ans plus tard, Mia est devenue une actrice célèbre. Un soir, elle et son mari décident après leur dîner de faire un détour par un club de jazz avoisinant, qui s'avère être celui de Sebastian. Les anciens amants se reconnaissent de part et d'autre de la salle, avant de fantasmer la vie qu'ils auraient pu avoir ensemble. Ils échangent un dernier sourire qui efface leurs regrets réciproques, puis Mia s'en va.

13 GÉNÉRIQUE DE FIN

[01:59:52 – 02:07:46]



Récit

À l'épreuve de la vie

De prime abord, *La La Land* est un film joyeux : quoi de plus grisant sur le papier qu'une comédie musicale et que la rencontre foudroyante entre deux personnages beaux, jeunes et talentueux ? D'autant que le film, au-delà de sa dimension musicale, embrasse aussi la voie de la comédie romantique, en dépeignant les premiers pas compliqués, les rapprochements, le feu d'artifice, et les défis au cœur d'une relation passionnelle. Pourtant, *La La Land* se révèle être, lorsqu'on le regarde de plus près, le récit d'un sacrifice et peut-être même d'un échec. Il s'agit de voir comment le film s'y prend pour dépeindre l'issue douce-amère de l'histoire de Sebastian et Mia, tout en poursuivant un horizon *a priori* solaire (« *another day of sun* », chantent les automobilistes dans la première scène).

● Quatre saisons

En termes de structure, le film repose sur un chapitrage calqué sur le rythme des saisons : hiver, printemps, été, automne, puis à nouveau hiver. Cette segmentation suit en partie l'évolution de la relation amoureuse de Sebastian et Mia, en surlignant les différentes étapes qui la constituent. Hiver : froid glacial. Printemps : arbres bourgeonnants. Été : temps radieux. Automne : dépérissement. Il est possible, plus largement, de considérer que le récit est coupé en deux par le premier baiser (qui advient précisément à la moitié du film), et suit ainsi la montée du sentiment amoureux puis son délitement. Mais dans le détail, le scénario casse heureusement ce schématisme apparent de la construction dramatique pour entrelacer différentes tonalités. On peut même lire une certaine ironie dans le choix d'articuler le récit autour du défilement des saisons, tant Los Angeles, ville où les hivers sont doux et la pluie rare, ne présente pas de disparités météorologiques éclatantes au fil de l'année. Si saisons il y a, elles sont symboliques et à relativiser. Quelques faits narratifs en attestent : l'hiver s'ouvre par la célébration « d'une nouvelle journée ensoleillée » (la scène d'ouverture), qui entérine la permanence du climat et le caractère littéralement hors du temps de Los Angeles ; l'été est quant à lui consacré moins à la peinture des jours heureux qu'à l'apparition de premiers nuages ; l'automne, enfin, s'achève sur la promesse d'un avenir radieux pour Mia.

● Jeux temporels

On notera aussi que chaque chapitre se déroule dans un laps de temps particulier. Les deux parties hivernales sont ainsi contenues dans les limites d'une journée charnière. Le printemps, au contraire, s'étale sur une poignée de jours, entre les retrouvailles durant la *pool party* et la soirée à l'observatoire Griffith. L'été, après un montage de moments heureux concentrés, fait défiler les semaines et figure l'éloignement progressif de Mia et Sebastian à mesure qu'ils planchent chacun de leur côté sur leurs projets respectifs. Quant à l'automne, il est articulé nettement en deux temps, entre le récit de la déliquescence du couple et l'appel de la directrice de casting que reçoit Sebastian. Enfin, le dernier hiver, à rebours de la logique cyclique jusqu'ici observée, opère une ellipse de cinq années.

Il faut également noter le rembobinage à l'œuvre dans la première partie du film, lorsque le récit nous montre consécutivement une même journée vue de deux points de vue distincts [séq. 1 à 4]. Si en apparence la narration fait rejoindre les deux fils vers un même point culminant (l'émotion qui saisit Mia en voyant Sebastian jouer du piano), c'est pour mieux escamoter les attentes du spectateur. En guise de rencontre idyllique, un coup d'épaule d'un Sebastian un peu bourru retarde l'union des deux personnages.

● La vie contre le couple

Il n'est pas anodin que ce geste intervienne après le licenciement de Sebastian, l'une des thématiques principales du film étant la manière dont le déploiement du sentiment amoureux se heurte aux impératifs de la vie. La véritable rencontre de Mia et Sebastian, à l'occasion de la *pool party*, advient d'ailleurs à un moment où les personnages semblent être dans une forme de symétrie professionnelle, entre l'actrice qui essaie vainement de faire son trou et le musicien obligé de cachetonner dans un groupe loin de ses attentes. La séparation, au contraire, relève d'une asymétrie : Sebastian fait un choix de raison quand Mia essaie, coûte que coûte, d'aller au bout de son rêve. Au moment de retourner à Boulder, Mia rompt d'ailleurs avec Sebastian de manière presque implicite : elle quitte moins le jeune homme qu'elle n'abandonne toute sa vie à Los Angeles. L'absence de son compagnon à la première de son *one-woman-show* n'est que la goutte d'eau qui fait déborder le vase et lui donne le sentiment que sa vie est un échec.

Un autre élément atteste de cette lecture. Le premier rendez-vous informel entre Mia et Sebastian obéit lui aussi indirectement à une construction en miroir [séq. 6].



« Voilà ce que j'aime par-dessus tout : une grande comédie musicale joyeuse, mais avec un fond de mélancolie et de regret »

Damien Chazelle

La scène s'ouvre dans le café où travaille Mia, puis suit la déambulation des deux personnages dans les studios de la Warner (soit l'endroit où elle voudrait *réellement* travailler), avant de les retrouver dans un club de jazz, le Lighthouse, où Sebastian se produira comme pianiste quelques scènes plus loin. Autrement dit, le rapprochement des personnages s'opère par un glissement du milieu professionnel de l'un à celui de l'autre. Le sentiment de complétude qui lie Mia et Sebastian n'est dès lors pas seulement le fruit d'une alchimie indécriptable ; le bonheur de leur couple paraît d'emblée indexé sur l'harmonie de leurs trajectoires professionnelles.

● Un échange

Le film pose à partir de là une question : mon accomplissement en tant qu'individu est-il compatible avec la construction d'un collectif (le couple, puis plus loin la famille, fantasmée dans la dernière séquence) ? Le scénario apporte une réponse contrastée, en ceci que les réussites respectives de Mia et de Sebastian doivent tout de même beaucoup à leur rencontre. Mia obtient son rôle grâce à l'intermédiaire de Sebastian et à ses encouragements, tandis que Sebastian finit par baptiser son club du nom que lui avait conseillé Mia (le Seb's) et adopte le logo qu'elle lui avait dessiné. Pour autant, l'accomplissement de leurs rêves est teinté d'un certain individualisme : le plus important est moins de rêver ensemble que de tout donner, quitte à faire des choix

douloureux, pour aller au bout de l'horizon que l'on s'est fixé. La dernière séquence laisse entrevoir ce qu'aurait pu être leur relation, dans un monde idéalisé et libéré des différentes contraintes qui se sont dressées face à eux. Mais à l'heure de se dire une dernière fois au revoir, les regrets se mêlent au bonheur d'avoir tout de même pu, malgré tout, croiser la route de l'autre.

● Cinéma et jazz : l'abîme guette

D'une certaine manière, la fatalité du destin de Mia et Sebastian est inscrite dans les passions qui les meuvent. Attablé à une table du Lighthouse où vient de se produire un groupe, Sebastian communique avec enthousiasme sa ferveur à Mia, avant que ne surgisse un éclair de lucidité : il en a conscience, le jazz est en train de mourir. Mia vit

également dans le passé. Sa chambre et son imaginaire (les deux se combinant dans son spectacle) sont peuplés de souvenirs du cinéma classique hollywoodien et d'idoles du passé (notamment Ingrid Bergman). Sa conception du cinéma, idéalisée, n'existe déjà plus tout à fait dans le monde dans lequel elle évolue. La preuve : quelques semaines après leur rendez-vous galant, la salle où Sebastian et Mia ont découvert *La Fureur de vivre* ferme ses portes.

● Un titre polysémique

Un titre peut parfois d'emblée circonscrire l'horizon d'un film. C'est le cas de celui-ci, d'autant plus que les multiples interprétations dont il peut faire l'objet s'entrecroisent et se nourrissent mutuellement. Il est d'abord possible, en gardant à l'idée en tête que le film organise un retour au genre de la comédie musicale, de se fier à son oreille : « La La Land », ce serait, tout simplement, le pays de la chanson (l'onomatopée « lalala ») mais surtout de la musique, le « /a » étant en solfège la note de référence pour accorder un instrument. On peut ensuite également adopter une lecture géographique et culturelle : « La La Land » est le surnom de Los Angeles (le titre peut même se lire, en détachant les consonnes et voyelles, « L.A. L.A. Land ») et d'Hollywood. Sans invalider ces hypothèses, tout à fait pertinentes, une troisième piste s'impose toutefois avec plus de force, en ce qu'elle esquisse les grandes lignes du récit : l'expression idiomatique « to be in la-la-land » renvoie à un état d'euphorie impliquant une forme de déni du réel. Autrement dit, le titre annonce à la fois l'entrechoc du sentiment amoureux avec les impératifs de la vie, le caractère suspendu de la comédie musicale, qui implique un détachement vis-à-vis du monde tel que nous le connaissons [Genre], et la spécificité de Los Angeles, ville où les « fous » de la dernière chanson entonnée par Mia tentent de réaliser leurs rêves.

Genre

Horizons de la comédie musicale

West Side Story (1961) © DVD/Blu-ray MGM/United Artists



Chantons sous la pluie (1952) © DVD/Blu-ray Warner Bros.



● Intra et extra

La La Land s'inscrit à la croisée de plusieurs courants de la comédie musicale, genre pour le moins hybride dont les contours sont parfois difficiles à circonscrire précisément. Quelle différence existe-t-il entre un film où la musique joue un rôle prépondérant (ainsi de *Cotton Club* de Francis Ford Coppola [1984], dont l'action se situe dans un club de jazz de Harlem en pleine prohibition) et une comédie musicale telle que *Chantons sous la pluie* de Stanley Donen (1952) ? Rick Altman considère que la spécificité de la comédie musicale tient à un « chassé-croisé » entre « les pistes musicale et diégétique »¹. Dans un film, son et musique peuvent en effet, selon les circonstances, appartenir à l'espace même de la fiction (par exemple, une chanson passant à la radio), ou bien, au contraire, constituer une bande sonore superposée à l'action à des fins narratives ou dramaturgiques (la musique de John Williams dans *Les Dents de la mer* [1975], par exemple, qui accompagne les scènes où la caméra figure l'avancée du requin). Dans le premier cas, on dira donc que la musique est intradiégétique, quand, dans le second, elle est extradiégétique. Or, dans la comédie musicale, la frontière entre les deux champs sonores est bien souvent

troublée : lorsque Gene Kelly danse dans la rue au milieu de *Chantons sous la pluie*, son corps se déplace au rythme de la musique d'un orchestre invisible, et qu'il semble être le seul à entendre. Dans d'autres séquences, ce sont deux ou plusieurs personnages qui suivent le rythme d'un morceau qui, là encore, guide l'action sans que l'on puisse identifier dans le champ la provenance de la musique. Cas encore plus retors : dans les adaptations de *West Side Story* de Jerome Robbins et Robert Wise (1961) ou de Steven Spielberg (2021), la bande-son mêle à plusieurs reprises des bruits diégétiques (les bruits de pas des danseurs, leurs claquements de doigts) à une partition extradiégétique (la musique de Leonard Bernstein).

● Deux mondes

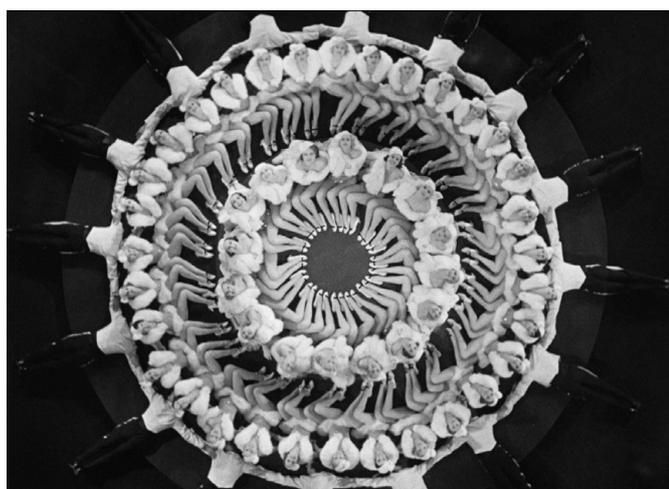
Ce faisant, la comédie musicale, et c'est l'une de ses caractéristiques fondamentales, opère une série de va-et-vient entre le réel et un décalque idéalisé rendu possible par la musique : ces sons venus d'ailleurs sont ceux d'un autre monde, comme le littéralise *Brigadoon* (1954), la célèbre comédie musicale de Vincente Minelli, où le théâtre de la comédie musicale tient dans les frontières d'un village hors de l'espace et du temps. Il faut traverser un pont pour se mettre à chanter et danser. On notera que ces remarques préalables s'appliquent à la scène d'ouverture de *La La Land*, où des bruits intradiégétiques (les klaxons) se mêlent à des sonorités d'instruments présents dans la scène (les musiciens qui sortent d'un camion) et à la musique retransmise par une radio, mais aussi à une orchestration extradiégétique à laquelle répondent, par leurs pas et leurs déhanchés, les automobilistes coincés dans le bouchon. C'est à ce prix — un pacte entre le réel et une doublure enchantée — que la comédie musicale peut advenir.

● Une histoire composite

Cette hybridité inhérente à la comédie musicale s'inscrit aussi dans l'histoire du genre, qui naît d'une rencontre hétérogène entre les *musicals* de Broadway (du nom de la fameuse avenue new-yorkaise où se trouvent de nombreux théâtres), particulièrement populaires au début du XX^e siècle, et l'apparition du cinéma parlant à l'orée des années 1930.

1 Rick Altman, *La Comédie musicale hollywoodienne*, Armand Colin, 1992.

Le premier film sonore de l'histoire du cinéma, *Le Chanteur de jazz* (qui fait d'ailleurs partie du récit de *Chantons sous la pluie*), augure dès 1927 un rapprochement entre le cinéma et le spectacle musical. Plus tard, c'est l'apparition de la couleur qui cristallise définitivement les contours de la comédie musicale comme l'un des divertissements par excellence du cinéma hollywoodien classique : entre le théâtre, le spectacle de variétés, le défilé de mode (motif récurrent de nombreux films musicaux, de *Drôle de frimousse* [1957] à *My Fair Lady* [1964]) ou encore le ballet et le dessin animé (les films Disney ont également participé à la popularisation du genre), la comédie musicale brasse une somme de possibles qui en font une forme souple, élastique et plurielle. Autrement dit, la comédie musicale est le fruit d'un mariage entre une forme artistique antérieure au cinéma et l'apparition de diverses innovations techniques qui, de fil en aiguille, ont constitué un ensemble hétéroclite.



42° Rue (1933) © DVD Warner Bros.

On observe d'ailleurs des différences de taille dans la manière dont ce mariage s'opère. Par exemple, dans les années 1930, les chorégraphes de Busby Berkeley participent d'une déréalisation des corps des danseurs. En envisageant ses numéros musicaux comme des sortes de tableaux vivants, souvent filmés dans des plongées verticales à 90° (comme dans *42° Rue* de Lloyd Bacon [1933]), Busby Berkeley peut faire d'une danseuse une simple touche de couleur ou une forme géométrique à l'intérieur d'un motif mouvant. Cette conception de la danse, qui là encore combine deux horizons (la tradition des revues, réinventée à l'aune de prises de vue que le cinéma rend possible), s'oppose à celle qui fera ensuite loi dans l'industrie hollywoodienne, où l'avènement de stars (Fred Astaire, Ginger Rogers, Gene Kelly) amorce un virage. Désormais, la norme est tout autre : au sein de longues prises, les danseurs sont filmés de la tête au pied, pour avoir le loisir de faire la démonstration de leur talent.

● L'horizon français

Cet héritage hollywoodien fera par la suite l'objet de nombreuses déclinaisons, dans les cinémas américain (le retour de la comédie musicale dans les années 1970 sous l'égide de cinéastes comme Bob Fosse²) et européen, en particulier chez Jacques Demy. Preuve supplémentaire que les caractéristiques du genre demeurent décidément flottantes : Rick Altman juge à titre personnel que *Les Parapluies de Cherbourg* « ne peut pas être considéré comme une comédie musicale, car il n'inscrit pas sa musique dans un contexte non musical », et déroge donc à la règle tacite du chassé-

● La comédie musicale aujourd'hui

Dans le sillage du succès de *La La Land*, la comédie musicale a connu un regain d'intérêt, qui s'est traduit notamment par une moisson de films très variés en 2021 : une nouvelle version de *West Side Story* signée Steven Spielberg, *Annette* de Leos Carax, *Talala* des frères Larrieu, *D'où l'on vient* de Jon M. Chu, mais aussi un dessin animé des studios Disney, *Encanto*. De ce corpus hétéroclite, le film de Spielberg est celui qui dresse le mieux un état des lieux de la comédie musicale : tout en brassant l'ensemble des possibles du genre, dans des numéros dansés et chantés qui vont du mélodrame au burlesque, le film inscrit son horizon polyphonique et utopique (la promesse de l'invention d'un espace commun taillé sur mesure — « a place for us », pour citer un extrait de la chanson « Somewhere ») dans des décors en ruine et envahis par la poussière. Forme du passé, la comédie musicale y est arrachée aux limbes et devient le théâtre d'un ballet fantomatique. Pour autant, la piste dessinée par Spielberg n'est pas la seule : le genre reste une formidable matrice à récits, y compris dans le champ des séries télévisées, qui sont devenues depuis vingt ans l'un de ses terrains de jeu privilégiés, par l'entremise notamment d'épisodes intégralement musicaux, par exemple dans *Buffy contre les vampires*, *Community*, ou encore la pourtant très violente série carcérale *Oz*.

croisé préalablement décrite, quand Damien Chazelle pense le contraire. Là où *Les Demoiselles de Rochefort* organise une circulation entre deux mondes (jusque dans l'incursion dans la localité française d'acteurs américains, tels Gene Kelly ou George Chakiris, connu du grand public pour le rôle de Bernardo dans le *West Side Story* de 1961), il est vrai que *Les Parapluies...*, intégralement chanté, ressemble davantage à une tragédie. Il s'inscrit aussi, plus loin, dans une tradition française du « film chanté », dont *On connaît la chanson* d'Alain Resnais (1997) constituerait à la fois l'incarnation la plus évidente et en même temps une variation expérimentale (les acteurs entonnant en play-back des standards très connus de la chanson française, ce qui accentue la déréalisation des scènes musicales).

● Un idéal

À ce sujet, on peut dresser une nouvelle ligne de partage entre les numéros chantés par les acteurs et ceux où les comédiens sont doublés (telle Catherine Deneuve dans les films de Demy, mais la chose est aussi largement répandue dans le cinéma hollywoodien). Dans ce dernier cas, la dissociation de la voix et de l'acteur accentue la part artificielle du genre, tout en soulignant l'un de ses thèmes récurrents : bien souvent, la comédie musicale est l'écrin de récits où les protagonistes cherchent à trouver leur voie/voix voire à se réinventer (exemplairement, *My Fair Lady*). On pourrait même avancer l'idée que la comédie musicale repose de manière générale sur une ligne de crête entre un horizon individuel (l'accomplissement d'une trajectoire singulière) et un autre, cette fois-ci collectif (la promesse d'une polyphonie, voire l'invention d'un espace accordé aux désirs des personnages). En somme, la comédie musicale est, avant toute chose, un cinéma dicté par la poursuite d'un idéal.

2 Réalisateur notamment de *Cabaret* (1972), récompensé par huit oscars, et de *Que le spectacle commence* (1979), Palme d'or au Festival de Cannes.



Mise en scène

Sous le vernis du rêve

Si la mise en scène de Damien Chazelle organise une euphorie des numéros musicaux, elle ne cesse aussi de pointer l'issue contrastée d'une relation amoureuse où hauts et bas s'équilibrent. La forme est ainsi fondée sur l'imbrication de deux trajectoires, l'alternance de deux tonalités, et la recherche conjointe de l'harmonie et de la dysharmonie.

● (Réen)chanter : se mettre en mouvement

Il faut parfois prêter une attention particulière aux premiers plans d'un film, qui peuvent en dire beaucoup sur ce qu'il va s'atteler à raconter. *La La Land* s'ouvre sur une double transformation : l'écran passe d'un format 4/3 (aussi abusivement appelé « format carré », qui était le format de projection dominant dans les années 1940) à du CinémaScope, comme l'indique le logo s'affichant à l'écran. Simultanément, le plan, originellement en noir et blanc, se colore à mesure que l'écran s'élargit. D'une certaine manière, ce jeu sur les formes annonce la dynamique au cœur de la première séquence musicale [séq. 1] : au milieu d'un embouteillage où chacun écoute de la musique de son côté, une automobiliste initie une farandole par laquelle les conducteurs sortent de leur inertie et participent à un numéro polyphonique. Le numéro musical repose sur le tressage des spécificités des différentes figures (couleurs de leurs vêtements, timbres de leurs voix, combinaison de leurs talents particuliers, telle cette jeune femme maniant un cerceau ou encore les skateurs et cyclistes qui font étalage de leur adresse) afin de dessiner un horizon commun : réenchanter une « ville endormie », pour citer l'une des paroles de la chanson ; sortir de sa petite case (la voiture) et réinvestir un espace dont l'étendue vient d'être élargie grâce à la danse. Difficile aussi de ne pas voir dans cette entrée en matière une mise en abyme de l'objectif que se fixe en sous-main Damien Chazelle : faire revivre le temps d'un film la comédie musicale, genre tombé en semi-désuétude et également plutôt à « l'arrêt » lorsque *La La Land* sort en salle.

Au sein du film, la danse vise justement à rompre la fixité. À Mia, qui explique après son audition ratée qu'elle préfère « rester » à la maison [séq. 3], ses colocataires répondent par le numéro « Someone in the Crowd », où elles tentent de le convaincre de se rendre avec elles à une fête. La scène est intéressante à plus d'un titre, car elle fixe les fondements des différentes séquences musicales : goût pour les plans longs [Encadré : « Plans-séquences »] qui mettent en valeur la chorégraphie et les jeux sur l'espace, transformation du

décor en une scène de spectacle (le rideau derrière lequel Mia se place) et prédominance de couleurs vives (bleu, rouge, vert et jaune). La soirée qui suit rejoue le même conflit entre mouvement et immobilité : l'émulation de la fête laisse rapidement place à un moment d'introspection où Mia fait une pause. Lorsqu'elle revient à la foule, tous les invités autour d'elle dansent au ralenti, tandis qu'elle avance pourtant à un rythme normal. Dans le même temps, la musique monte en puissance et prépare une nouvelle bascule dans le monde idéalisé de la comédie musicale : un homme saute dans une piscine, et la caméra emboîte son geste pour filmer, par un panoramique, une ronde euphorique. La stase de la soirée est ainsi brisée par un mouvement centrifuge d'accélération. Le principe sera le même juste avant le tout premier baiser de Mia et Sebastian [Séquence] : au moment où leurs lèvres

● Plans-séquences

Comment filmer la danse ? Damien Chazelle privilégie essentiellement des plans longs, voire des plans-séquences, c'est-à-dire réalisés en une seule prise (même si les outils numériques modernes permettent de maquiller désormais plus facilement les raccords). L'idée est à la fois de filmer en pied les danseurs, pour distinguer l'ensemble de leurs mouvements, mais aussi de faire de la caméra, en mouvement, un élément à part entière de la chorégraphie. Si le plan-séquence est par essence un tour de force technique, en ceci qu'il nécessite une minutie exemplaire, Damien Chazelle explique avoir voulu garder les petites impuretés des numéros pour leur donner plus de naturel [Genèse]. Le recours au plan-séquence n'est par ailleurs pas exclusif aux scènes chantées et dansées : le caractère musical de la forme déborde aussi sur des scènes plus traditionnelles. Au début du film, lorsque Sebastian rejoint son appartement et y trouve Laura, sa sœur [séq. 2], Chazelle opte pour un plan-séquence qui confère aux différents déplacements dans l'espace une certaine musicalité — notamment par le jeu autour du tabouret. Il est ici à nouveau question de réinvestir un espace et de le réaménager : Laura offre à son frère un tapis qu'elle déplie, range certains des éléments du décor et conseille de débarrasser les nombreux cartons qui traînent dans l'appartement. En cela, la sœur de Sebastian peut être rapprochée des colocataires de Mia, qui reconfigurent dans un plan-séquence leur appartement pour en faire le théâtre des préparatifs de la fête à venir.

scellent leur union, la caméra opère un très rapide travelling avant pour accompagner l'envolée musicale. La comédie musicale, semble nous dire le film, dynamise les corps.

● Danser, s'arrêter, repartir

La La Land ne cesse pourtant de contrevenir à cet élan qu'il semble vouloir impulser. La manière dont s'achèvent les deux séquences évoquées ci-dessus en atteste. «Another Day of Sun» se conclut par l'apparition du titre du film, qui acte aussi un retour à la normale. Chacun retourne à sa voiture, la ritournelle des klaxons remplace le chœur improvisé : le mouvement n'était que temporaire et cède la place à un retour à la fixité propre aux embouteillages. Il en va de même à l'issue de «Someone in the Crowd», dont le clou du spectacle est un feu d'artifice. Le plan suivant, où s'estompe la musique, en est le contrecoup : on y découvre un panneau d'interdiction de stationner marquant un coup d'arrêt, en dépit de l'injonction qu'il affiche — «No stopping», y lit-on. «S'arrêter», justement, est une étape inhérente à la comédie musicale qui, contrairement à l'opéra, implique l'alternance de scènes chantées et d'autres non. Ouvrir une parenthèse nécessite dès lors de la refermer. Si Mia et Sebastian s'envolent dans la scène du planétarium [séq. 7], c'est pour mieux revenir sur terre. La mise en mouvement des corps est en somme indissociable de leur arrêt. *La La Land* cultive tout au long du film cet entrelacement entre une pulsion de vie (la danse, l'éveil du sentiment amoureux) et une pulsion de mort (l'arrêt, le délitement de la relation entre Mia et Sebastian) pour les présenter comme indissociables : il n'y a pas l'un, puis l'autre, mais les deux en même temps. Le metteur en scène mobilise plusieurs moyens pour lier ces deux tonalités. D'une part par le montage, comme on vient de le voir avec ce raccord entre le feu d'artifice et le panneau de signalétique. D'autre part, cette alliance entre les deux pulsions est inscrite dans la composition même de certaines scènes.

● Deux pôles

Ainsi, lorsque Sebastian vient chercher Mia à son café pour déambuler avec elle dans les studios de la Warner [séq. 6], les deux personnages s'arrêtent devant un tournage. Il s'agit d'une séquence romantique dansée, qui vient naturellement doubler l'histoire de Mia et Sebastian. Deux détails importants sont à noter. Le premier advient lorsque la prise s'achève : en arrière-plan, les deux acteurs, à rebours de la scène qu'ils viennent de jouer, se disputent violemment. Le second tient dans la manière dont le travelling latéral de la marche de Mia et Sebastian fait se succéder trois tableaux distincts. Tout au long de ce travelling, Mia et Sebastian (au premier plan) sont doublés (à l'arrière-plan) par d'autres personnages ou éléments du décor. On voit d'abord à gauche du plateau de tournage les doublures des acteurs, qui viennent renforcer la mise en abyme au cœur de la scène. Ensuite, au centre, le tournage se déroule. Enfin, à droite, l'avancée de la caméra révèle une partie

● Le téléphone, élément perturbateur

On pourra demander aux élèves de relever les différents moments où les téléphones jouent un rôle important dans la construction des séquences. Plusieurs exemples :

- Mia apparaît pour la première fois dans sa voiture au téléphone. On comprend toutefois, lorsqu'elle bute sur un mot, qu'elle répète en vérité une scène pour un casting. La scène entretient par là une porosité entre le monde réel et celui de la fiction.
- Au café, une alarme met fin au regard rêveur de Mia, qui vient de servir une actrice célèbre, et lui rappelle qu'elle a une audition.
- Dans la scène suivante, le faux coup de fil de Mia est interrompu par un vrai, qui abrège son essai.
- Lorsque Mia découvre que sa voiture a été enlevée par la fourrière, elle réalise qu'elle n'a pas de réseau, ce qui redouble sa frustration.
- La danse de Mia et Sebastian sur les sommets de Los Angeles est brutalement interrompue par un appel de Greg.
- Au rappel qu'obtient Mia, l'un des deux directeurs de casting pianote sur son téléphone, marquant ainsi le peu d'intérêt qu'il témoigne pour l'actrice.
- Le dîner où Mia s'ennuie ferme est interrompu par un appel que reçoit le frère de Greg en lien avec son travail. De nouveau, la sphère intime est parasitée par un impératif professionnel [Récit].
- L'appel que Mia reçoit de ses parents, poussant Sebastian à accepter l'offre de Keith.
- Avant le retour surprise de Sebastian, Mia lui laisse un message vocal confirmant la distance naissante au sein du couple.
- L'appel que reçoit Sebastian après la rupture, et qui relance complètement le récit.

Le téléphone est ainsi à la fois un élément de retour au réel, mais aussi la matrice de plusieurs sons cassant ou nourrissant la dynamique des situations.

assez incongrue du décor : un petit cimetière, où se distinguent deux tombes recouvertes de ronces qui jouent là aussi le rôle de «doublures» des personnages principaux. Drôle de toile de fond pour une scène romantique, qui montre bien d'emblée que la relation de Mia et Sebastian n'est pas vouée à fleurir. Plus tôt, une autre séquence le laissait déjà entendre : au cours de leur première danse (sur les sommets de Los Angeles), Mia et Sebastian sont cernés, à droite, par un arbre majestueux en bonne santé et, à gauche, par des branches décharnées. On notera également que l'éveil du sentiment amoureux prend ici

pour décor un crépuscule [séq. 5]. Enfin, le temps de la plénitude amoureuse, l'été, commence par une scène où Mia et Sebastian prennent la route à contresens [séq. 8]. Toutes ces scènes s'articulent de la sorte autour d'un pôle positif et d'un pôle négatif qui vient nuancer le sentiment joyeux qu'elles diffusent de prime abord.



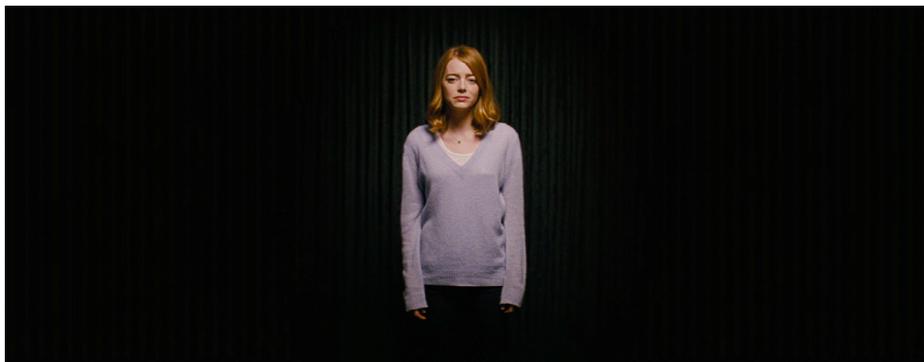
● Musicalité et dissonance

Ce travail de la mise en scène est également pris en charge par la bande sonore, qui travaille autant une harmonie qu'une dysharmonie. Le raccord qui lie, dans la première partie, le récit de la journée de Mia à celle de Sebastian en donne une illustration limpide. Alors que Mia, les yeux mouillés, écoute le morceau de piano, le travelling qui s'achemine vers son visage s'accompagne d'une montée en puissance d'une sirène, celle du klaxon qu'appuie Sebastian lors de sa toute première interaction avec Mia. Deux sons se superposent, l'un comme promesse d'un rapprochement sentimental, l'autre comme cassure. Les sonneries de téléphone [Encadré : « Le téléphone, élément perturbateur »] viennent également jouer ce rôle de rupture sonore, au même titre que le surgissement soudain du silence, après « Someone in the Crowd » ou à la fin du spectacle de Mia, dans une salle clairsemée. Notons aussi la cassure que produit le virage « pop » au début du concert de The Messengers, où Mia découvre médusée le compromis auquel s'est résolu Sebastian. Il faut enfin évoquer la manière dont les sons façonnent le récit par des jeux de redites. Par exemple, le klaxon de Sebastian scande à trois reprises le déroulé de l'histoire : la première rencontre [séq. 1 et 2], le début du chapitre « Été » [séq. 8] et les retrouvailles à Boulder [séq. 11].

● Échos et répétitions

Car la musique est aussi une affaire de répétition. C'est justement ainsi que Mia et Sebastian nous sont présentés : en train de répéter (un texte pour elle, un bout de cassette pour lui). Lors du dîner avec Greg, c'est la reprise des notes de piano jouées par Sebastian dans les enceintes du restaurant qui convainc Mia d'aller rejoindre son futur compagnon. Le « rappel », au cours duquel Mia doit rejouer une même scène dans le cadre d'un casting, est une autre illustration de ce principe. La répétition n'est en soi ni positive ni négative, même si elle peut rejouer une situation pour en changer la couleur. C'est le cas de la scène du concert, où la structure du découpage (Sebastian isolé par un projecteur, Mia dans une situation de spectatrice) répète la séquence où Mia regardait pour la première fois Sebastian jouer du piano, dans la perspective de figurer une autre réaction de l'héroïne (la déception qui se lit sur son visage).

Plus largement, le film épouse cette logique répétitive afin d'adopter plusieurs points de vue (la journée qui se rembobine dans le premier chapitre) ou de synthétiser le chemin parcouru. La dernière séquence [séq. 12] procède là encore d'un rembobinage, qui gomme cependant cette fois-ci les à-coups du récit pour le réinventer : et si ? Et si Mia et Sebastian avaient réussi à suivre leur route en faisant fi des désagréments de la vie ? La répétition se mue alors en ressassement mélancolique, jouant au passage une scène récurrente du film : le passage de la lumière à l'ombre.



● L'ombre et la lumière

La comédie musicale, qui obéit ici à une logique paradoxale (en cela que la mise en mouvement est hantée par la perspective non négociable de son interruption), peut également permettre l'avènement d'une stase, d'un pur moment suspendu au cours duquel le monde se reconfigure afin de s'adapter pleinement aux désirs des personnages. Mia et Sebastian recherchent, en amour comme dans la comédie et la musique, ces instants où ce qui se trouve autour d'eux vacille dans l'ombre, pour qu'ils puissent accueillir, seuls ou à deux, la lumière. C'est le cas notamment de la scène du piano dans la première partie, du casting, ou encore des retrouvailles chez Seb's à la toute fin. D'une certaine manière, ces séquences constituent l'accomplissement de l'horizon musical consistant à réinventer, par la musique, le chant ou la danse, la matière même du monde. Mais à l'inverse des séquences du planétarium ou des préparatifs chantés dans « Someone in the Crowd », ces acmés ne sont guère le produit d'un déferlement de mouvements et de couleurs. Bien au contraire, elles sont le fruit d'une réduction de l'espace (soit l'inverse de ce qui se joue au début du film) et d'une focalisation. La mise en scène se concentre alors sur un point unique — un visage, un morceau, une chanson — pour dégager une émotion, quitte à volontairement gommer ce qui se trouve autour des personnages. Lorsque Mia se rend au cinéma (autre lieu où règnent la pénombre et la lumière d'un projecteur) où Sebastian lui a donné rendez-vous et s'avance devant l'écran [séq. 7], aucun spectateur ne semble avoir conscience de sa présence. C'est comme si elle n'était pas là ou, au contraire, que la salle n'existait que pour Sebastian et Mia. Le monde est, pour un temps, seulement à eux.



● Bleu et rouge

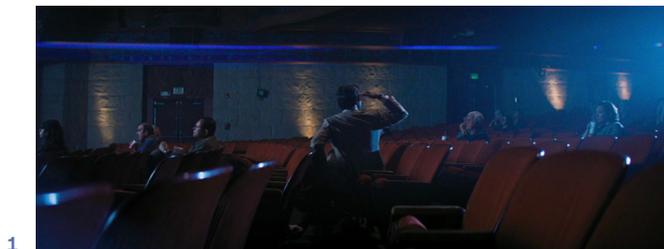
La dynamique de la relation amoureuse s'incarne donc par le montage, le découpage et la composition des plans, la bande sonore, les fluctuations de la lumière, mais aussi grâce à la couleur. Dans la tradition du cinéma classique hollywoodien, cette dernière constitue souvent un élément nourrissant l'harmonie d'un cadre ou d'une scène. Elle peut toutefois aussi obéir à des jeux plus subtils de correspondance. Citons-en un, particulièrement éloquent. Lors du rendez-vous au Rialto, à l'issue duquel Sebastian et Mia s'embrassent, la jeune femme porte une robe verte. Il s'agit de la troisième soirée que les deux personnages passent ensemble. Dans la première (« Someone in the Crowd »), Mia arborait une robe bleue. Dans la seconde (« What a Waste of a Lovely Night »), une jaune. La troisième soirée constitue donc, par la couleur, la synthèse des deux premières : bleu + jaune = vert.

C'est toutefois sur un autre plan que la couleur occupe un rôle prépondérant dans la mise en scène, par la relation qu'entretiennent le bleu et le rouge. Le bleu peut être lu comme la couleur du rêve : le bleu azur qui surplombe Los Angeles dans la première scène, le bleu que porte Mia pour la première scène de casting (qui se fond dans le bleu des murs de la salle), ou encore le bleu du logo de Seb's dans la séquence finale et celui dans lequel baignent Mia et son époux au moment d'entrer dans le club. La rencontre entre Sebastian et Mia repose quant à elle sur une logique duochrome, où le bleu et le rouge interagissent tantôt harmonieusement, tantôt conflictuellement. Lorsque Mia s'arrête devant le restaurant où Sebastian se produit, le bleu dominant de la nuit se mêle alors au rouge des néons qui bordent l'établissement. Plus loin, le crépuscule auquel assistent les deux personnages est le théâtre d'une union des deux teintes, qui virent au mauve. Le temps de l'été creuse ce sillon : au Lighthouse, Mia danse en écho à la musique jouée par Sebastian. Le jeu de va-et-vient entre les deux n'est pas seulement une affaire de musique et de montage, mais aussi de couleurs. Champ : Sebastian joue devant l'emblème du club, un phare blanc strié de bandes rouges sur un fond bleu. Contrechamp : Mia danse, vêtue d'un haut rouge et d'une jupe bleue. La stricte symétrie des couleurs souligne leur osmose. Dans la scène suivante, à nouveau, le mélange de teintes bleutées et rosées figure à l'écran une intimité encore préservée des contingences de la vie.

Mais, de fil en aiguille, la mise en scène du bleu et du rouge va esquisser la séparation du couple. D'abord dans la scène du concert, où Mia est progressivement reléguée au fond de la salle, jusqu'à ce qu'elle aperçoive de loin le logo du groupe, composé de bleu et de rouge, qui brille moins fort, plus lointainement. La scène du dîner surprise est quant à elle dominée par un vert émeraude, couleur qui revêt ici une valeur plus symbolique (c'est, entre autres, celle de la maladie et de la mort). La séparation acte ensuite également une dissociation du bleu et rouge, dans le plan large où Sebastian apparaît seul après le départ de Mia. Les couleurs ne sont plus mélangées, mais contenues chacune dans un espace respectif. Il faudra attendre la toute fin du film pour que le caméreau inonde à nouveau le visage de Mia, dans l'ultime sourire qu'elle adresse à son ancien amour.

**« Sur *La La Land*,
il m'a très vite paru capital
de traiter la caméra comme
un troisième personnage »**

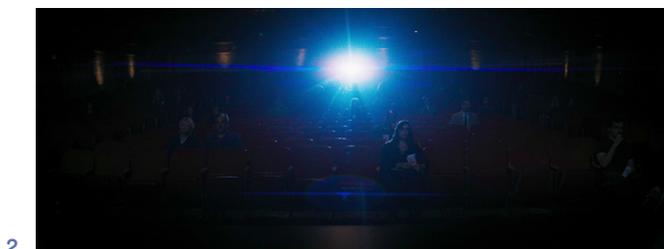
Linus Sandgren, chef opérateur



1



5



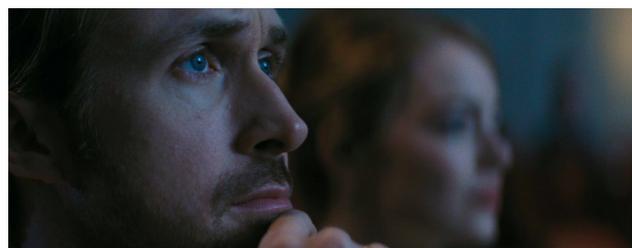
2



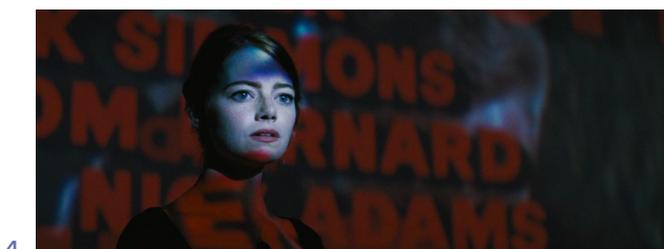
6



3



7



4



8

Séquence

Vers l'harmonie

[00:52:28 – 00:58:45]

C'est une séquence charnière du film, qui synthétise le caractère hors du temps de la romance entre Mia et Sebastian et illustre l'importance du motif de la symétrie dans la manière dont leur histoire se noue : leur rendez-vous au Rialto, pour voir *La Fureur de vivre* de Nicholas Ray. Une soirée qui sera le théâtre d'un premier baiser pour le moins contrarié.

● Et la lumière fut

Dans un plan large, coupé dans sa largeur par un éclat bleu lumineux émanant du projecteur, Sebastian scrute l'arrivée de Mia dans la salle du cinéma [1]. Alors que la caméra se rapproche de lui et que le film commence, une silhouette traverse le champ. Raccord de mouvement : la salle est désormais vue dans son ensemble, depuis l'écran, toujours striée par la lumière du projecteur, tandis que Mia s'avance pour chercher du regard son rendez-vous galant [2]. En venant se positionner devant le projecteur, Mia ne fait pas que se glisser au centre du plan et de la lumière, elle fait de surcroît disparaître le rayon qui striait originellement le plan. La frontière s'abolit [3]. Champ-contrechamp : Mia, dont le visage diaphane accueille les lettres rouges du générique, regarde avec émotion Sebastian [4] ; lui, en réponse à ce regard, se lève pour se mettre à son niveau. La caméra accompagne son mouvement et inscrit son visage à côté du projecteur, dont l'aura éblouit les traits [5]. Chacun semble

être pour l'autre une source de lumière : elle est le film, il est le projecteur. C'est par ce jeu symétrique du montage et de la lumière que les deux personnages peuvent se retrouver, comme en témoigne le plan suivant : alors que Mia se joint à Sebastian, la caméra se rapproche, recadre les personnages et, ce faisant, exclut la fameuse ligne bleue qui apparaissait dans le premier plan. Mieux encore, la lumière est désormais redistribuée entre deux foyers bleutés, jouant la dynamique du champ-contrechamp précédent : un halo bleuté en bas à gauche, et un autre en haut à droite, produisant le sentiment d'une harmonie parfaite [6].

● Les mains liées

La deuxième partie de la scène creuse un sillon analogue. Un fondu enchaîné plonge les deux personnages dans le film de Nicholas Ray, et plus précisément dans la première séquence située à l'observatoire Griffith. Gros plan sur Sebastian, l'air concentré, avec une longue focale qui floute Mia [7]. Un plan d'ensemble montre que son attention dévie vers le genou de la jeune femme, que l'on voit ensuite en plan rapproché [8]. Délicatement, elle vient de poser sa main dessus. Un nouveau plan d'ensemble réunit les personnages, puis Sebastian pose, dans un geste mimétique, sa main sur son propre genou [9]. Inversion du point de départ : on découvre cette fois-ci Mia en gros plan et Sebastian flouté, mais la logique parfaitement symétrique du découpage débloque la situation. Par un changement de focale, Sebastian devient à son tour net, et Mia floue. Les personnages s'effleurent du bout des doigts, et de nouveau Sebastian apparaît en gros plan, mais cette fois-ci flou, là où Mia est désormais



9



13



10



14



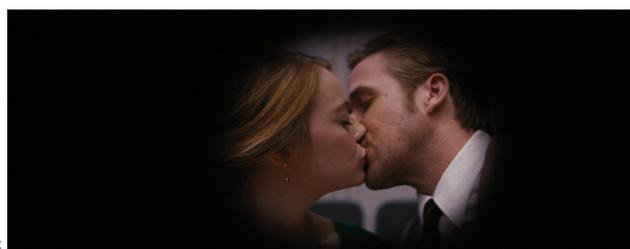
11



15



12



16

nette [10]. Toute la structure de la scène est ainsi fondée sur une circulation du désir entre les deux personnages, par une gémellité des gestes et des différentes modalités de la découpe. En gros plan, les mains s'enlacent, puis les visages des personnages se rapprochent. Enfin, le baiser ? Non. Alors que leurs lèvres se touchent presque, un plan large révèle que la pellicule prend feu. Les lumières se rallument, et avec elles le charme se dissipe ; la ligne bleue segmentant le plan est d'ailleurs revenue [11]. Heureusement, Mia, dans la seule réplique de cette séquence par ailleurs muette, va sauver la situation. « J'ai une idée », dit-elle.

● Le cercle

Un deuxième fondu enchaîné déplace l'action hors du cinéma, suivi d'un plan qui rejoue, à l'identique, celui de *La Fureur de vivre* vu auparavant, où une voiture s'avance vers l'observatoire Griffith. La transition a un double sens : d'une part elle prolonge la logique symétrie évoquée, de l'autre elle acte la perméabilité entre le monde « réel » et celui du cinéma. De fait, ce qui suivra se détachera des lois de la physique pour embrasser un horizon féérique. La confusion entre les deux strates, le réel et le merveilleux, est actée par un plan de « projection », où les silhouettes des amoureux s'impriment sur un carré découpé par la lumière [12]. Une fois à l'intérieur de l'édifice, la mise en scène va dessiner une harmonie parfaite par une succession de motifs circulaires. C'est d'abord la « *Tesla coil* », le transformateur électrique qui constitue l'une des pièces les plus célèbres de l'observatoire, que l'on voit émettre un éclair bleuté. Le regard des personnages, et la caméra avec eux, convergent

ensuite vers un dôme, que l'on découvre par un mouvement panoramique, avant que la caméra ne redescende pour filmer Mia et Sebastian devant le pendule de Foucault qui se trouve devant eux. Chacun longe le pendule d'un côté, la caméra accompagnant Mia jusqu'à ce qu'elle rejoigne Sebastian, qui la prend par la main, avant qu'ils ne se mettent à danser autour de l'instrument. Un raccord sur une plongée zénithale, montrant dans un même plan le pendule et les amants, met les deux éléments sur un même plan [13], avant qu'un troisième fondu enchaîné ne déplace l'action dans l'enceinte du planétarium. Le décor rappelle évidemment celui de la salle de cinéma, et les images projetées continuent de filer le rapprochement entre l'harmonie du couple et celle des astres — notamment ce plan de la Voie lactée qui fait écho à la plongée zénithale évoquée plus haut [14]. La scène rejoue celle du cinéma : les visages, filmés en plans serrés, se rapprochent, mais, une nouvelle fois, un détail entrave le baiser. Un mouchoir s'envole. L'incongruité du phénomène est figurée par un champ-contrechamp face caméra. Sebastian projette ensuite légèrement Mia dans les airs, et s'élanche pour la rejoindre, accompagné par les envolées de la musique [15]. Étoiles parmi les étoiles, ils dansent sur les nuages, puis deviennent des ombres chinoises dans le cosmos, le temps d'un ballet stellaire. Retour sur Terre, et métaphoriquement à la salle de cinéma. Mia et Sebastian reprennent leurs positions initiales, et cette fois-ci plus rien ne troublera leur étreinte. La caméra s'avance rapidement au moment où leurs lèvres se touchent, l'orchestre joue la note finale et, par une fermeture à l'iris, un cercle vient cerner leurs visages [16]. L'harmonie est totale.

Motif

Derrière le miroir

Puisque *La La Land* est un film où la dualité [Mise en scène] et la symétrie [Séquence] jouent un rôle important, il n'est pas étonnant d'y trouver de nombreux miroirs. Mais ces derniers racontent aussi autre chose : révéléurs ou trompeurs, ils font miroiter l'accès à un autre monde, pour mieux finalement laisser les personnages face à leurs espoirs déçus.

● Rétroviseurs

Dans l'embouteillage, deux moments clés sont révélés par l'entremise d'un miroir. Première occurrence : le visage de Sebastian, dont on voit d'abord le reflet, avant que la caméra ne le dévoile au volant de sa voiture [séq. 2]. Le détail raconte d'emblée quelque chose d'un personnage qui regarde vers le passé ou, pour dire les choses plus nettement encore, dans le rétroviseur. Obsédé par un âge d'or perdu, Sebastian repasse en boucle le fragment d'une cassette de jazz, autre élément attestant de son fétichisme passéiste. Le miroir participe par ailleurs de cette duplication des corps et des figures dont Hollywood, et Los Angeles dans son ensemble, est le théâtre. Hollywood, c'est aussi la fabrique du même : dans les couloirs des agences de casting, Mia ne croise que des femmes qui lui ressemblent (voir la scène de l'ascenseur, où elle est cernée par deux autres rousses). Sebastian apparaît dans cette perspective comme le produit d'une histoire, littéralement, son reflet. Seconde occurrence : en train de travailler son texte, Mia regarde dans son rétroviseur et découvre le visage bougon de son futur compagnon. Là encore, le miroir est associé à une répétition (de son essai) et précède surtout la rencontre à proprement parler des personnages. L'image renvoyée est ici à la fois trompeuse et révélatrice : elle délivre une mauvaise première impression, mais organise aussi une rencontre.

● Mia au faux pays des merveilles

« La La Land », faux pays des merveilles, est un mirage, un lieu rempli d'illusions. Pour y accéder, il s'agit de trouver la bonne porte, comme il faut emprunter un pont au début de nombreuses comédies musicales, de *Brigadoon* aux *Demoiselles de Rochefort* [Influences]. L'écran du cinéma du Rialto en est un, comme le ciel étoilé du planétarium. Le miroir en constitue un autre, dans la tradition de Lewis Carroll (*De l'autre côté du miroir*). Lorsque Mia, après sa journée ratée [séq. 2], sort de la douche, deux éléments conjoints font basculer la scène dans le chant et la danse : la mélodie qu'entonne très légèrement l'actrice, et surtout le miroir, à l'intérieur duquel s'ouvre une porte par laquelle les colocataires s'engouffrent dans la salle de bain. Le miroir ne duplique plus en apparence, mais semble alors ouvrir vers un autre horizon, plus scintillant, plus beau, plus fort : celui de la comédie musicale. Encore faut-il accepter de franchir le seuil. Quelques plans plus loin, l'une des colocataires regarde la caméra, invitant implicitement le spectateur à la suivre à la fête. Le regard-caméra est immédiatement suivi d'un léger recadrage vers le miroir qui trône dans le salon,

où se reflète Mia : va-t-elle suivre le lapin blanc et nous emporter avec elle dans le monde merveilleux de la fête ? Enfin, elle se décide, mais la traversée est une impasse qui ramène au point de départ : de nouveau, une salle où Mia, seule, contemple son reflet. Ce principe du double-fond qu'épouse la mise en scène révèle ainsi l'envers triste du mirage hollywoodien.

● L'aliénation

Le reflet, plutôt que de renvoyer une image idéalisée de soi-même, implique dès lors un retour au réel. Ainsi de ce plan où Mia, rêveuse, se prépare pour son rendez-vous avec Sebastian [séq. 7]. Alors qu'elle ajuste sa coiffure, une porte s'ouvre, de nouveau vue à travers un miroir. Et de cette ouverture surgit un obstacle : Greg, son petit ami, qui vient la chercher pour un dîner qu'elle avait complètement oublié. On notera aussi la présence dans ce plan d'un autre miroir, à gauche ; l'héroïne est comme prise en étau par les deux objets, qui deviennent le vecteur d'une aliénation. Plus loin, Sebastian semble confronté au même dilemme au moment de signer son contrat avec le groupe de Keith. Le



diaporama qui égrène les transformations de la vie du couple (Mia qui quitte son travail au café, puis trouve un théâtre pour jouer son *one-woman-show*, etc.) contient ainsi deux plans travaillant une idée analogue [séq. 8]. On y voit d'abord Sebastian chez un tailleur, afin de confectionner le costume qu'il portera pour ses prochains concerts. Tout en faisant écho à la première apparition du jazzman, la scène dessine une nouvelle impasse : il se voit affublé d'un reflet qui n'est pas le sien, tandis que la symétrie du *dressing* devant lequel il se tient rejoue l'idée d'une tenaille. Le second plan le montre quant à lui dans une loge. Cerné de miroirs ornés de néons, Sebastian a son visage des mauvais jours, prisonnier d'une cage dorée. Contrairement aux apparences, les miroirs, loin d'ouvrir la porte à d'autres mondes, enferment les rêveurs dans leurs illusions déçues.



Échos

Los Angeles, city of stars ?

Los Angeles est une ville que le cinéma américain a beaucoup filmée, entre autres parce qu'elle constitue l'épicentre de sa fabrication (Hollywood) et fait à ce titre l'objet de nombreux rêves et fantasmes. Tout à la fois décor de fictions sur le cinéma (*Une étoile est née*, *Chantons sous la pluie*) et de films noirs (encore tout récemment, *Inherent Vice* et *Under the Silver Lake*), il s'agit d'une ville aussi scintillante qu'énigmatique, dont le glamour recouvre une part plus sombre, comme l'a figuré le cauchemardesque et labyrinthique *Mulholland Drive* de David Lynch (2001). Il s'agit du lieu de tous les espoirs pour ceux qui aspirent à devenir célèbres, mais aussi un empire du faux et des masques, ce qu'a notamment figuré Brian De Palma en 1984 dans *Body Double* (« doublure »), où un acteur claustrophobe voit se jouer sous ses yeux une machination qui combine deux scénarios hitchcockiens : ceux de *Fenêtre sur cour* (1954) et *Sueurs froides* (1958). Si *La La Land* semble de prime abord embrasser la veine enchanteresse de la représentation de la ville, le film explore, lorsqu'on s'y attarde un peu, ce gouffre qui se dresse entre le rêve et son envers.

● Mythe et modernité

L'un des sujets de *La La Land* est l'écart entre un passé mythifié et le présent dans lequel évoluent les personnages. Le décor contemporain de l'autoroute sur lequel s'ouvre le film constitue dans cette perspective une allégorie possible de l'inertie des héros, frustrés de ne pas voir leurs rêves s'accomplir. Une phrase de Sebastian, lorsqu'il se promène avec Mia dans les studios de la Warner, résume le rapport contrasté qu'il entretient avec la ville : « C'est L.A., ils vénèrent tout et n'apprécient rien. » La scène se tient justement dans un décor curieusement anachronique, qui renvoie à un imaginaire des studios (toiles de fond, figurants déguisés en légionnaires romains) ancré davantage dans les années 1950. Lorsque Mia et Sebastian regardent de loin la magie des tournages s'opérer, ils apparaissent comme deux ombres au seuil d'un monde dont le contrechamp révèle sa nature de mirage chatoyant. Los Angeles comme Hollywood s'apparentent à des musées à ciel ouvert, un lieu où les deux personnages principaux essaient de vivre dans le passé.

● L'observatoire

Cette dimension crépusculaire, voire mortifère, est également au cœur du lieu dans lequel Mia et Sebastian scellent leur amour : l'observatoire Griffith, immortalisé dans *La Fureur de vivre* de Nicholas Ray. Le choix est curieux à plus d'un titre. D'abord, parce que ce film est le testament d'une idole, James Dean, qui meurt peu de temps avant sa sortie, à 24 ans, dans un accident de voiture. Le film entretient d'ailleurs involontairement un parallèle troublant avec le destin de l'icône, puisque Dean y incarne un jeune « rebelle » impliqué malgré lui dans la mort d'un adolescent au volant. Surtout, le planétarium ne constitue pas chez Ray un décor idyllique, mais accueille plutôt, le temps d'une scène célèbre, l'angoisse métaphysique d'adolescents devant la vision apocalyptique de mondes voués à disparaître dans l'abîme, avant d'être le théâtre, à la fin, d'un drame actant définitivement la fin de leur innocence. Il n'est pas anodin que Chazelle ait élu ce décor : plutôt que de renverser les séquences du film de Ray, il les prend discrètement pour appui afin de cultiver un récit tiraillé entre la promesse d'une envolée et la fatalité d'un échec.

● Mur murs

Une autre spécificité de la ville (et plus largement de l'État de Californie) dont le film se fait l'écho est l'abondance de fresques murales auxquelles Agnès Varda a consacré en 1981 un documentaire, *Mur murs*. Comme les toiles de fond des studios, ces peintures font de Los Angeles un espace perpétuellement doublé par son histoire, une ville dont la part mythologique s'imprime sur les murs mêmes, comme ceux qui ornent le Lipton's, le restaurant où se produit Sebastian au début de l'intrigue. Chez Chazelle, les peintures murales sont moins l'expression d'une diversité culturelle et artistique (ce qu'elles sont, à l'origine) que les reliques d'un monde révolu, qui s'introduit jusque dans l'intimité des personnages. En témoigne le fait que le cinéaste filme de la même manière le *street art* et le portrait géant d'Ingrid Bergman que Mia a affiché dans sa chambre [séq. 2]. Ce que désire au fond Mia, c'est moins vivre à Los Angeles (qu'elle finira par quitter, d'abord pour Boulder, puis pour Paris) que s'inscrire à son tour dans l'héritage visuel de la ville. Son retour à L.A. en apporte la preuve par un double écho : d'abord par la réapparition du visage de Bergman près du Château Marmont, célèbre hôtel de luxe du Sunset Boulevard où séjournent Mia et sa famille, puis par cet immense panneau publicitaire devant lequel passe Sebastian, sur lequel s'affiche en grand le visage de son ancienne petite amie.

Influences

Héritage et emprunts

Hommage à la comédie musicale en particulier et au cinéma en général, *La La Land* condense un nombre conséquent de références cinématographiques. Celles-ci permettent de mieux comprendre les motivations de Damien Chazelle, mais aussi d'inscrire son film au croisement de plusieurs filiations, à travers les âges et par-delà l'océan Atlantique.

Broadway qui danse (1940) © Blu-ray Warner Archive



● Hommage au cinéma classique hollywoodien

À l'image de Mia, qui collectionne les affiches de films des années 1950 et regarde avec émerveillement la fenêtre à laquelle se sont tenus Ingrid Bergman et Humphrey Bogart dans *Casablanca* de Michael Curtiz (1942), Damien Chazelle témoigne dans *La La Land* d'un fétichisme affirmé pour le cinéma hollywoodien classique. *Chantons sous la pluie* de Stanley Donen est dans cette perspective probablement le film le plus cité. À la fois l'une des comédies musicales les plus célèbres et le film sur Hollywood par excellence, il nourrit la matière de plusieurs plans. Au-delà de citations évidentes (le lampadaire sur lequel s'appuie Sebastian renvoie à la fameuse scène sous la pluie où Don, interprété par Gene Kelly, danse avec son parapluie) et de plus lointains échos (la visite du studio de Sebastian et Mia peut rappeler celles des deux personnages principaux au milieu du film de 1952), le numéro « Broadway Melody Ballet », qui retrace le parcours de Don, constitue l'une des matrices de la fin de *La La Land*. Chazelle lui emprunte la succession en tableaux ainsi que l'artificialité des décors, en plus d'autres motifs (par exemple, l'abondance d'enseignes lumineuses qui accompagnent l'arrivée de Mia à la soirée au début du film). On peut toutefois rattacher ce finale à celui d'une autre comédie musicale, antérieure d'un an : *Un Américain à Paris* de Vincente Minnelli, dont le premier rôle est également tenu par Gene Kelly. Dans le long ballet qui sert de conclusion au film, Jerry, un peintre américain, rêve d'être dans les bras de Lise (Leslie Caron), hélas fiancée à un autre homme. Par la danse, la musique de Gershwin et un décor à la facticité affichée (fonds peints, fausses silhouettes, éclairages marquant leur artificialité), le songe éveillé réinvente leur histoire jusqu'à ce que la fiction déborde dans le réel et que les amants se

retrouvent « pour de vrai ». Le dénouement de *La La Land* y fait explicitement référence (jusqu'à son tropisme parisien), mais pour en inverser radicalement l'issue : le rêve reste un rêve, réinventer le passé ne changera rien au présent. La comédie musicale, comme le prouvait la première séquence du film, accueille ici des parenthèses sans lendemain.

Outre ces deux références fondamentales, Chazelle picore ici et là dans de nombreux classiques du genre. Ainsi de la valse entre Sebastian et Mia sur un sol qui les reflète, faisant écho au dernier numéro dansé de *Broadway qui danse* de Norman Taurog (1940), avec Fred Astaire et Eleanor Powell. Ou encore la courte citation de *Drôle de frimousse* de Stanley Donen (1957) [Encadré : « Pratiques de l'emprunt »] et surtout un emprunt manifeste à *Tous en scène* de Vincente Minnelli (1953), dans la scène du parc où les deux personnages principaux, jusqu'ici en mauvais termes, esquissent une romance en dansant quelques pas. *La La Land* ressemble de fait souvent à un appareillage de références, entre clin d'œil et pastiches, pour rendre hommage à l'âge d'or de la comédie musicale hollywoodienne.

● De Rochefort à Cherbourg

Si *La La Land* se réfère plus abondamment à un patrimoine américain, l'influence de Jacques Demy n'en demeure pas moins déterminante. De Demy, qui s'est lui-même beaucoup inspiré des comédies musicales américaines (notamment le *West Side Story* de Jerome Robbins et Robert Wise pour *Les Demoiselles de Rochefort*), Chazelle retient moins à proprement parler des idées formelles précises que des impulsions générales. Ce patronage sous lequel se place le cinéaste semble en particulier innover les deux bouts du récit : en un sens, *La La Land* commence comme *Les Demoiselles de Rochefort* pour finir à la manière des *Parapluies de Cherbourg*. Le générique du premier ménage en effet des similitudes avec l'ouverture de *La La Land* : en route vers Rochefort, une caravane de forains traverse la Charente grâce au pont transbordeur du Martrou. Là aussi, les corps s'extraient des camions pour mener une danse cette fois littéralement suspendue au-dessus du fleuve. Comme dans *Brigadoon* de Minnelli et son village atteint d'une curieuse malédiction (la vie ne s'y déroule qu'un jour par siècle), l'entrée dans la comédie musicale est métaphorisée par la traversée d'un cours d'eau : il s'agit de faire le pont entre deux mondes. Si Demy fait ensuite coïncider l'avancée des forains avec celle d'un régiment militaire, dans le sens inverse de la route, cet élément dissonant n'entrave pas l'ambition de cette séquence de réenchanter un espace (la place Colbert de Rochefort), là où les danseurs du premier numéro de *La La Land* reviennent à leur état initial pour ne plus jamais réapparaître. L'influence des *Parapluies de Cherbourg* est quant à elle assez claire d'un point de vue narratif : la fin est, dans l'esprit, la même. Cinq ans après s'être séparés (même ellipse que dans *La La Land*), Guy et Geneviève se retrouvent dans la station-service que tient le premier. Chacun a refait



Les Demoiselles de Rochefort (1967)
© DVD/Blu-ray Arte Éditions

sa vie, et leur réunion n'accouche que d'un dernier regard, un adieu dont l'amertume est contrebalancée par le retour heureux de Madeleine, l'épouse de Guy, et de leur fils, dans les dernières secondes du film.



New York, New York (1977)
© DVD/Blu-ray, MGM/United Artists

● New York, New York

Une autre influence manifeste de *La La Land* fait peut-être la synthèse entre le cinéma classique hollywoodien et la tragédie des *Parapluies...* : il s'agit de *New York, New York* de Martin Scorsese (1977), dont le titre même n'est pas sans parenté avec celui de *Chazelle* (*La La Land* répétant le diminutif de Los Angeles [Encadré : «Un titre polysémique»]). Le film raconte la relation conflictuelle de Jimmy (Robert De Niro), saxophoniste au caractère cyclothymique, et Francine (Liza Minnelli), chanteuse puis star hollywoodienne, en suivant leur rencontre, leur mariage, leur séparation brutale, puis enfin des retrouvailles contrastées quelques années plus tard. Si le film n'est pas à proprement parler une comédie musicale, puisque les numéros chantés s'intègrent au reste du récit sans le moindre «chassé-croisé» [Genre], il n'en fait pas moins la part belle aux talents respectifs des personnages et fait s'entrecroiser leur histoire intime à la chronique de leur ascension vers la célébrité. Jimmy croit en «l'accord parfait», c'est-à-dire en une harmonie entre sa vie privée et sa carrière professionnelle, mais son mariage avec Francine pâtit d'une compétition larvée entre les deux personnages,

voire d'une réelle jalousie mâtinée de la frustration de ne pas pouvoir avancer de manière synchrone dans leurs carrières respectives. *La La Land* emprunte au moins deux grandes idées au film de Scorsese. D'abord, sur les couleurs : le délitement du couple est associé à plusieurs reprises à la même teinte verte qui envahit l'appartement de Sebastian et Mia, notamment lors de la scène du dîner surprise organisé par le pianiste. Ensuite, sur le dénouement du récit : tandis que Francine est devenue une star de Broadway et d'Hollywood, Jimmy est un saxophoniste réputé et le propriétaire de son propre club de jazz. C'est toutefois lui qui rend visite à Francine, au club où elle se produit (celui-là même où ils se sont rencontrés le soir de la victoire sur le Japon, le 15 août 1945). Le dernier regard que les ex-amants s'adressent est redoublé par un appel de Jimmy qui propose à Francine de venir la rejoindre pour dîner. Mais, au moment de franchir la porte de l'entrée des artistes, Francine se ravise et Jimmy, qui l'attend près d'un réverbère, quitte le champ, comprenant qu'elle a changé d'avis.

● Pratiques de l'emprunt

Au cinéma, un emprunt à un autre film ou une œuvre visuelle peut revêtir différentes formes qu'il faut bien distinguer. En voici une brève typologie, qui esquisse par ailleurs ses multiples finalités (hommage, jeu référentiel, comédie, etc.) :

- Le clin d'œil ou la citation. Il s'agit généralement d'une image ou d'un détail auquel le film fait rapidement écho. On peut par exemple penser au plan où Mia, dans le dernier numéro musical du film, se tient devant une réplique de l'Arc de Triomphe, quelques ballons à la main. La scène rappelle un passage célèbre de *Drôle de frimousse* de Stanley Donen devant l'Arc de Triomphe du Carrousel.

- Le pastiche. Il s'agit d'une imitation affichée (il faut donc bien le différencier du plagiat) du style d'un auteur ou d'un courant. Ici, on peut dire que *Chazelle* pastiche par endroits la comédie musicale classique hollywoodienne des années 1950. Le pastiche peut avoir plusieurs visées : rendre hommage, jouer avec les formes ou s'inscrire dans une tradition esthétique.

- La parodie. Proche en esprit du pastiche, elle s'en distingue par son horizon ouvertement comique, voire sarcastique. La parodie tourne en dérision une œuvre à des fins humoristiques, ou bien pour se moquer de ladite œuvre. Par exemple, *Chazelle* parodie ici, dans certaines scènes de casting de Mia, plusieurs motifs éculés de séries télévisées (tel l'emploi stéréotypé d'un jargon médical ou policier pour donner une impression de réalisme).



Drôle de frimousse (1957) © DVD/Blu-ray Paramount Pictures





Document

La magie perdue

Lors de la sortie française de *La La Land*, la critique a témoigné, à quelques discordances près, d'un franc enthousiasme pour le film, au risque parfois de ne mettre en avant que sa part la plus solaire et enjouée, voire d'occulter la manière dont la mise en scène de Chazelle entretient un rapport plus ambigu qu'il n'y paraît à l'égard du genre qu'elle ambitionne de raviver. Ce texte de Guillaume Orignac signé pour le magazine *Chronic'art* part au contraire de réserves apparentes pour cerner en quoi elles semblent selon lui, en fin de compte, nourrir un horizon crépusculaire et mélancolique.

« Si l'ambition est audacieuse, à l'heure où le décès du genre a déjà été prononcé, elle n'est pas surprenante de la part d'un cinéaste comme Chazelle, au vu de ce que défendait avec une bonne dose de rouerie son précédent film, *Whiplash*. L'idée, notamment, qu'il n'y a de jouissance et de liberté qu'au terme d'une discipline acharnée des corps et des affects. Que derrière la joie, comme assentiment intégral du présent, se terrent le féroce labeur des jours passés et l'apprentissage d'une discipline, avec ses codes et ses contraintes physiques. Cette obsession pour le travail et la force, Chazelle avait eu cependant suffisamment de malice pour la faire passer derrière l'éloge de l'emballement et de l'improvisation. Soit exactement cet art de l'enchantement que fut à son apogée la comédie musicale hollywoodienne : une discipline infernale des corps résorbée dans des sommets d'élégance, une manière éclatante de faire vivre ses artifices à travers une pure explosion musicale de sentiments. Autant dire qu'il y a là comme un terrain naturel pour le cinéma faussement libéré de Chazelle, hanté par un idéal de perfection rythmique.

Reste que les harmoniques du classicisme hollywoodien se sont éventées avec la fin de l'ère des Studios. Qu'il n'y a plus ni corps ni instruments pour en rejouer la partition, laissant toute tentative contemporaine se heurter à un pur souci performatif, au risque de faire suinter l'huile de coude à travers tous les pores du film. [...] Heureusement, cette pesanteur de la légèreté vient vite buter sur les corps de ses deux comédiens, leur très contemporaine raideur se montrant rétive à prolonger plus longtemps l'hystérie en roue libre de son musical. Disons-le simplement : Ryan Gosling et Emma Stone dansent comme des patates, et c'est heureux.

Car dans ce paradoxe qu'il y a à vouloir retrouver la formule d'une poésie passée avec la prose des corps contemporains, le film va très vite puiser le motif d'une peine discrète et emballer toute son histoire sous le sceau d'une puissante mélancolie. À peine dansées, à peine chantées, les séquences qui suivent la rencontre amoureuse transforment le film en une comédie romantique où le temps serait compressé musicalement. Non pas que Chazelle abandonne tout à fait l'idée de faire une comédie musicale, mais cette dernière passe alors comme l'évocation d'une magie perdue, redoublant la nostalgie d'un amour voué à s'éteindre. Ce que chantent et dansent Ryan Gosling et Emma Stone est moins l'expression directe de leur sentiment que le rappel d'une époque où il était encore possible de le faire. Tout *La La Land* devient alors une immense toile crépusculaire dont les tons mauves recueillent le sentiment qu'une grâce a été perdue, et qu'il va falloir vivre avec les temps présents. Le film redouble ainsi esthétiquement les motifs de l'amour impossible, impossible au sens où sa puissance est la cause même de sa perte dans un monde de la séparation, entre les ambitions de chacun, entre les temps du passé et de l'avenir.

Une fois encore, donc, Chazelle fait passer dans son film l'envers exact de ce que celui-ci prétend défendre. Non pas la beauté éternelle des comédies musicales mais la sensation tenace de leur perte irrémédiable. Non pas la grâce de l'amour mais sa dissolution dans les vapeurs du temps. Non pas le refuge gentiment zinzin du "Lalaland" (expression américaine) mais l'amertume où vous plonge la réalité. Ce faisant, son film a bien moins à voir avec le manifeste des beautés du classicisme hollywoodien qu'avec la ténébreuse mélancolie de sa modernité. En évoquant Donen ou Minnelli, Chazelle, au fond, retrouve la formule du *New York, New York* de Scorsese ou bien de *Nos plus belles années* de Pollack. Son talent, qui n'est pas rien, est de la faire passer avec un réel éclat et un sens du tempo parfaitement séduisant. Comme cette manière de déposer son spectateur sur le seuil d'un regard échangé et d'une note de piano finale, à l'orée des larmes. »

Guillaume Orignac, « *La La Land* », *chronicart.com*, 27 janvier 2017.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

La La Land, DVD et Blu-ray, M6 Vidéo.

Filmographie de Damien Chazelle

Guy and Madeline on a Park Bench (2009), inédit en France.

Whiplash (2014), DVD et Blu-ray, Ad Vitam.

First Man (2018), DVD et Blu-ray, Universal Pictures France.

Influences

Un Américain à Paris (1951) de Vincente Minnelli, DVD et Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France.

Chantons sous la pluie (1952) de Stanley Donen, DVD et Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France.

Tous en scène (1953) de Vincente Minnelli, DVD et Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France.

La Fureur de vivre (1955) de Nicholas Ray, DVD et Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France.

Drôle de frimousse (1957) de Stanley Donen, DVD et Blu-ray, Paramount.

Les Parapluies de Cherbourg (1964) de Jacques Demy, DVD et Blu-ray, Arte Éditions.

Les Demoiselles de Rochefort (1967) de Jacques Demy, DVD et Blu-ray, Arte Éditions.

New York, New York (1977) de Martin Scorsese, DVD et Blu-ray, MGM/United Artists.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrage sur *La La Land*

- Simone Tarditi, *La La Land de Damien Chazelle*, Gremese, 2020.

Ouvrages sur la comédie musicale

- Rick Altman, *La Comédie musicale hollywoodienne*, Armand Colin, 1992.
- Michel Chion, *La Comédie musicale*, Cahiers du cinéma, 2002.
- Alain Masson, *Comédie musicale*, Ramsay Poche cinéma, 1999.
- Viva Paci, *La Comédie musicale et la double vie du cinéma*, Aléas, 2011.
- Dossier «La comédie musicale de Broadway à Hollywood», *Positif* n° 437-438, juillet-août 1997.

Articles et entretiens

- Guillaume Bonnet, «Ryan Gosling a ce côté stoïque fascinant», entretien avec Damien Chazelle, *Ouest-France*, 26 janvier 2017.
- François Grelet, «Comment Damien Chazelle fait-il chanter Ryan Gosling ?», entretien avec Damien Chazelle, *Technikart*, janvier 2017.
- Mathieu Macheret, «*La La Land*, au pays des rêves qui s'envolent», *Le Monde*, 24 janvier 2017.
- Didier Péron, «*La La Land*, les chantiers de la gloire», *Libération*, 24 janvier 2017.

SITES INTERNET

Critique du film par Louis Barroy pour *Critikat* :
↳ <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/la-la-land/>

Critique de Guillaume Orignac pour *Chronic'art* :
↳ <https://www.chronicart.com/cinema/lalaland/>

Une vidéo de Sara Preciado condensant un certain nombre de références du film :
↳ <https://vimeo.com/200550228>

Entretien avec le directeur de la photographie Linus Sandgren, par François Reumont, pour le site de l'AFC :
↳ <https://www.afcinema.com/Entretien-avec-le-directeur-de-la-photographie-Linus-Sandgren-FSF-a-propos-de-son-travail-sur-La-La-Land-de-Damien-Chazelle.html>

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.
↳ <https://transmettrelecinema.com/film/la-la-land>

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

La comédie musicale peut-elle de nouveau enchanter les corps et les cœurs ? Los Angeles est-elle toujours la cité des rêveurs, où chacun peut devenir, du jour au lendemain, une étoile ? Peut-on encore s'aimer dans un monde où la réussite individuelle constitue désormais l'horizon cardinal ? Ces questions sont au cœur de *La La Land*, troisième film du jeune metteur en scène franco-américain Damien Chazelle, qui entreprend le pari un peu fou de raviver un genre cinématographique tombé en semi-désuétude pour raconter une histoire d'amour de prime abord classique. Mais les couleurs chatoyantes et les arabesques de la caméra masquent à peine une inquiétude qui nuance l'apparente euphorie des numéros musicaux. Sous l'influence des grands noms de la comédie musicale, de Stanley Donen (*Chantons sous la pluie*) à Vincente Minnelli (*Un Américain à Paris*), en passant par Jacques Demy (*Les Parapluies de Cherbourg*), Damien Chazelle signe un hommage cinéphile en même temps qu'il filme une romance désenchantée à l'issue douce-amère.

Directeur de la publication : Dominique Boutonnat | Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée — 291 bd Raspail, 75675 Paris Cedex 14 — T 01 44 34 34 40 | Directeur de collection : Thierry Lounas |
Rédacteurs en chef : Camille Pollas et Maxime Werner | Rédacteur du dossier : Josué Morel | Iconographe : Mathilde Trichet | Conception graphique : module.fr |
Conception et réalisation : Capricci Éditions — 70 rue de Coullmiers, 44000 Nantes — www.capricci.fr | Achievé d'imprimer par Estimprim en 2022.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA