



le magicien d'Oz

The wizard of Oz
de Victor Fleming

fiche technique

USA 1938/39 1H40

Réalisateur :
Victor Fleming

Scénario :
N. Langley
F. Ryerson
d'après le roman de
Franck Baum "The won-
derful wizard of Oz"

Musique :
Harold Arlen

Interprètes :
Judy Garland
Billie Burke
Magaret Hamilton
Ray Bolger
Jack Kaley
Bert Lhar



Judy Garland dans *Le Magicien d'Oz*

Résumé

Dorothy est une petite orpheline qui vit avec sa tante et son oncle, qu'elle adore, presque autant que son chien Toto. Mais celui-ci est la bête noire de Miss Peabody l'institutrice. Et celle-ci de rêver à un monde plus beau, plus coloré, plus heureux, "là-bas, de l'autre côté de l'arc-en-Ciel" ("over the rainbow"). Monde dans lequel, à la suite d'une tornade, elle se trouve transportée au pays des Munchkins, créatures minuscules, protégés par Glinda, la bonne fée de l'Est, mais constamment menacés par la mauvaise fée de l'Ouest (le sosie de Miss Peabody). La seule chance de Dorothy de retrouver Toto

et de le ramener à la maison, c'est de s'emparer des chaussures rouges de la méchante fée et d'aller voir le Grand Magicien dans son palais d'Emeraude, à Oz. Et la voilà qui part sur la route de pavés jaunes ("The yellow brick road"). En chemin, elle rencontre un homme de paille, qui en a assez d'être un épouvantail au coin d'un champ et qui voudrait avoir un cerveau ; un homme de métal qui voudrait avoir un cœur, et un lion peureux qui voudrait avoir du courage. Et tous les quatre, ils partent pour le pays d'Oz. Leur chemin sera jonché d'embûches tendues par la méchante fée. En chemin, l'homme

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA



de paille fera preuve d'intelligence, l'homme de métal de cœur, et le lion de courage, et peu importe si le magicien d'Oz n'est qu'un savant imposteur. Se réveillant de son évanouissement (car tout cela n'était qu'un rêve) Dorothy comprend que le bonheur est parfois à portée de la main et qu'il n'est pas toujours nécessaire d'aller le chercher ailleurs, de l'autre côté de l'arc-en-ciel.

Analyse

Jouant à fond la féerie, **Le magicien d'Oz**, noir et blanc jusqu'à la tornade, devient film en couleurs dès que l'on passe de "l'autre côté de l'arc-en-ciel" où l'on se retrouve dans un monde proche du dessin animé, autant que cela est possible avec des acteurs. Même liberté du "tout peut animer" lorsque l'imagination est au pouvoir. Décors peints à la main (la serpentine "route de briques jaunes" est devenue légendaire - l'expression fait partie du langage commun ; on dit de quelqu'un : "il est aussi droit que la ligne de briques jaunes" pour signifier qu'il est faux jeton comme pas deux), personnages exemplaires et mythiques : l'épouvantail, le lion, l'homme de métal.

Le message "le bonheur est au pas de votre porte" n'est pas asséné, mais simplement et astucieusement mêlé à la trame dramatique et musicale (ce n'est pas un hasard si ce film est sorti aux USA en 1939). Ce film, qui devait définitivement lancer Judy Garland a failli se faire sans elle, la MGM souhaitant engager Shirley Temple pour ce rôle de Dorothy, allant jusqu'à proposer à la Warner Bros, qui tenait Shirley Temple sous contrat, de leur prêter en échange Clark Gable et Jean Harlow. Exemple type de film de producteur ou de film de studio : les réalisateurs se sont succédé - et si le film est signé Victor Fleming, la séquence où Judy Garland chante "Over the rainbow" est, elle, de King Vidor.

Henri Béhar
Le film référence de la carrière de Judy. Une double identification : la petite fermière du Kansas, jeune fille américaine saine, et la chanson "Over the Rainbow" symbolisant la quête de l'inaccessible.

A l'origine, ouvrage de littérature enfantine (déjà adapté à Hollywood en 1925 dans une version muette), le conte se prête à diverses interprétations : métaphysique (la recherche de l'absolu), fantastique (l'arc-en-ciel, c'est "l'autre côté du miroir"). Prudent, le studio se garda de développer l'aspect psychanalytique en faisant émerger très vite Judy de son univers onirique, peuplé de créatures perverses. Dorothy est convaincue à tout jamais que "rien ne vaut un bon chez soi!" En 1972, John Boorman fit référence à cet univers occulte dans son film **Zard Oz** (anagramme du titre original, **The Wizard of Oz**.)

Judy avait 17 ans lorsque le film sortit en 1939. Elle obtient une récompense spéciale pour ce rôle jugé : "la meilleure interprétation enfantine de l'année". La M.G.M. n'avait pas lésiné sur le budget de l'entreprise : photographie en noir et blanc et en couleur (pour symboliser le rêve), et un décor fabuleux pour recréer la terre magique d'Oz. On n'oubliera pas les personnages féériques rencontrés sur la *Yellow brick road*: les minuscules Munchkins interprétés par une troupe de comédiens de vaudeville, l'épouvantail : Ray Bolger, l'homme de fer : Jack Haley et Bert Lahr en lion peureux. Mention spéciale pour la vilaine sorcière : Margaret Hamilton.

Arthur Freed déclare à propos du tournage: "Lorsque Louis B. Mayer me parla de la possibilité de devenir producteur, j'achetai à Sam Goldwyn **The Wizard of Oz**. Il détenait les droits depuis plusieurs années. Je commençai par être producteur associé du film, mais le budget était tel que Louis B. Mayer me suggéra de prendre pour producteur Mervin Le Roy. Mervin et moi voulions tous deux Judy pour le rôle de Dorothy. Mais les financiers du studio conseillaient

plutôt Chirley Temple ! Grâce à Dieu, la 20th Century Fox ne "la prêta pas". Du moins pas pour ce film ! J'ai demandé à Harold Arlen et 'Yip' Harburg d'écrire la musique. "Over the Rainbow" fut retiré du film après une présentation aux professionnels, mais je décidai de la remettre avant la sortie du film."

Ext. de **Judy Garland**
de J. Morella et E.Z. Epstein
éd. Henri Veyrier

Après le succès colossal, au début de 1938, de **Blanche-Neige et les sept nains**, premier long métrage de Walt Disney, qui combinait les formules du conte pour enfants, du récit fantastique et de la comédie musicale, la MGM va essayer de conquérir le même public avec ses moyens propres. C'est Arthur Freed, auteur de lyrics pour la firme et futur producteur associé du **Magicien d'Oz**, qui conseillera à Louis B. Mayer d'acquiescer les droits des histoires de L. Frank Baum célèbres à travers toute l'Amérique (elles avaient d'ailleurs fait l'objet de plusieurs adaptations à l'époque du muet). L'autre apport déterminant d'Arthur Freed au film sera de défendre contre vents et marées le choix de Judy Garland pour le rôle principal. Très vite la préparation et la pré-production du film indiquent que **Le Magicien d'Oz** sera placé, comme un peu plus tard **Autant en emporte le vent**, sous le signe du gigantisme (65 décors, 4 000 costumes pour 1 000 interprètes, 136 jours de tournage, un coût final de 2 700 000 dollars) et de la multiplication des difficultés. La plupart des postes de production et des principaux rôles seront tenus par une succession de protagonistes plus ou moins provisoires. Si le scénario est signé par trois auteurs, une dizaine de rédacteurs travaillèrent à son élaboration et à ses diverses versions (parmi lesquels Herman Mankiewicz, Samuel Hoffenstein, Ogden Nash, John Lee

Mahin, etc.). Vu dans ses grandes lignes, ce scénario présente par rapport à l'œuvre originale quelques différences notables qu'on peut attribuer à l'esprit précautionneux et bien pensant de la Metro. Le voyage au Pays d'Oz est présenté dans le film comme un rêve, alors qu'il est une réalité chez L. Frank Baum; et toute la violence, la monstruosité des personnages et des péripéties qu'il avait inventés ont disparu de l'intrigue. La première altération a au moins eu l'avantage d'engendrer l'idée de l'utilisation du sépia pour le prologue et l'épilogue dans la ferme, qui mettent en valeur le Technicolor employé dans les autres séquences et permettent de donner un double rôle et une sorte d'ambiguïté minimum à un certain nombre de personnages. En ce qui concerne la mise en scène, Mervyn Le Roy aurait vivement souhaité en être chargé. Mais Louis B. Mayer estima que la production suffirait à l'occuper. Norman Taurog, le spécialiste des enfants à la Metro, fut d'abord pressenti pour diriger le film, avant que Richard Thorpe ne passe aux commandes pendant deux semaines. Aucun plan de lui ne fut conservé. Il laissa la place à George Cukor, lui-même remplacé après quelques jours par Victor Fleming qui réalisa l'essentiel du film, avant d'aller remplacer à nouveau... Cukor sur le plateau d'**Autant en emporte le vent**. C'est enfin King Vidor qui fut chargé de la réalisation pendant le dernier mois de tournage. La principale intervention de Cukor consista à retirer à Judy Garland la perruque blonde qu'elle avait arborée pendant ses deux semaines de travail avec Thorpe. Pour plusieurs des principaux rôles, différents noms furent avancés et, contrairement à ce qui se passe dans la plupart des superproductions hollywoodiennes, ce n'est pas toujours le choix final qui paraît le plus convaincant. Shirley Temple et Deanna Durbin furent envisagées pour le personnage de Dorothy. Le talent vocal de la première fut jugé insuffisant pour

tenir la partie musicale - pourtant restreinte - de son rôle. On peut penser - quitte à scandaliser les inconditionnels de Judy Garland - qu'elle aurait été une Dorothy plus vivante et au jeu plus varié que celle que nous connaissons. Dans le rôle du Tin Man (l'Homme en fer blanc), Buddy Ebsen laissa la place, à la fin des deux semaines de tournage avec Richard Thorpe, à Jack Haley et le film n'y gagna sûrement rien. Mais le regret majeur est sans doute que W.C. Fields n'ait pu tenir, comme il en avait été question, le rôle du magicien. Certes Frank Morgan est un acteur remarquable dans les registres du réalisme et de l'émotion (cf. sa magistrale interprétation dans **The Mortal Storm** et dans **The Shop Around the Corner**) mais il est ici un peu terne. La véritable vedette du film, et celle qui lui donne son ton le plus original, dans un savant dosage de caricature, d'humour et de relief un peu terrifiant pour les plus jeunes, est évidemment Margaret Hamilton dans le rôle de la Méchante Sorcière de l'Ouest. Avant elle, on avait pensé à Edna May Oliver (la Betsy Trotwood du **David Copperfield** de Cukor et la pionnière dure à cuire de **Drums Along the Mohawk** de Ford), mais elle fut rejetée car il était notoire pour le public qu'elle était bonne comme le pain (ce qui en dit long sur les critères de casting dans le cinéma hollywoodien). Gale Sondergaard fut aussi sur les rangs et elle aurait sans doute donné une sorcière inquiétante et fascinante à souhait. En ce qui la concerne, Margaret Hamilton resta fidèle, mais avec un immense brio, à l'imagerie traditionnelle de la méchante sorcière des contes pour enfants: chapeau et visage pointus, teint verdâtre, ricanements, etc. Pour la petite histoire, il faut rappeler que les différentes tribus de nains, si difficiles à rassembler (ils sont au total 350) laissèrent un très mauvais souvenir dans les studios de la Metro à cause de leur comportement violent et lubrique qui fut, dans la coulisse, une insulte

permanente à l'esprit que la firme entendait donner au film. Tant d'efforts financiers, techniques et humains aboutirent, dès la sortie, à un succès triomphal qui ne se démentit pas lors des deux grandes ressorties des années 40 et 50 puis lors des nombreux passages à la télévision. (En France, la réputation du **Magicien d'Oz** est surtout d'ordre cinéphilique et date de sa ressortie en circuit art et essai, il y a une vingtaine d'années.) Mais pour les Américains, il fait partie de leur culture populaire et de leur vie même. Par l'intermédiaire de la télévision, ses personnages, comme ceux de **Casablanca** ou d'**Autant en emporte le vent** sont présents plusieurs fois par an à la table de chaque famille et y jouissent d'une hospitalité d'autant plus chaleureuse que les enfants en raffolent. Sur le plan esthétique, le film, dans son résultat comme dans les différentes étapes de sa genèse, est évidemment le contraire d'un film d'auteur et d'une œuvre personnelle. En tant que comédie musicale, ses mélodies et sa chorégraphie (si on peut parler de chorégraphie) ne dépassent pas le niveau d'une honnête revue de music-hall. Sur le plan plastique, il y a autant de différence entre **le Magicien d'Oz** et, par exemple, **Brigadoon** qu'entre une bonne affiche publicitaire et un tableau de maître. Par contre, le film bénéficie d'une utilisation remarquable des effets spéciaux pour l'époque. Elle était rendue très périlleuse par l'adoption du procédé, relativement nouveau, du Technicolor trichrome (le premier long métrage réalisé intégralement avec ce procédé, **Becky Sharp** de Mamoulian, date de 1935). Quant aux conventions morales qui caractérisent l'esprit du film, elles ne sont transcendées (ou contredites) par aucune originalité picturale ni par aucun développement fictionnel un peu audacieux. En définitive, le film mérite de rester dans les mémoires pour la cocasse humanité du personnage du Lion froussard et surtout pour l'extraordinaire

présence de la Sorcière de l'Ouest qui, elle, appartient de plein droit au folklore et à l'inconscient collectif des enfants du monde entier.

Jacques Lourcerelles
Dictionnaire du cinéma

La comédie musicale :

Qu'est-ce qu'un *musical* ? Les exégètes n'en ont pas fini de discuter la définition même du genre. Il est évidemment des films qui ne prêtent pas à confusion; **Quarante-deuxième Rue**, **Swing Time** et **Un jour à New York** sont des comédies musicales au sens traditionnel des historiens du cinéma: système hollywoodien, interdépendance de la narration dialoguée et des parties musicales, importance partagée des chansons et des danses—autant de signes de reconnaissance qui bannissent toute équivoque. Mais la réalité du genre n'est pas si monolithique.

Prenons le cas de Jacques Demy: **Les parapluies de Cherbourg** ou **Une chambre en ville** sont des films entièrement chantés, mais sans chansons proprement dites, donc sans cette dialectique du "numéro musical" et du récit dramatique si chère aux critiques modernes comme Rick Altman... et qui plus est, réalisés en France. Ces deux films auraient pu être filmés tels quels en remplaçant les parties chantées par des dialogues. On les a rapprochés de l'opéra filmé, genre qui, pour les aficionados, n'a rien à voir avec le *musical* (**Don Giovanni** de Losey n'en est pas un, tout le monde en convient. Mais **Les contes d'Hoffmann** de Powell et Pressburger et **Carmen Jones** d'Otto Preminger en sont, indubitablement, de quoi s'y perdre). **Les demoiselles de Rochefort**, du même Demy, est un film qui se réclame des formes plus classiques du *musical*, comme en témoigne la présence de Gene Kelly et George Chakiris: il entérine un dogme selon lequel le *musical* a besoin de référé-

rences hollywoodiennes. C'est donc pour plus de commodité que nous privilégions ici l'exemple hollywoodien, le plus significatif quant aux racines et aux constantes du genre - même si pour nous **Le printemps** d'Alexandrov (URSS), **Zouzou** de Marc Allégret, **Le million** et **Quatorze juillet** de René Clair et **French cancan** de Renoir (France), **Subarnarekha** de Ritwik Ghatak **Mother India** de Mehboob Khan (Inde) sont d'authentiques fleurons du genre, avec leurs spécificités culturelles précises, mais aussi une volonté formelle commune de transcender l'espace et la durée par le *moment musical*.(...)

La comédie musicale résulte de la synthèse de plusieurs espaces: visuel, sonore, narratif.

-L'espace visuel du musical est lié, de prime abord, à la danse. Mais pas n'importe comment : le ballet classique, la danse contemporaine, la plupart du temps, s'accommodent mal du cinéma. Une danse filmée doit nécessairement avoir été conçue (ou du moins adaptée) pour le cinéma. La composition du cadre donne une autre forme aux figures de ballet, les mouvements de caméra instaurent un dialogue avec les corps dansants, le montage change la dynamique des chorégraphies, en modifie le rythme et la durée. Un décor, un accessoire, un éclairage métamorphosent de manière radicale *l'image dansée*.

-L'espace sonore du musical est relativement peu étudié. Il y aurait là matière à une nouvelle réflexion. On s'est souvent gaussé de ces orchestres "invisibles" qui surgissaient sur la bande son, dès que les protagonistes se prenaient d'une envie de pousser la romance. Mais il ne s'agit là que d'une extension bien peu choquante de la notion de musique de film: si une partition peut ponctuer bagarre, poursuite ou moment d'émotion, pourquoi pas une chanson ? L'emploi cinématographique de la voix chantée est l'un des atouts maîtres de la comédie musicale. Les bouches sen-

suelles de Rita Hayworth ou d'Ava Gardner, ponctuées de rythmes sud-américains, mimaient avec génie des chansons interprétées par d'obs-cures doublures : peu importe, ce type d'imposture révèle l'une des forces du genre ; dans le *musical* chanté, c'est le flacon qui fait l'ivresse. C'est l'image qui chante, et non la piste sonore : les chansons sont des chorégraphies vocales. Elles servent d'ailleurs souvent d'étape intermédiaire avant la danse, première rupture de tension entre la réalité de la narration et la stylisation de l'expression musicale. La chanson naît du dialogue. Règne du play-back, suavité des crooners : l'illusion du naturel est le plus beau cadeau des ingénieurs du son à la magie du *musical*.

L'espace narratif du *musical* est l'un des sujets favoris des exégètes les plus récents du genre. On y décèle des thématiques récurrentes qui, pour s'épanouir, ont bien entendu besoin des séquences chantées ou dansées. Certains types de récits se prêtent sans effort à une réalisation musicale, comme en attestent quelques remakes d'œuvres non musicales "happées" par le genre. D'une manière très générale, une narration basée sur un conflit entre la vie privée / affective /amoureuse/familiale d'une part, et la représentation publique/sociale/professionnelle d'autre part peut servir de schéma de base à un *musical* cohérent. Le numéro musical devient alors un moment privilégié du récit : libération des pulsions, mise en représentation des conflits, relecture sublimée de l'action dramatique, visualisation des psychologies, reflet des contradictions internes des personnages et, dans le cas le plus optimiste, résolution dans l'euphorie.

La narration de **Chantons sous la pluie**, le *musical* le plus célèbre, parle de la vocation même du genre, ce n'est pas un hasard : c'est de cinéma qu'il s'agit, mais aussi de révolution technique (le passage du muet au parlant), qui se double d'une révélation amoureu-

se (*boy meets girls*, etc.), dans le cadre d'un spectacle à réussir (un film, bien sûr). Une célèbre réplique, lancée comme une formule magique, va permettre aux protagonistes de sauver une entreprise incertaine: "*Et si on en faisait une comédie musicale ?*"...

N. T. Binh
CinémAction N° 68

Victor Fleming

Réalisateur américain.1883-1949.

Ce n'est pas n'importe qui. Non parce qu'il a signé **Autant en emporte le vent**, son plus mauvais film d'ailleurs. D'autres, Cukor et Wood notamment, ont été mêlés au tournage, mais n'ont pas figuré au générique, laissant à Fleming le soin de gagner un oscar tout a fait immérité. Mais si cet ancien coureur automobile, qui fut opérateur de nombreux films de Dwan et de Griffith et filma le président Wilson lors de son voyage en Europe, mérite attention, c'est que sa filmographie, qui s'étend de 1920 à 1948, comprend plusieurs films dignes d'intérêt. Ce n'est pas rien que d'avoir dirigé Douglas Fairbanks dans l'une de ses œuvres les plus attachantes **Cauchemars et superstitions**, Gary Cooper dans un très beau western hélas méconnu, **The Virginian**, d'avoir réuni Clark Gable et Joan Harlowe dans **Red Dust**, d'avoir signé la meilleure des versions de **L'île au trésor** où Wallace Beery est un extraordinaire Long John Silver, et peut-être la meilleure, en tout cas l'une des meilleures versions de **Docteur Jekyll et M. Hyde**, et d'avoir rendu convaincante Ingrid Bergman en Jeanne d'Arc dans un film qui ne méritait nullement, les sarcasmes dont l'abreuvèrent certains critiques Citons enfin le succès remporté par la reprise de sa comédie musicale, **Le magicien d'Oz**. Voilà un cinéaste à prendre en considération.

Filmographie

When The Clouds Roll By 1920
Cauchemars et superstitions

The Mollycoddle 1920
Une poule mouillée

Mama's Affair 1921

Woman's Place 1921

Anna Ascends 1922
L'émigrée

Red Hot Romance 1922
L'appel de la vallée

The Lane That Had No Turning 1922

Dark Secrets 1923

The Law of the Lawless 1923

To the Last Man 1923

The Call of the Canyon 1923

Empty Hands 1924

Code of the Sea 1924

Adventure 1925
Aventure

The Devil's Cargo 1925
Le cargo infernal

A Son of His Father 1925

Lord Jim 1925

The Blind Goddess 1926

Mantrap 1926

The Rough Riders 1927
L'escadron de fer

The Way of All Flesh 1927
Quand la chair succombe

Hula 1927
Hula

The Awakening 1928

Abie's Irish Rose 1929
Mon curé chez mon rabbin

Wolf Song
Le chant du loup 1929

The Virginian 1929

Common Clay 1930

Renegades 1930

**Around the World in 80 minutes
With Douglas Fairbanks** 1931
Voyage autour du monde

The Wet Parade 1932

Red Dust 1932
La belle de Saigon

The White Sister 1933
La sœur blanche

Bombshell 1933
Mademoiselle Volcan

Treasure Island 1934
L'île au trésor

Reckless 1935
Imprudente jeunesse

The Farmer Takes a Wife 1935

Captains Courageous 1937
Capitaines courageux

Test Pilot 1938
Pilote d'essai

The Wizard of Oz 1939
Le magicien d'Oz

Gone with the Wind 1939
Autant en emporte le vent

Dr. Jekyll and Mr. Hyde 1941
Docteur Jekyll et M.Hyde

Tortilla Flat 1942
Tortilla Flat

A Guy Named Joe 1944
Un nommé Joe

Adventure 1945
L'aventure

Joan of Arc 1948
Jeanne d'Arc