

Funny Face (analyse)

Robert-Claude Bérubé

Number 32, February 1963

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51956ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bérubé, R.-C. (1963). Review of [Funny Face (analyse)]. *Séquences*, (32), 67–72.



FUNNY FACE

(Drôle de Frimousse)

A. Documentation

1. Générique

Film américain 1958 — **Réal.** : Stanley Donen. — **Scén.** : Leonard Gershe, d'après sa pièce "Wedding Day". — **Phot.** : Ray June, avec les conseils de Richard Avedon. — **Mus.** : Adolph Deutsch, d'après des thèmes de George Gershwin. — **Chansons** : George et Ira Gershwin, Roger Edens et Leonard Gershe. — **Chor.** :

Fred Astaire et Robert Alton. — **Int.** : Fred Astaire (Dick Avery), Audrey Hepburn (Jo Stockton), Kay Thompson (Maggie Prescott), Michel Auclair (Emile Flostre), Robert Flemynq (Paul Duval), Ruta Lee (Lettie), Dovima (Marion). — **Prod.** : Roger Edens, Paramount Pictures. — Vistavision, Technicolor. — 103 min.

2. Résumé du scénario

Maggie Prescott, directrice de la revue de mode *Quality*, veut promouvoir des toilettes à l'intention des femmes qui ne s'intéressent pas à la mode. Pour ce projet, il lui faut un mannequin qui allie grâce, charme et intelligence. C'est son photographe, Dick Avery, qui déniché l'oiseau rare en la personne de Jo Stockton, une jeune libraire de Greenwich Village aux prétentions intellectuelles. Jo accepte l'offre dans la perspective d'un voyage à Paris qui lui permettra de rencontrer Emile Flostre, le pape de l'emphaticalisme. A Paris, les incursions de Jo dans les caves emphaticalistes risquent de retarder le travail. Dick la convainc d'y renoncer au moins jusqu'au jour de la présentation de la collection. Pourtant la jeune fille ne peut résister à l'annonce d'un entretien de Flostre lui-même et lorsque Dick vient la chercher, leur conversation s'envenime et dégénère en querelle. Aussi, le jour de la présentation, Jo est introuvable. Maggie et Dick la rejoignent à l'appartement de Flostre mais elle refuse de les suivre. Dépitée, Dick se prépare à prendre l'avion pour New-York mais, entre temps, Jo s'est aperçu que les attentions de Flostre à son égard dépassaient le niveau philosophique et l'a quitté pour se rendre à la présentation. Mis au courant, Dick la rejoint à l'endroit où ils se sont avoué leur amour.

3. Le réalisateur

Funny Face est le dixième film réalisé par Stanley Donen (cf. p. 50) et le premier qu'il fit hors des studios de la Metro-Goldwyn-Mayer. En entreprenant la réalisation de *Funny Face* pour

le compte de la compagnie Paramount, Donen ne se trouvait pourtant pas tout à fait en pays inconnu puisque le producteur du film, Roger Edens, était lui aussi un ancien de la M.G.M. et que la vedette du film, Fred Astaire, avait déjà tourné sous sa direction dans *Royal Wedding*. Aux journalistes qui l'interrogeaient sur l'orientation de son film, Donen confia que *Funny Face* serait une comédie musicale racontée sur un ton d'intimité, sans déploiement inutile de décors luxueux et de bataillons de *girls*. Il voulait suivre par là la tradition de ses films précédents, *On the Town*, *Singin' in the Rain* et *It's Always Fair Weather*.

4. Les collaborateurs

S'il semble normal d'attribuer la paternité d'un film à son réalisateur, on sait par ailleurs que chaque production est le résultat d'un travail d'équipe. A Hollywood, le recrutement de l'équipe relève habituellement du producteur. Roger Edens fut longtemps l'assistant d'Arthur Freed à la M.G.M. et, comme tel, il participa à l'élaboration de nombre de comédies musicales, dont *On the Town* et *The Band Wagon*. Il était parvenu au poste de producteur avec *Deep in My Heart* que réalisa Stanley Donen. C'est donc tout naturellement qu'il songea à lui lors de sa première aventure hors des studios familiaux. D'ailleurs, le reste de l'équipe fut réuni comme s'il s'agissait d'une rencontre d'anciens de la M.G.M. Adolph Deutsch, le directeur musical, était lui aussi de *Band Wagon* et de *Deep in My Heart* et de plus se trouvait le fier détenteur d'un Oscar pour son travail dans *Seven Brides for Seven Brothers* du même Donen.

Si ces membres de l'équipe technique représentaient une certaine tradition de qualité, Donen voulut y ajouter l'originalité en s'assurant les conseils de Richard Avedon, jeune photographe dont la réputation allait grandissant. Avedon contribua à donner à l'ensemble un certain ton sophistiqué qui l'apparentait à des revues comme *Vogue* ou *Harper's Bazaar*.

5. Les interprètes

Fred Astaire fait lui aussi partie de la tradition de la comédie musicale. Agé de cinquante-sept ans lors du tournage, il dansait depuis l'âge de cinq ans. Il avait d'abord eu comme partenaire sa soeur Adele avec qui il avait fait de nombreuses tournées. Ensemble ils furent les vedettes de nombreux succès sur le Broadway; pourtant quand Fred Astaire accéda au cinéma, sa soeur ne l'y suivit pas. Élégant et racé, malgré des origines modestes, Fred Astaire est le type du gentleman désinvolte conscient des usages; il allie la discrétion vestimentaire au raffinement des gestes. *Funny Face* était son vingt-neuvième film et en même temps la vingt-neuvième comédie musicale à laquelle il participait. Après le trentième, *Silk Stockings*, il devait abandonner la danse du moins au cinéma car depuis il donne un récital annuel d'une heure à la télévision américaine. Il se consacre à des rôles plus sérieux (*On the Beach*) ou à des comédies sans musique (*The Pleasure of His Company*, *The Notorious Landlady*). Fred Astaire a toujours réglé lui-même ses pas de danse dans ses films musicaux, apportant une part de création qui en est le cachet personnel; on lui réserve toujours un solo où l'expression corporelle a autant de part que le rythme. Malgré leur apparente facilité ces numéros demandent une préparation exi-

geante; ainsi le numéro de toréador dans *Funny Face*, qui ressemble à une brillante improvisation demanda un mois de répétitions.

Audrey Hepburn (cf. Séquences no 28, p. 32) avait étudié la danse classique avant d'être découverte par le cinéma; elle tint même le rôle d'une ballerine dans un film britannique *The Secret People*, qu'elle tourna avant *Roman Holiday*. *Funny Face* demeure la seule comédie musicale à laquelle elle participa.

6. Les sources

En 1926, le compositeur américain George Gershwin fit jouer, sur le Broadway, une comédie musicale intitulée *Funny Face* dont les vedettes étaient Fred et Adele Astaire. Gershwin, alors âgé de vingt-huit ans, était considéré comme l'un des musiciens les plus prometteurs des Etats-Unis. Il pouvait aussi bien composer un refrain populaire que des oeuvres plus élaborées comme *Rhapsody in Blue*, *An American in Paris*. Il fit beaucoup pour que le jazz fût enfin accepté comme forme musicale. Il devait mourir à trente-neuf ans.

De l'oeuvre originale, on n'a conservé que le titre et cinq chansons : *'S Wonderful*, *Let's Kiss and Make Up*, *How Long Has This Been Going On*, *He Loves and She Loves* et, naturellement, *Funny Face*. A cela, on a ajouté une autre de ses compositions, tirée d'une oeuvre postérieure, *Clap Yo' Hands*.

Les trois autres chansons du film sont le fruit de la collaboration du producteur, Roger Edens, et du scénariste, Leonard Gershe : *Think Pink*, *Bonjour Paris*, *How to Be Lovely*. Leonard Gershe a tiré le scénario d'une pièce qu'il avait écrite d'après sa propre expérience de photographe pour une revue de mode.

1. Approche du sujet

a) *Le milieu*

Pour éviter la sempiternelle histoire de coulisses, on a situé l'action dans le monde des ordonnateurs de la mode féminine : milieu assez réaliste pour qu'on puisse croire à la vraisemblance de l'histoire et pourtant assez irréel en lui-même pour permettre la fantaisie. C'est une approche quelque peu satirique qui permet de mêler ces deux aspects sans verser outre mesure ni dans l'un, ni dans l'autre.

Le monde qui nous est présenté dans le film est un monde de revue de luxe, au papier glacé, aux couleurs plus éclatantes que nature, un monde où la lumière que l'on jette sur les choses et sur les gens fait disparaître les poussières, les imperfections, les ombres. A preuve, le bureau aseptisé de Maggie Prescott, où tout est bien poli, bien en place, tellement que la présence soudaine de Jo avec son costume de laine sombre fait tache sur les couleurs claires qui y règnent.

Non que Donen condamne ce milieu, il est sensible à la beauté de l'élégance puisque sa carrière personnelle s'est orientée dans le sens de la gratuité apparente du geste et de la couleur par la comédie musicale. Il en signale pourtant le manque de simplicité, les outrances fréquentes et l'irréalité parfois inhumaine.

S'il y a beaucoup de pose et de poseurs dans le monde de la mode féminine, l'équivalent se rencontre dans un autre monde où l'engouement joue aussi son rôle, celui des faux intellectuels. Là encore, l'exagération et le manque de réalisme sont de mise. A l'outrance dans l'élégance correspond

l'outrance dans l'inélégance ; c'est le règne du débraillé, de l'impudence, du vague à l'âme, tout ce qu'on baptise du beau nom de liberté. Ce monde-là, c'est avec une férocité joyeuse que Donen s'y attaque et en dénonce le factice. Pour ce faire, il ajoute lui-même une note d'exagération dans le tableau qu'il en fait, utilisant les couleurs violentes et contrastées, les jets de lumière crue, tamisés par un brouillard permanent.

b) *Les personnages*

Il est bon de noter que chacun de ces trois personnages est présenté d'abord dans son milieu de travail et dans l'exercice de son métier ; le décor qui l'entoure nous le fait connaître aussi bien que ses paroles ou ses actes.

Maggie est l'incarnation même de sa revue, précise, glacée, avec une légère exagération dans le maquillage mais d'une distinction vestimentaire impeccable. Dick est dégaï, sûr de lui, conscient des exigences de son métier, cultivé sans affectation et admirateur de la beauté sous toutes ses formes. Jo se complait dans des termes obscurs de philosophie, se vêt de costumes sombres et cache des trésors de charme et d'esprit sous une apparence sévère.

La personnalité de chacun transparait aussi dans les numéros musicaux qu'ils exécutent en solo. L'autoritarisme et l'excentricité de Maggie lui font transformer le monde en rose (*Think Pink*), selon sa volonté du moment. La désinvolture et l'élégance de Dick se font voir dans la danse improvisée où il mime le matador. Jo a droit à deux solos : dans l'un, la mélancolie et le romantique qui sont le fond de son caractère se manifestent avec l'apport d'éclaircies de douces teintes de jaune et de vert au

milieu d'un décor sombre (*How Long Has This Been Going On*); dans l'autre, elle donne libre cours à ses conceptions baroques et pseudo-intellectuelles dans une danse soit-disant interprétative mais en réalité furieusement caricaturale avec grand renfort de musique atonale et syncopée, où ses thèmes personnels (*How Long, Funny Face*) sont déformés à plaisir.

2. La réalisation

a) La musique

Le fait que l'on ait choisi pour le film des chansons déjà connues parce que mises en circulation depuis trente ans permet de faire chanter sans trop d'in vraisemblance des personnages qui ne sont pas des chanteurs, non plus que leurs interprètes.

S'il y a six chansons de Gershwin utilisées, deux thèmes prédominent cependant au long du film : *Funny Face* et *'S Wonderful*. Dès le générique, leur principale phrase musicale tranche sur les variations multiples qui accompagnent les premières images. Deux mélodies, l'une sur un ton joyeux et l'autre sur un ton méditatif, expriment un même amour qui passe de la découverte à la contemplation. Toutes les mélodies de Gershwin empruntées à l'opérette *Funny Face* sont d'ailleurs des variations sur le même thème : *Let's Kiss and Make Up*, *He Loves and She Loves*, et *How Long Has This Been Going On*. Malicieux, invitant, mélancolique, l'amour s'affirme sur des modes divers.

Si la part du romanesque a été laissée à Gershwin, la part de satire est réservée à des chansons originales conçues directement en vue d'une utilisation cinématographique. *Think Pink* n'épate pas par son invention musicale, non plus que *How to Be Lovely*, mais *Bonjour Paris* impressionne par son exubérance.

b) La couleur

Unie à la musique, romanesque ou ironique, la couleur crée l'ambiance, plante le décor, anime les personnages. Notons d'ailleurs que le film est dominé par deux teintes. Dès le moment où Maggie Prescott décrète que le rose sera la couleur à la mode, après une orgie momentanée où tout devient rose aux accents de la chanson *Think Pink*, on trouve au long des scènes une touche de cette couleur qui revient comme un leitmotiv. Au contraire, dès que Jo et Dick se sont avoué leur amour, le bleu devient la couleur dominante.

Disciple de Minnelli, Donen accorde beaucoup d'attention au dosage des teintes et à leur utilisation dans les décors intérieurs. Mais sa propension personnelle le pousse à s'aventurer en plein air, dans les rues et les décors naturels. Ses vues sur Paris offrent un alliage harmonieux de gris et de vert qui se fondent en une douceur concentrée dans les deux séquences près de l'église.

c) La photographie

L'intrigue étant centrée sur un photographe, Donen en a profité, et c'est là la grande originalité du film, pour tenter divers essais inspirés par cet art. Déjà, au générique, l'accent est mis sur les divers éléments de la photographie et le style du film est défini. Une séquence entière se déroule dans une chambre noire éclairée au rouge; seul un gros plan du visage d'Audrey drey Hepburn apparaît en lumière naturelle, avec à propos, puisque c'est le moment où Astaire chante *Funny Face*.

Mais le clou du film est la séquence de photographies dans Paris: au gré des toilettes endossées par Audrey Hepburn, divers sentiments sont exprimés où la couleur a un rôle impor-

tant à jouer, puis l'image se fige brusquement, passe du positif au négatif, et soudain une transformation se produit : des couleurs se fixent sur un point particulier, disparaissent, se transforment, comme si, sous nos yeux, un choix s'opérait.

À la suite de cette séquence se place une scène où la photographie est volontairement diffuse. Ce flou artistique, uni aux teintes douces de gris, de vert, de bleu et de blanc, harmonise les décors et les costumes et favorise une ambiance romanesque propice à l'échange des sentiments. Certains trouveront mièvre cette séquence ; pourtant elle participe d'une poésie diffuse à laquelle tous les éléments (musique, décors, couleur, chanson et danse) concourent dans une fluidité exemplaire.

d) *Découpage et montage*

Si, tout au long de l'intrigue, le découpage est plutôt fonctionnel, au service d'une observation quelque peu détachée (les gros plans sont rares de même que les mouvements d'appareil), par contre, dans les numéros musicaux, l'inspiration du réalisateur est à son meilleur. Parfois même, pour remplacer les corps de ballet à peu près inexistantes (brèves apparitions de danseurs à deux occasions), ce sont les images qui dansent à un rythme rapide au son d'un air entraînant. Ainsi, pour *Bonjour Paris*, les vues traditionnelles se succèdent entre-coupées de plans des trois protagonistes qui déambulent séparément dans les rues de Paris ; avant même de se retrouver ensemble à la tour Eiffel, ils partagent souvent la même image grâce au procédé de l'écran divisé, ou encore un lent panoramique les unit dans un même mouvement sinon dans un même lieu. Pour illustrer la chanson *Think Pink*, les images se bousculent, se mêlent, s'entrecroisent pour former un véritable ballet rose.

La plongée est judicieusement em-

ployée lorsque Audrey Hepburn chante *How Long*. C'est d'ailleurs dans ce solo que les plans sont les plus variés, si l'on exclut les deux précédents. Lorsque Astaire danse, le découpage est réduit au minimum ; le rythme est créé uniquement par la musique et la danse.

3. Jugement d'ensemble

On n'en finirait pas d'examiner les détails intéressants de ce film riche en invention. Contentons-nous de signaler que le but visé par l'auteur a été atteint. Il s'agit bien là d'un *musical* intimiste, où le *show* disparaît et l'attention se concentre sur trois personnages seulement. Il en résulte que les chansons font vraiment corps avec l'histoire et ne constituent pas un élément à part. Soulignons aussi qu'on a rarement vu à l'écran un aussi heureux mélange d'élégance, de poésie, d'humour et de romanesque.

Certains ont accusé le film d'être anti-intellectuel et de ne s'attacher qu'au superficiel. Bien sûr, *Funny Face* est un divertissement, un exercice de style. Pourtant ne pourrait-on pas déceler, sous cette gratuité apparente, un esprit qui l'anime et qui en vaut bien d'autres : l'enthousiasme pour la beauté et la satisfaction du travail bien fait ? Quand le talent s'allie à l'amour du beau comme c'est le cas ici, le résultat est admirable.

Thèmes de réflexion

1. En quoi ce film diffère-t-il de l'ensemble des comédies musicales ?
2. Donnez des exemples d'un emploi judicieux de la couleur.
3. Comment la réalisation de la plupart des numéros musicaux est-elle proprement cinématographique ?
4. Faut-il accorder une valeur d'observation sociale aux aperçus du film sur des milieux divers ?

Robert-Claude Bérubé