

LE JAZZ ET LA JAVA

LES ARISTOCHATS



Texte

DICK TOMASOVIC

Ultime mélodrame de l'abandon auquel Walt Disney donna l'impulsion, *Les Aristochats* (Wolfgang Reitherman, 1970) est un film rempli de blessures où se lisent les hésitations des artistes créatifs du studio d'animation en pleine crise existentielle. Heureusement, la musique guérit de tout.

ON CONNAÎT LA CHANSON.

Blessé d'apprendre que les chats de la vieille dame riche dont il est le fidèle et dévoué majordome depuis de longues années sont mieux placés que lui sur la liste des héritiers, Edgar sombre dans la vilenie et entreprend de se débarrasser des fameux aristochats pour accéder au plus vite à la fortune qu'il estime lui revenir de droit. On a parfois reproché à ce long métrage de proposer l'un des méchants les moins

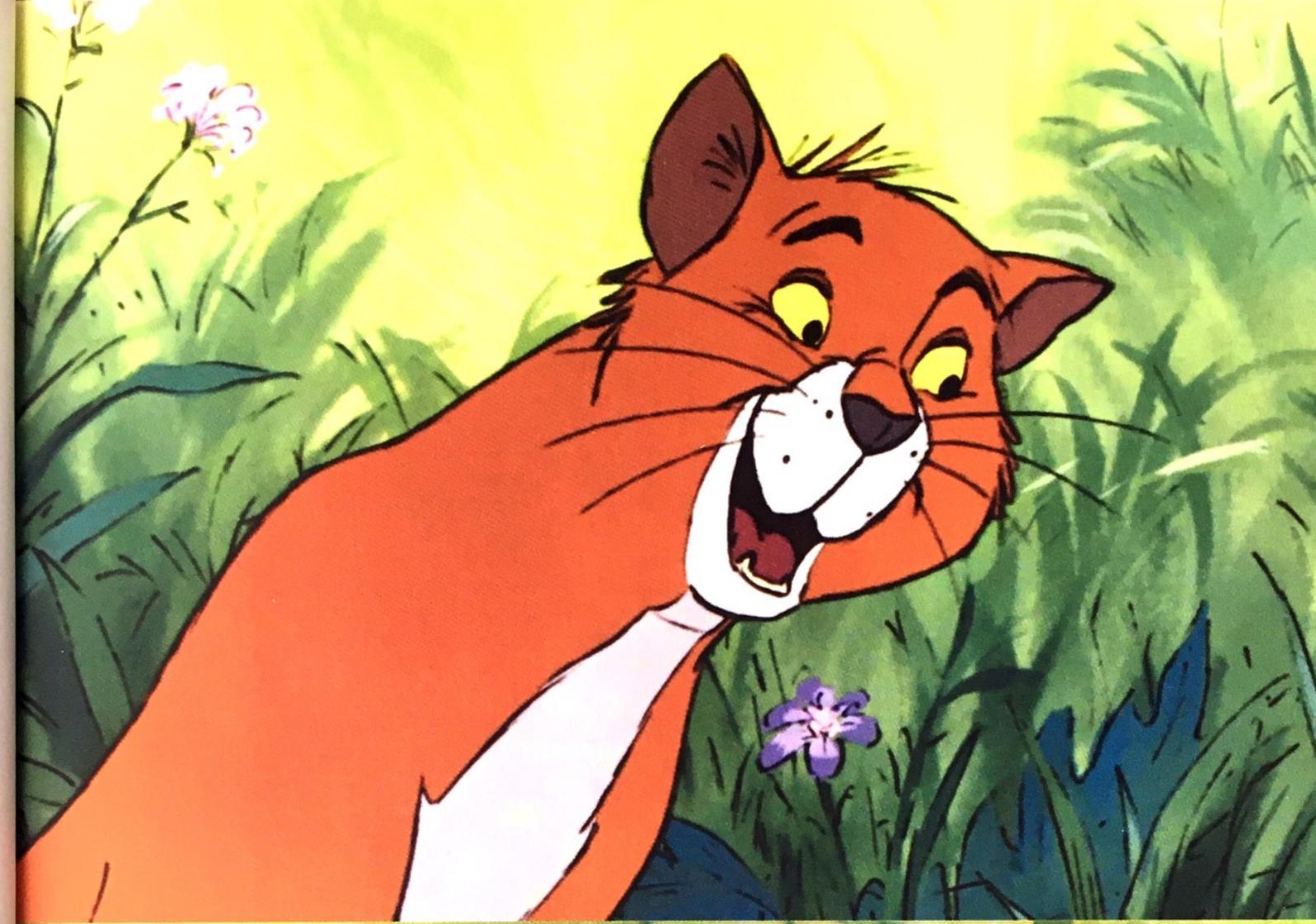
charismatiques de l'histoire des productions Disney. Ce n'est pas faux, mais c'est un bien curieux procès. Car Edgar n'est jamais pensé comme l'un des vilains flamboyants qui émaillent les productions de la firme depuis la terrifiante Méchante Reine de *BLANCHE-NEIGE ET LES SEPT NAINS*¹⁹³⁷ (David Hand). Il est loin des physiques menaçants du marionnettiste Stromboli ou du Cocher de *PINOCCHIO*¹⁹⁴⁰ (H. Luske & B. Sharpsteen), du sadisme pervers de la marâtre de *CENDRILLON*¹⁹⁵⁰ (Clyde Geronimi, Wilfred Jackson & Hamilton Luske), de l'énergie despotique de la Reine de cœur d'*ALICE AU PAYS DES MERVEILLES*¹⁹⁵¹ (Clyde Geronimi, Wilfred Jackson & Hamilton Luske), du panache du Capitaine Crochet de *PETER PAN*¹⁹⁵³ (Geronimi, Jackson & Luske), de la puissance fantastique de la sorcière Maléfique de *LA BELLE AU BOIS DORMANT*¹⁹⁵⁹ (Geronimi), de la cruauté féroce de la bien nommée Cruella des *101 DALMATIENS*¹⁹⁶¹ (Geronimi, Luske & Reitherman) – à laquelle il est injustement souvent comparé, les deux films entretenant nombre de parentés esthétiques – ou encore de la redoutable brutalité de Shere Khan, le tigre mangeur d'hommes du *LIVRE DE LA JUNGLE*¹⁹⁶⁷ (Wolfgang Reitherman), alors dernier

film en date du studio d'animation. Rien de tout cela donc pour Edgar, que la mise en scène s'efforce de montrer en homme quelconque. Il apparaît dans un premier temps plutôt bonhomme et amène avant de révéler une nature ordinairement mesquine. Edgar est un homme médiocre et c'est précisément en cela qu'il est un remarquable antagoniste. D'une part en ce qu'il permet de renforcer la noblesse du règne animal (n'importe quel chat, chien, cheval ou souris ont ici plus de charisme et de dignité qu'Edgar), d'autre part en ce qu'il inscrit le film dans une logique du mal quotidien (bien qu'il se situe du côté des animaux parlants et anthropomorphisés, la féerie et la magie en sont totalement absentes).

La première apparition d'Edgar le rend plutôt sympathique. Il conduit la belle calèche de Madame la baronne Adélaïde de Bonnefamille et, malgré un physique quelque peu ingrat (ce grand nez ridicule, cet air permanent d'idiot satisfait, ce double menton dans lequel s'enfoncent les pattes du chaton qui lui grimpe dessus) et une silhouette peu flatteuse (l'étroitesse de ses épaules



Le chat de gouttière Thomas O'Malley fait la cour à la chatte Duchesse.



renforcée par un ventre bien trop bedonnant sur des jambes malingres), il s'efforce de préserver la superbe de sa mission et du rang de son employeuse. D'une serviabilité exemplaire, il surjoue son rôle de valet distingué, tant avec Madame de Bonnefamille qu'avec son vieil ami, le très affable et tonique notaire Hautecourt qu'il accompagne dans les escaliers au risque d'une chute cocasse et aux dépens de sa dignité (Edgar perdra régulièrement son pantalon tout au long du film). C'est d'ailleurs encore en caleçon bariolé que l'on retrouve le majordome dans ses appartements mansardés en train de repasser son pantalon tandis qu'un système de tuyaux de communication lui permet d'écouter indiscrètement la conversation entre Madame et son notaire. C'est ainsi qu'il apprend, avec surprise et ravissement, qu'il héritera de toutes les possessions de la baronne après sa mort. Sa joie est de courte durée, car celle-ci précise qu'il ne s'agira que d'un second temps puisque ses premiers héritiers seront ses chats, dont le majordome devra s'occuper jusqu'à leur dernier souffle avant d'être riche à son tour. Cette intense vexation doublée d'un sournois effet de tentation d'un gain promis transforme alors peu à peu le visage débonnaire d'Edgar en celui d'un homme basement cupide. L'argent lui fait tourner la tête. Le crime est alors fomenté mais manque de méchanceté, car Edgar n'échappe jamais à sa condition de pitoyable raté qu'une soudaine avidité rend un peu plus minable encore. Il n'assassine pas les précieux félins, mais se contente de mélanger des somnifères à leur nourriture avant de les abandonner loin de leur maison de haute bourgeoisie, en rase campagne. Il jouit ensuite secrètement de son lamentable méfait pendant que Madame de Bonnefamille s'inquiète de la disparition de ses chers animaux domestiques. Le reste du film donne un rôle très secondaire au majordome lors de scènes principalement comiques qui continuent de le ridiculiser tandis que l'action se focalise sur Duchesse et ses chatons qui surmontent de nombreux obstacles et font face à l'adversité, avec l'aide d'un chat libre, charmeur et vagabond se transformant peu à peu en potentiel père de famille responsable,

pour retrouver leur foyer. Ainsi, rien ne relève à proprement parler dans ce film du registre du fabuleux, pourtant si inscrit dans la tradition du studio, comme si la disparition funeste de Walt Disney se devait de retentir dans le projet du dessin animé. Comme si, désormais, il fallait faire sans la magie et se confronter aux mesquineries les plus banales, aux déceptions de la vie quotidienne et aux obstacles et dangers de l'ordinaire.

LA COMPLAINTÉ DE L'ORPHELIN

Car l'oncle Walt n'est plus là. Comment ne pas lire dans cette sinistre histoire d'héritage les inquiétudes des artistes du studio qui craignent pour leur devenir? Et si un médiocre gestionnaire venait confisquer la fortune de l'entreprise

nom de ses personnages hauts en couleur (à commencer par la trajectoire de Thomas O'Malley) et du motif narratif qui lui est cher de la reconstruction du foyer familial, pour l'établir en projet de long métrage animé destiné aux écrans de cinéma. Ce sera son seul véritable impact sur cette production puisqu'il s'éteint en décembre 1966, durant les développements préliminaires du film, n'ayant vu que quelques esquisses du design des personnages. La plupart des collaborateurs de l'époque rapportent le côté soudain de la disparition de Disney et le sentiment de perte de repères qui s'ensuivit tant le producteur imposait sa vision personnelle sur chaque projet en particulier et sur le destin de la firme en général. Le seul réconfort provient alors du succès populaire du LIVRE DE



pour la faire fructifier de manière mercantile à ses propres fins plutôt que de nourrir la création et l'avenir artistique de la firme? En ce sens, les scènes de caractérisation et d'éducation des chatons constituent une allégorie presque transparente : Toulouse révèle ses talents de peintre, Berlioz pratique le piano et Marie travaille son chant. Ainsi, pour s'enrichir, certains seraient prêts à sacrifier une génération de jeunes artistes... Il est notable que ce vingtième «classique de l'animation» des studios Disney ne soit en rien une adaptation d'un récit antérieur, comme ce fut le plus souvent l'usage, mais bien une création originale, validée par Walt lui-même, qui remarqua ce projet parmi d'autres scénarios de téléfilms et le distingua, au

LA JUNGLE, dont Walt n'aura jamais vu la version finale, sortie en 1967. Son réalisateur, le vétérana Wolfgang Reitherman, qui avait débuté comme animateur aux côtés de Disney dès 1933, devient naturellement le nouvel homme fort du studio. Il apporte son indéniable savoir-faire (la supervision de la finesse des postures animalières et du jeu expressif), son amour du cartoon (la multiplication de pures scènes de gags rocambolesques), son sens du casting (Eva Gabor en Duchesse, Phil Harris en O'Malley) et ses goûts esthétiques très marqués pour les aplats et les monochromes (délaissant l'utilisation

↑
Toulouse, qui aimerait être un chat de gouttière, s'exerce au crachat.

de la caméra multiplane et le recours aux strates de l'image en profondeur auparavant si chers à Walt Disney). Malgré cette direction artistique très assumée – et qui marquera de son empreinte la décennie à venir –, les cadres du studio craignent de ne pas être à la hauteur de leur mentor disparu. Le sentiment de se retrouver soudainement tels des orphelins égarés au bord d'un carrefour dangereux semble alors prédominer dans les couloirs de l'entreprise. Rien d'étonnant en conséquence à ce que l'intrigue des ARISTOCHATS reflète cette préoccupation, le film tout entier étant travaillé par les questions de l'abandon et de la perte. Madame de Bonnefamille reste inconsolable de la disparition de ses chats, tandis que Duchesse et ses chatons craignent d'être privés à tout jamais des bonnes faveurs de leur maîtresse. Le père de Berlioz, Toulouse et Marie constituant le point aveugle de la fiction, il s'agira pour l'intrigue d'organiser la réconciliation des êtres séparés en gagnant au passage un papa de substitution que rien ne prépare pourtant à cela : le marginal O'Malley, ce chat de gouttière indépendant et séduisant de décontraction qui ne paraît pour autant jamais désinvolte (son modèle avoué n'était autre que Clark Gable). Chacun de ces personnages, à un niveau ou un autre de la narration, affrontera la peur de la solitude et d'une nouvelle vie fondée sur le manque de l'être protecteur (car chez Disney, chacun prend soin de l'autre). Pour guérir les blessures et faciliter les retrouvailles, il faudra des médiateurs qui mettront à profit l'aventure initiatique pour redéfinir les identités tout en les ouvrant à l'Autre. Il s'agira d'une part d'un agent narratif (Roquefort, la souris détective, dont la tenue de Sherlock Holmes préfigure BASIL, DÉTECTIVE PRIVÉ, qui sortira en 1986, et dont la course sur les pavés luisants du Paris de la Belle Époque annonce les aventures de RATATOUILLE²⁰⁰⁷ dans la Ville Lumière, en 2007). D'autre part, d'un agent empathique : la musique.

BATTRE LA CHAMADE

Au-delà de la musique instrumentale de George Bruns, qui soutient les actions des personnages en oscillant habilement entre couleurs mélancoliques

issues du blues et tonalités jazzy plus cuivrées (avec une pointe régulière d'accordéon français pour la touche exotique), identifiant de la sorte parfaitement les tensions sous-jacentes de l'intrigue, le film ne manque pas de charmantes chansonnettes. À commencer par le générique écrit par les frères Sherman et chanté, en français comme en anglais, par Maurice Chevalier, le roi du music-hall, tiré de sa retraite par cette commande insolite qu'il accepte en hommage à l'amitié qu'il portait à Walt Disney. Autre moment de pur music-hall, la chanson de Thomas O'Malley (composée par Terry Gilkyson) qui se présente en musique dans une grande séquence de «*french lover*». Mais deux moments musicaux, qui se répondent totalement, cristallisent les enjeux du film. Le premier est encore composé par les frères Robert B. et Richard M. Sherman (déjà auteurs de célèbres ritournelles pour MERLIN L'ENCHANTEUR¹⁹⁶³, MARY POPPINS¹⁹⁶⁴, LE LIVRE DE LA JUNGLE ou, plus entêtante encore, pour l'attraction «*It's a Small World*»). Il s'agit de la chanson qu'interprètent Berlioz et Marie lors de leur séquence éducative : «*Des gammes et des arpèges*» («*Scales and Arpeggios*»). Proches de Walt, les frères compositeurs imaginent un air d'apprentissage mozartien, faisant la part belle à la basse d'Alberti, en symbiose avec les aspirations du producteur qui tenait la musique classique pour son grand idéal artistique (comme en témoigna l'égoцентриque FANTASIA en 1940). À cette ébauche de sonate utilisée comme un exercice disciplinaire par les chatons pour apprendre les rudiments de la bienséance aristocratique, répond bien sûr le fameux air de «*Tout le monde veut devenir un chat*» («*Ev'rybody Wants to Be a Cat*»), véritable tube du film composé par Al Rinker (sur les paroles de Floyd Huddleston, traduites en français par Christian Jollet) et devenu immédiatement un classique de la chanson disneyenne et un standard de jazz. Scatman Crothers, interprétant Scat Cat, y imite le style de Louis Armstrong, initialement prévu au casting. La chanson, véritable pastiche endiablé, s'amuse à mélanger le bal musette, le swing, le gospel, le scat et l'improvisation du hot jazz dans une forme tonitruante

qui célèbre les musiques populaires. Ce n'est pas la première fois qu'une production Disney oppose (avant de finir par les conjoindre) la tradition de la composition classique européenne aux vibrations tapageuses des musiques afro-américaines (la *Silly Symphony* JAZZ BAND CONTRE SYMPHONY LAND en 1935, par exemple). Mais durant la grande période de concurrence des studios d'animation, le premier référent artistique de Disney était bien la musique classique, sous l'influence notable de Carl W. Stalling, tandis que les studios des frères Fleischer piochaient allégrement dans le répertoire des musiques noires (les collaborations avec Cab Calloway, par exemple). Les identités des studios s'affirmaient aussi à travers ces choix. Mais en 1970, cette période n'est plus qu'un lointain souvenir et il s'agit, dans LES ARISTOCHATS, d'envisager un monde d'une tout autre mixité sociale. Pour trouver un véritable foyer et une nouvelle forme d'indépendance et de confort, il faudra que Duchesse et ses enfants quittent le salon confortable et bourgeois des répétitions de musique classique, affrontent la rue et le monde extérieur et découvrent ce qui leur apparaît comme une nouvelle culture en mouvement. De ce point de vue, la scène multiplie pour les chatons de nouvelles expériences : le monde de la nuit et des chemins de traverse, la danse spontanée et non disciplinée, la parole argotique, le chant improvisé et les effets de synesthésie (la piaule transformée en club de jazz grâce aux lumières colorées), le tout porté par une formation des plus cosmopolites (les chats de gouttière jazzmen sont présentés comme Irlandais, Italien, Chinois, Anglais, Américain et Russe). La fusion est totale lorsque Duchesse propose un passage plus tendre à la harpe avant que la troupe, déchaînée, ne se lance dans un bœuf mémorable qui casse littéralement la baraque puis se transforme en grande parade festive dans les rues de Paris. Au petit matin, les chatons s'endorment dans un lit confortable en reprenant le thème de Scat Cat comme une douce comptine tandis que Duchesse et O'Malley expriment leur amour. La musique ne fait pas qu'adoucir les mœurs, elle les recompose. *

LES ARISTOCHATS

C'est au cœur du drame que se niche bien souvent la comédie. La preuve avec un extrait des *Aristochats*.



DICK TOMASOVIC





UNE SOMBRE HISTOIRE

d'héritage pousse Edgar, le loyal majordome, à se débarrasser des précieux chats de sa maîtresse. Après les avoir drogués, il entreprend de les abandonner à la tombée de la nuit en rase campagne, loin de Paris. À bord de son side-car pétaradant, il sillonne les routes de fermes reculées jusqu'à ce que Napoléon et Lafayette, deux chiens errants mal assortis (l'un est un Saint-Hubert élané affirmant un vif complexe de supériorité, l'autre un basset pataud qui trébuche dans ses longues oreilles traînantes), vivant près d'un vieux moulin (un décor enraciné dans l'imaginaire disneyen depuis la célèbre *Silly Symphony* LE VIEUX MOULIN en 1937), viennent contrecarrer sa sinistre excursion. Malgré la fatigue (ils ont déjà mordu six pneus et couru après quatre autos, une bicyclette et une moto, se lamente Lafayette), les deux chiens lancent un assaut dantesque sur le véhicule d'Edgar, qui perd dans la course-

poursuite le panier contenant les chats endormis en bord de berge, à proximité d'un petit pont rural sous lequel le side-car va d'ailleurs faire de multiples plongées dans la rivière pour tenter, en vain, d'échapper à l'attaque canine. Regagnant les berges, il découvre les deux chiens assis à ses côtés qui lui mordent fesses et mollets lors d'une série de cascades prodigieusement acrobatiques (envolées dans les airs, pilotage extrême du véhicule par les chiens, séparation hasardeuse de la moto et du side-car, contorsions avec les bretelles soutenant le pantalon d'Edgar, escalade rocambolesque des ailes du moulin, poursuite homérique sur les routes de campagne cabossées, traversées fracassantes de murs en grosses pierres, etc.). Edgar finit par s'enfuir, mais Napoléon et Lafayette récupèrent quelques trophées de leur bataille épique (la nacelle du side-car, le parapluie et le chapeau melon du majordome) pour améliorer leur

confort de chiens vagabonds. Alors que le film développait une intrigue dramatique relativement sophistiquée, cette séquence ramène l'animation sur les voies du burlesque le plus échevelé, qui n'est pas sans rappeler la frénésie de *LA GRANDE COURSE AUTOUR DU MONDE*¹⁹⁶⁵ de Blake Edwards ou le cartoon *LES FOUS DU VOLANT*¹⁹⁶⁸⁻¹⁹⁶⁹ de William Hannah et Joseph Barbera. Mais ce sont aussi les fantômes de Laurel et Hardy (pour la dynamique des personnages), de Charlie Chaplin (le jeu de réappropriation des vagabonds) et de Buster Keaton (la cascade sidérante comme gag) qui sont convoqués tout au long de cette séquence régressive. Dans une ultime scène, Napoléon et Lafayette réapparaissent pour se demander si ce n'est pas la fin du film, jouant des codes de l'énonciation et achevant leur trajectoire de retour aux origines vaudevillesques du burlesque. ✱