

Fiche technique	1
Réalisateur Stanley Donen, le maître de ballet	2
Genèse Rebondissements	4
Découpage narratif	5
Acteurs Elle et lui	6
Récit Mon premier est désir	8
Mise en scène Tous en scène	10
Séquence La réalité et son double	12
Genre Petits meurtres entre amis	14
Générique Des pistes à suivre	16
Costumes Le sens du style, le goût de l'artifice	17
Décor Bonjour Paris !	18
Document Farce funéraire	20

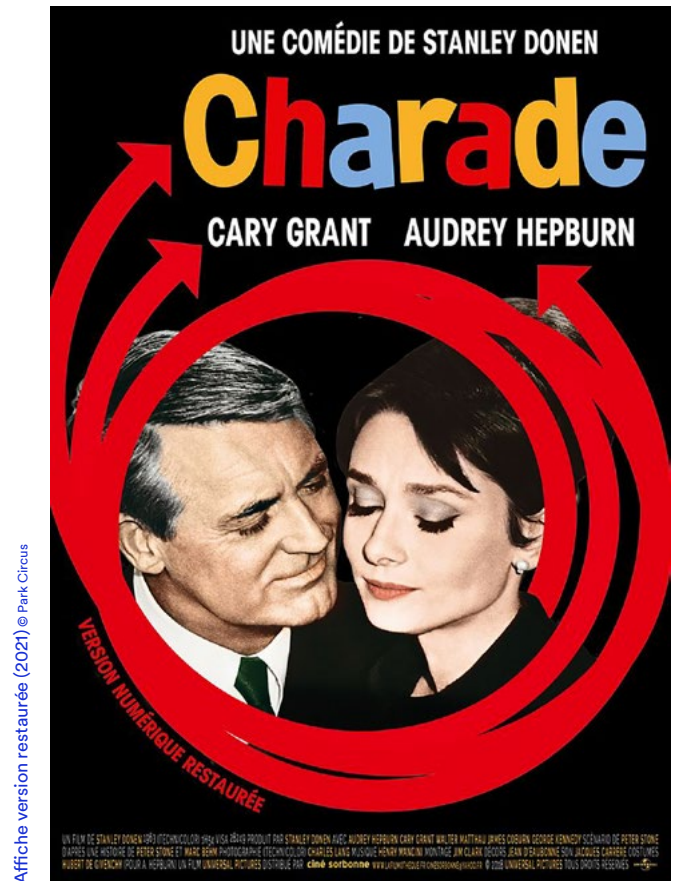
● Rédactrice du dossier

Ancienne critique de cinéma aux *Inrockuptibles*, Amélie Dubois est formatrice, intervenante et rédactrice de documents pédagogiques pour les dispositifs *Lycéens et apprentis au cinéma*, *Collège au cinéma* et *École et cinéma*. Elle a été sélectionneuse pour la Semaine de la Critique à Cannes et pour le festival de cinéma EntreVues de Belfort. Elle écrit pour le site Upopi (Université Populaire des Images).

● Rédacteur en chef

Fondateur de la revue *Débordements*, Raphaël Nieuwjaer est critique de cinéma (*Mediapart*, *Images documentaires*, *AOC...*) et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il enseigne dans différentes universités et intervient régulièrement auprès des professeurs et des élèves dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma*. Il a codirigé le livre collectif *Richard Linklater, cinéaste du moment* (Post-éditions, 2019) et contribué à divers ouvrages.

Fiche technique



● Synopsis

Décidée à divorcer et tombée sous le charme d'un certain Peter Joshua lors d'un séjour à Megève, Regina Lampert apprend à son retour à Paris la mort de son mari Charles. L'inspecteur Édouard Grandpierre l'informe que ce dernier s'appretait à fuir à l'étranger après avoir vidé leur compte en banque, mais aucun argent n'a été retrouvé dans ses affaires. Lors de la cérémonie funéraire, trois inconnus viennent vérifier que Charles est bien mort. Convoquée à l'ambassade des États-Unis, la veuve découvre, grâce à l'agent de la C.I.A. Hamilton Bartholomew, que ces hommes – Herman Scobie, Tex Panthollow, Leopold W. Gideon – sont d'anciens espions, membres de l'O.S.S. (unité d'espionnage militaire). Pendant la Seconde Guerre mondiale, le groupe qu'ils formaient avec son mari avait pour projet de voler l'argent qu'ils devaient remettre à la Résistance française, mais Charles les avait doublés. Les trois compères, qui ont fini par le retrouver, s'installent dans le même hôtel que Regina qu'ils suspectent de posséder cette fortune. Peter Joshua prend une chambre à côté de la veuve pour la protéger. Elle découvre qu'il ment sans cesse sur son identité : quand Bartholomew lui révèle que Peter est en fait Carson Dyle, un autre membre de l'O.S.S. censé être mort, le suspect répond qu'il est le frère de Dyle, Alexander, puis il avoue à Regina être Adam Canfield, un voleur intéressé lui aussi par l'argent dérobé. À la suite de Scobie et Gideon, Panthollow est assassiné après avoir compris – comme Adam et Regina – que la fortune recherchée est contenue dans des timbres. Doutant de plus en plus de l'homme qu'elle aime, Regina retrouve Bartholomew et comprend qu'il est non seulement le véritable Carson Dyle, mais aussi le meurtrier en action prêt à tout pour retrouver l'argent. Adam finit par le tuer et se présente à Regina sous le nom de Brian Cruikshank, représentant du Trésor américain, quand elle vient rendre les timbres à l'ambassade des États-Unis.

● Générique

CHARADE
États-Unis | 1963 | 1h53

Réalisation

Stanley Donen

Scénario

Peter Stone, d'après la nouvelle *The Unsuspecting Wife* de Peter Stone et Marc Behm

Image

Charles Lang

Son

Jacques Carrère, Bob Jones

Directeur artistique

Jean d'Eaubonne

Montage

Jim Clark

Costumes d'Audrey Hepburn

Hubert de Givenchy

Musique

Henry Mancini

Conception du générique

Maurice Binder

Production

Stanley Donen Films

Distribution

Park Circus

Format

1.85:1, Technicolor

Sortie

18 décembre 1963 (France)

Interprétation

Audrey Hepburn

Regina Lampert

Cary Grant

Brian Cruikshank, alias

Peter Joshua, Carson Dyle,

Alexander Dyle, Adam Canfield

Walter Matthau

Carson Dyle, alias

Hamilton Bartholomew

James Coburn

Tex Panthollow

George Kennedy

Herman Scobie

Ned Glass

Leopold W. Gideon

Jacques Marin

L'inspecteur Édouard Grandpierre

Dominique Minot

Sylvie Gaudet

Thomas Chelimsky

Jean-Louis Gaudet



Réalisateur

Stanley Donen, le maître de ballet

Grande figure de la comédie musicale hollywoodienne, Stanley Donen s'est imposé comme cinéaste en mettant son inventivité technique et formelle au service d'une approche inspirée, moderne et parfaitement ajustée des chorégraphies. À partir des années 1950, son cinéma se tourne vers la comédie romantique et satirique et continue de cultiver élégance et fantaisie.

● De Fred Astaire à Gene Kelly

Né le 13 avril 1924 à Columbia en Caroline du Sud, aux États-Unis, Stanley Donen se passionne pour la danse après la découverte, à neuf ans, du film *Carioca* de Thornton Freeland (1933), une comédie musicale avec Ginger Rogers et Fred Astaire. « J'ai dû voir le film trente ou quarante fois, raconte-t-il, j'étais transporté dans un monde imaginaire où tout semblait heureux, confortable, facile. Une sorte de bien-être m'envahit¹. » La révélation est telle pour Donen qu'il demande à s'inscrire à un cours de danse pour suivre les pas de l'acteur et danseur devenu son idole. Il tourne et projette des petits films amateurs avec la caméra que son père lui a offerte.

Donen participe à ses premiers spectacles dès l'âge de dix ans dans le théâtre de sa ville. Il n'est encore qu'un adolescent quand il interrompt ses études pour faire carrière à New York. Issu d'une famille juive, il est soulagé de s'éloigner du climat antisémite qui sévit alors dans sa ville natale. À seize ans, il est engagé comme danseur de chœur

(«chorus dancer») dans une production de Broadway intitulée *Pal Joey* et dirigée par George Abbott. Il se lie d'amitié avec la star du spectacle, Gene Kelly, jeune étoile montante du musical.

● De Broadway à Hollywood

Donen trouve à Broadway une famille artistique avec laquelle il évolue et apprend le métier : sur le spectacle *Best Foot Forward*, il est invité par Kelly à occuper la place d'assistant metteur en scène et assistant chorégraphe. Ce spectacle, qui intéresse le studio de cinéma Métro-Goldwyn-Mayer, leur ouvre les portes d'Hollywood en 1943. Le futur cinéaste se voit proposer un rôle de danseur dans le film tout en assurant à nouveau la place d'assistant chorégraphe, titre pour lequel il est par la suite régulièrement sollicité par les studios. Il se fait remarquer après être parvenu à mettre au point une scène de *La Reine de Broadway* de Charles Vidor (1944), à laquelle personne ne croit et qui a pour particularité de faire danser Gene Kelly avec son double. Donen le fait ensuite danser en Technicolor² avec Jerry, la souris du dessin animé *Tom et Jerry* dans *Escalade à Hollywood* de George Sidney (1945). Ces innovations confèrent à Donen un poids nouveau au sein du studio, lui valant d'accéder au rang de coréalisateur (avec Gene Kelly) d'*Un jour à New York* (1949). Cette comédie musicale, qui inspirera le cinéaste français Jacques Demy pour *Les Demoiselles de Rochefort* (1967), met en scène trois marins en permission dans la

1 Joseph A. Casper, *Stanley Donen*, Scarecrow Press, 1983 (traduction de la rédactrice de ce dossier) :

en.wikipedia.org/wiki/Stanley_Donen#cite_note-Casper-6

2 Procédé de film en couleurs au rendu chatoyant.

grande ville. Le film a pour particularité d'orchestrer certains numéros chantés et dansés en extérieur, dans la rue, frottant l'artifice des costumes blancs à la réalité urbaine [Décors]. Il modernise aussi le genre par son montage très rythmé, libre, qui ne cesse de jouer avec le temps.

● Âge d'or et tournant des années 1950

Pour sa première réalisation seul, Stanley Donen a l'occasion de diriger l'idole de son enfance, Fred Astaire, dans *Mariage royal* (1951). Plus classique, ce film est tout de même marqué par une nouvelle performance technique du cinéaste : la réalisation d'un numéro durant lequel l'acteur danse sur les murs et le plafond. Donen partage à nouveau sa place de réalisateur avec Gene Kelly pour *Chantons sous la pluie* (1952), probablement son film le plus connu, par ailleurs le plus emblématique de la comédie musicale hollywoodienne. « C'est très difficile de diriger à deux mais c'est très stimulant », explique le cinéaste pour qui « plus que n'importe quel genre, la comédie musicale doit être le fruit d'un effort collectif³ ». Cet esprit d'équipe est d'ailleurs au cœur du film, qui raconte avec humour les difficultés rencontrées par les acteurs et techniciens lors du passage du cinéma muet au cinéma parlant, et au genre de la comédie musicale qui explose alors. Hommage au septième art et à ceux qui le font, *Chantons sous la pluie* annonce le goût pour les références cinématographiques développé par la suite par Donen, notamment dans *Charade*.

Durant les années 1950, Donen s'impose définitivement comme un maître du genre, qu'il illustre à travers des propositions différentes. Il revient à un registre apparemment plus traditionnel avec *Les Sept Femmes de Barberousse* (1954), un western chanté et dansé aux allures de conte biblique, qui est aussi son premier film au format Cinemascope⁴. Loin d'être alourdi par ce procédé imposant, par le nombre de danseurs et les décors en studio, la mise en scène témoigne de l'habileté du cinéaste à servir les chorégraphies qu'il retranscrit de manière vive, élégante et entraînante. D'autres films le ramènent à des registres plus contemporains et au motif du trio qu'il affectionne (cf. *Un jour à New York*) : *Donnez-lui une chance* (1954) met en scène trois danseuses concourant pour le titre de vedette

d'un spectacle à Broadway, et *Beau fixe sur New York* (1955) trois anciens combattants de la Seconde Guerre mondiale séparés par la vie. L'échec de ce dernier film marque la fin de la collaboration de Donen avec Kelly. Le genre de la comédie musicale a beau être sur le déclin, en raison de la fragilisation de l'industrie du cinéma par la popularisation de la télévision, Donen signe la même année deux modèles du genre qu'il continue de réinventer en mélangeant réalisme (des décors ou de l'histoire) et formalisme : *Drôle de frimousse* (1957) marque les débuts de sa collaboration avec Audrey Hepburn [Acteurs] [Décors] et *Pique-nique en pyjama* (1957), avec Doris Day, est basé sur un scénario particulièrement original à Hollywood : l'histoire d'une grève menée par les ouvrières d'une usine de pyjamas.

● Comédies romantiques et satires

Après le temps des trios vient le temps des duos amoureux pour Donen, qui laisse derrière lui la comédie musicale. Il ne reviendra au genre que ponctuellement, surtout à la toute fin de sa carrière, avec une adaptation du *Petit Prince* (1974) et *Folie Folie* (1978). Cette nouvelle ère est aussi marquée par le changement de statut de Donen, qui s'émancipe des studios pour devenir réalisateur et producteur indépendant. Avec Cary Grant, qu'il vient de diriger dans *Embrasse-la pour moi* (1957), il crée la société Grandon Productions avec laquelle il signe, pour commencer, des comédies romantiques situées en Angleterre : *Indiscret* (1958) et *Ailleurs l'herbe est plus verte* (1960) [Acteurs]. Toujours à l'affût de trouvailles techniques, le cinéaste y emploie le dispositif du *split screen*, soit la division de l'écran en plusieurs parties (deux, en l'occurrence), pour détourner la censure dans la première en donnant l'illusion que les personnages partagent le même lit, alors qu'ils sont dans des chambres différentes, et pour intensifier une situation de rivalité dans la seconde. Plane sur ces films ainsi que sur *Charade* et *Arabesque* (1966) l'esprit joueur et impertinent des comédies d'Ernst Lubitsch. La question du couple, du désir et du temps, soulevée ici de manière légère, rejaillit plus gravement dans *Voyages à deux* (1967), dernier film que Donen tourne avec Hepburn, qu'il unit à l'acteur britannique Albert Finney. Ce *road movie* mélancolique, ponctué de touches comiques et pop [Costumes], s'intéresse à un couple marié en bout de course. Le film recompose son histoire à travers leurs vacances – des premières aux dernières passées ensemble – au moyen d'un montage éclaté mélangeant des fragments du passé et du présent. Situé en France, cette traversée sentimentale met en évidence l'influence du cinéma européen et de son penchant introspectif sur Donen, ainsi que sa capacité à se renouveler en essayant des formes nouvelles. Le temps fait également des ravages sur le couple homosexuel vieillissant formé par Richard Burton et Rex Harrison dans *L'Escalier* (1969), alors que se déploie autour d'eux l'esprit festif du « Swinging London ». Ce vent de jeunesse qui traverse l'Angleterre occupe une place plus centrale dans *Fantômes* (1967) tourné juste avant. Variation autour de Faust et satire de la société puritaine britannique, cette comédie déjantée met à l'épreuve, au moyen d'un montage diabolique, les élans d'un célibataire coincé et maladroit. Si la fin de carrière de Donen est marquée par une incursion inattendue dans le registre de la science-fiction avec *Saturn 3* (1980), le cinéaste n'aura pas manqué avant cela de ranimer la dynamique du trio (ici amoureux) qui lui est si chère dans *Les Aventuriers du Lucky Lady* (1975), situé pendant la période de la prohibition. C'est aussi sa fibre musicale, son sens aigu de la mise en scène des corps en mouvement, qu'il fait revivre une dernière fois dans cette comédie impétueuse.

Pique-nique en pyjama (1957) © Warner Bros.



Les Aventuriers du Lucky Lady (1975) © 20th Century Fox



3 Bertrand Tavernier, *Amis américains* (1993), Actes Sud/Institut Lumière, 2019, p. 325.

4 Procédé qui permet un format de projection très élargi.

Genèse

Rebondissements

À l'image de son scénario riche en péripéties, la fabrication de *Charade* est faite d'aléas montrant que le destin d'un film tient parfois à un fil, en l'occurrence à un titre et à la faculté d'adaptation d'un cinéaste.

● Refus et modifications

Quand les écrivains et scénaristes Peter Stone et Marc Behm proposent à sept studios de cinéma hollywoodiens le scénario de *The Unsuspecting Wife*, ils rencontrent un refus unanime. Le choix d'un autre titre, *Charade*, et la publication du script sous la forme d'un feuilleton policier dans le magazine *Redbook* changent totalement la donne et suscitent subitement le désir des studios. Stanley Donen fait savoir son intérêt pour cette histoire et achète les droits du film. Parce qu'il a déjà dirigé les acteurs qu'il envisage, Audrey Hepburn et Cary Grant, Stone accepte de signer avec lui. Le projet se fait avec les studios Universal, pour qui Donen a travaillé autrefois. Un budget de trois millions de dollars est envisagé. Grant refuse la proposition [Acteurs], préférant se consacrer au projet d'Howard Hawks *Le Sport favori de l'homme* (1964), dont il attend le scénario, mais qu'il ne tournera finalement pas. Warren Beatty et Natalie Wood sont envisagés un temps, avant que le choix ne se reporte finalement sur le casting initial.

Jusqu'ici employés comme personnages de méchants dans des films criminels et des westerns, les acteurs américains Walter Matthau et James Coburn s'ajoutent à la distribution. Leur choix révèle l'attention portée par Donen aux rôles secondaires marqués par de fortes personnalités et montre aussi son goût du jeu cinéophile. La question « Êtes-vous un vrai cowboy ? » posée par le petit Jean-Louis à Tex Panthollow/James Coburn, alors qu'il est captif dans la chambre des malfrats, semble faire directement allusion au passé cinématographique de l'acteur des *Sept Mercenaires* de John Sturges (1960).

● Un contexte tendu

Le tournage prend place dans un contexte pesant qui préoccupe Donen : la crise des missiles à Cuba, en octobre 1962, qui oppose les États-Unis et l'Union Soviétique. Le cinéaste résume ainsi la situation à ses acteurs et à son équipe technique : « Le monde est sur le point de voler en éclats, et ici nous tournons un film idiot¹. » Le tournage débute le 22 octobre 1962 à Paris. Audrey Hepburn vient de jouer dans *Deux Têtes folles* de Richard Quine, qui sortira peu après *Charade*. Les deux films ont également en commun le directeur artistique Jean d'Eaubonne et le chef opérateur Charles Lang, qui travaille pour la première fois avec Donen sur une image en Technicolor [Décors]. Hormis la séquence d'ouverture réalisée à Megève, la majorité des scènes sont tournées dans la capitale pour les extérieurs, et aux studios de Boulogne pour les intérieurs.

La situation politique n'est guère plus propice à la comédie quand le 22 novembre 1963, soit moins d'un mois



avant la sortie du film, a lieu l'assassinat du Président des États-Unis John Fitzgerald Kennedy. Suite à cet événement, une réplique du film prononcée par Audrey Hepburn est changée : « Nous pouvons être assassinés à n'importe quel moment » devient « Nous pouvons être éliminés à n'importe quel moment. » Dans ce contexte sensible, Donen est attendu au tournant pour ce qui est du mélange, nouveau pour lui, de la comédie et du macabre [Genre], association encore mal vue, sauf dans le cinéma d'Alfred Hitchcock. Des prévisionnages sont organisés, à l'issue desquels le public se déclare favorable au maintien des scènes dites « de violence ».

Si quelques critiques trouvent malvenue la sortie de ce film léger en cette période de grands bouleversements, cela n'empêche aucunement *Charade* de connaître un succès massif, le plus grand jamais rencontré par Donen, et de bénéficier d'un large soutien dans la presse. L'influente critique de cinéma de *The New Yorker* Pauline Kael voit dans *Charade* le meilleur film de l'année. Désireuse de reproduire ce succès, Universal initie un projet similaire, *Arabesque* (1966), également réalisé par Stanley Donen et accompagné par une musique d'Henry Mancini, autour d'un autre duo formé cette fois-ci par Gregory Peck et Sophia Loren.

¹ Brian Eggert, « *Charade* (1963) », *Deep Focus Review*, 3 novembre 2025 : deepfocusreview.com/definitives/charade

Découpage narratif

1 UN MORT ET UNE RENCONTRE

[00:00:00 – 00:07:18]

Un homme mort est jeté d'un train en marche. S'ensuit un générique composé de couleurs et de lignes en mouvement. À la terrasse d'un restaurant de Megève, l'Américaine Regina Lampert confie à son amie française Sylvie, accompagnée de son fils Jean-Louis, qu'elle va divorcer. Elle soupçonne son mari Charles, d'origine suisse, de lui cacher quelque chose. Elle fait alors la connaissance de Peter Joshua et l'invite à la rappeler quand ils seront de retour à Paris.

2 LES SECRETS DE CHARLES LAMPERT

[00:07:19 – 00:19:09]

À Paris, Regina découvre que le grand appartement qu'elle partageait avec son mari a été vidé. L'inspecteur de police Édouard Grandpierre l'y attend et la conduit à la morgue pour l'identification du corps de son époux. Il lui apprend que ce dernier s'apprêtait à quitter la France, qu'il a vendu toutes leurs affaires aux enchères et liquidé leur compte en banque. Aucun argent n'est pourtant trouvé dans le sac qu'il avait avec lui dans le train. À ses funérailles, Sylvie, Regina et le commissaire voient défiler trois inconnus. Un quatrième homme tend à la veuve une invitation de l'ambassade des États-Unis pour un rendez-vous à l'heure du déjeuner.

3 RENDEZ-VOUS

[00:19:10 – 00:27:12]

À l'ambassade, Regina rencontre Hamilton Bartholomew, un agent de la C.I.A. Il lui révèle le vrai nom de son mari, Charles Voss, et lui montre une photo de lui datant de 1944. Y figurent aussi les hommes qu'elle a vu défiler autour du cercueil : Tex Panthollow, Leopold W. Gideon et Herman Scobie. Bartholomew lui signale qu'elle est en danger tant qu'ils la soupçonnent d'avoir les 250 000 dollars volés par son mari au gouvernement américain. Regina retrouve Peter au jardin des Champs-Élysées, où l'inspecteur Grandpierre les surveille.

4 PRESSIONS AU CABARET ET À L'HÔTEL

[00:27:13 – 00:42:34]

Le soir, ils se rendent dans un cabaret où Regina est pressée par Panthollow, puis par Gideon, de rendre l'argent disparu. Après avoir été raccompagnée à l'hôtel par Peter, qui reste insensible à ses avances, elle est menacée par Scobie pointant sur elle la pince métallique qui remplace sa main droite. Alors que Peter pourchasse l'agresseur, il se révèle être complice avec les trois poursuivants de Regina et leur demande de patienter pour l'argent. De retour auprès de la jeune femme, il lui signale qu'il occupera la chambre à côté de la sienne pour veiller sur elle.

5 DES RÉVÉLATIONS, UNE FILATURE ET UNE BAGARRE

[00:42:35 – 00:57:07]

Informée par Scobie que Peter s'appelle en fait Carson Dyle et cherche lui aussi l'argent, Regina contacte Bartholomew, qui lui donne rendez-vous aux Halles Baltard. Il lui apprend que Dyle est mort et que l'argent recherché a été volé en 1944 par son mari, Scobie, Panthollow, Gideon et Dyle, tous membres de l'O.S.S. Ils devaient prendre cette somme en Allemagne et la remettre la Résistance française. L'argent, qu'ils avaient enterré pour se le partager après la guerre, n'a jamais été retrouvé ; les soupçons se portent sur Charles. De son côté, Dyle informe Regina qu'il est le frère de Carson, opposé au vol de l'or et probablement éliminé pour cette raison par ses coéquipiers. Scobie tente de le tuer sur le toit d'un immeuble.

6 UN ENLÈVEMENT ET UN MEURTRE

[00:57:08 – 01:08:30]

À l'hôtel, Regina soigne et embrasse Dyle dont le véritable prénom est Alexander. Scobie, Panthollow, Gideon ont kidnappé Jean-Louis, détenu dans une chambre voisine, pour faire pression sur la veuve qu'ils soupçonnent toujours d'avoir l'argent. Alexander fait en sorte que le soupçon s'étende à toute la bande, et toutes les chambres sont fouillées. Scobie est retrouvé mort noyé dans une baignoire.

7 NOUVEAU MENSONGE, NOUVEAUX BAISERS

[01:08:31 – 01:20:16]

Après les remontrances du commissaire puis une balade le long de la Seine, Regina tente à nouveau de séduire Alexander à l'hôtel. Le charme est rompu quand elle apprend par un coup de fil de Bartholomew que Dyle n'avait pas de frère. Elle accepte pourtant de passer la soirée avec le menteur sur un bateau-mouche et de se laisser séduire, bien qu'il lui révèle être un voleur et s'appeler Adam Canfield.

8 LA COURSE AUX TIMBRES

[01:20:17 – 01:35:34]

Gideon est retrouvé assassiné à l'hôtel. Adam et Regina fouillent le sac de Charles en vain et se rendent au rendez-vous noté aux jardins des Champs-Élysées dans l'agenda du mort. Panthollow y est aussi. La vente de timbres qui y est organisée permet à l'ancien membre de l'O.S.S. et à Adam de réaliser que les timbres collés sur l'enveloppe présente dans le sac de Charles ont la valeur de la somme volée. De retour à l'hôtel, ils constatent que ces timbres ont disparu : Regina les a donnés à Jean-Louis. La veuve et son amie parviennent à les retrouver chez un philatéliste qui avait fait commerce avec l'enfant.

9 LES MASQUES TOMBENT

[01:35:35 – 01:53:00]

De retour à l'hôtel, Regina découvre Panthollow assassiné. Il a tracé le nom de Dyle sur la moquette. Regina appelle Bartholomew, qui lui donne rendez-vous aux arcades du Palais-Royal. Elle fuit Adam, qu'elle pense être le tueur. Il la poursuit dans le métro et, arrivé au lieu du rendez-vous, lui révèle que Bartholomew est le véritable Carson Dyle. Regina finit par croire Adam. La course se poursuit jusque sur la scène du théâtre du Palais-Royal où Adam tue Dyle. Regina se rend au Trésor américain pour remettre les timbres, et découvre que son directeur est Adam, de son vrai nom Brian Cruikshank. Il la demande en mariage.



Acteurs

Elle et lui

Pensé en partie pour ses interprètes principaux Audrey Hepburn et Cary Grant, *Charade* s'inspire de la différence d'âge entre les acteurs, et se nourrit de leur filmographie pour établir un jeu référentiel porteur d'une méditation sur le temps de l'amour et du cinéma.

● Jouer avec l'écart

Il aura fallu à Stanley Donen user d'un certain pouvoir de persuasion pour réunir Cary Grant et Audrey Hepburn à l'écran. Au moment où le cinéaste lui propose ce projet, l'acteur britannique né en 1904 se montre réticent à l'idée de jouer une histoire d'amour avec une jeune femme ayant 25 ans de moins que lui. C'est pour cette raison qu'il a refusé, quelques années plus tôt, des rôles d'amoureux aux côtés de la même actrice que lui proposait Billy Wilder dans les comédies romantiques *Sabrina* (1954) et *Ariane* (1957). Ces rôles seront respectivement confiés à Humphrey Bogart et Gary Cooper, tous deux légèrement plus vieux que Grant. Son attitude fait exception à l'intérieur d'une industrie du cinéma qui ne se préoccupe guère de la différence d'âge au sein des couples qu'il réunit (et peut-être même l'encourage). En témoigne un autre film de Stanley Donen, *Drôle de frimousse*, dont le duo amoureux formé par Audrey Hepburn et Fred Astaire est marqué par un écart de 30 ans. Afin de convaincre Grant de participer au film, son malaise face au jeune âge de sa partenaire est intégré au scénario et inspire plusieurs lignes de dialogues. Ce décalage produit une configuration amoureuse inhabituelle à une époque qui assigne encore les genres à des attitudes stéréotypées. *Charade* impose un personnage féminin entreprenant, désirant face à un homme soucieux de ne pas abuser de la situation. Regina n'apparaît pas pour autant comme une femme aux mœurs légères, plutôt comme une femme libre et indépendante qui reprend vite le travail après le décès de son mari.

● Échos comiques

Il est probable que Donen voie dans ce schéma amoureux l'opportunité d'entretenir un jeu de références cinématographiques en lien avec les filmographies des deux acteurs. La charade du titre semble en effet tout autant désigner les énigmes qui composent l'enquête que les œuvres marquantes des deux interprètes. Ces renvois à un passé cinématographique contribuent à donner au duo amoureux une singulière épaisseur temporelle et sentimentale. L'audace amoureuse du personnage interprété par Audrey Hepburn évoque inmanquablement celle de son homonyme Katharine dans *L'Impossible Monsieur Bébé* d'Howard Hawks (1938), dans lequel une jeune femme excentrique et délurée mène par le bout du nez un paléontologue coincé joué par Cary Grant. Par ailleurs, *Charade* s'inspire des fantaisies propres aux *screwball comedies*, dont le film d'Hawks est emblématique, qui désignent un sous-genre de la comédie romantique revisitée d'une manière déjantée, loufoque, influencée par le cinéma burlesque. Un vêtement porté par Brian nous ramène précisément à cette référence : il s'agit du peignoir qu'il emprunte à Regina en sortant de la douche. Ce travestissement rappelle le moment mémorable où Grant revêt le peignoir de sa partenaire dans le film d'Hawks et s'écrie : « *I just went gay all of a sudden!* », « Je suis soudainement devenu gay. » Le film joue ici sur l'ambivalence du mot « gay », que l'on peut aussi bien traduire par « joyeux », « insouciant », que par « homosexuel ».



Drôle de frimousse (1957) © Park Circus



● Aux trousses d'Hitchcock

Cette pratique de la citation n'est pas nouvelle chez Donen, particulièrement inspiré par la filmographie de son interprète masculin, qu'il a déjà fait tourner. Ainsi, sa comédie *Ailleurs l'herbe est plus verte* fait revivre le couple que l'acteur formait avec Deborah Kerr dans *Elle et lui* de Leo McCarey (1957). Avant cela, *Indiscret* ressuscitait le duo qu'il formait avec Ingrid Bergman dans *Les Enchaînés* d'Alfred Hitchcock (1946), à nouveau évoqué dans *Charade* à la faveur d'un long baiser interrompu par un coup de téléphone. Les multiples références au cinéaste britannique (notamment à ses films mettant Cary Grant à l'honneur) abondent dans *Charade*. Cela peut passer par de petits détails : l'aveu de Brian à Regina qu'il est un voleur renvoie au rôle de cambrioleur tenu par Grant dans *La Main au collet* (1955). Plus nombreux et conséquents sont les renvois à *La Mort aux trousses* (1959), thriller existentiel où se côtoient la comédie et la romance [Genre]. C'est l'un des films préférés Donen, qui ne cache pas que son ambition était de reprendre son idée centrale : « J'ai toujours souhaité faire un film comme *La Mort aux trousses*. J'ai cherché un projet ayant les mêmes composantes d'aventure, de suspense et d'humour¹. » Dans le film d'Hitchcock, Grant incarne le publiciste Roger Thornhill, pris à tort par un puissant malfaiteur pour l'homme qu'il recherche, un certain George Kaplan. Or ce dernier est un personnage fictif construit de toute pièce par des agents fédéraux pour piéger l'ennemi ; Thornhill rentre dans la peau de ce personnage fantôme bien malgré lui et se voit pris dans un savant engrenage où les apparences se confondent avec la réalité. « Ce que j'admire surtout, déclare Donen, c'est l'histoire formidable de l'erreur sur la personne. On prend le personnage pour quelqu'un d'autre qui n'existe pas, mais il est incapable de prouver qu'il n'est pas cette personne inexistante². » Le trouble identitaire à l'œuvre dans le film ouvre une réflexion sur l'homme moderne pris dans les mailles invisibles d'un monde parallèle, ainsi qu'une variation autour du désir, de l'acteur et ses doubles. *Charade* reprend ces idées en faisant de Brian un être à plusieurs facettes. Celles-ci sont convoquées à la toute fin du film, au moment où Regina accepte d'épouser cet homme prénommé successivement Peter, Carson, Alexander, Adam et enfin Brian. Comme dans *La Mort aux trousses*, ce vertige existentiel se concrétise chez Donen sous une forme architecturale, à travers des séquences haut perchées – sur les rebords d'un balcon ou sur le toit d'un immeuble – rappelant le célèbre moment de suspension dans le vide d'Eve Kendall en haut du mont Rushmore dans *La Mort aux trousses*, ou encore la scène traumatique vécue par Scottie quand il était policier dans *Sueurs froides* (1958).

● Danser et rêver avec Audrey

Certains éléments de la filmographie d'Audrey Hepburn sont eux aussi intégrés malicieusement à *Charade*. Donen prolonge le lien entretenu depuis plusieurs films entre l'actrice et Paris : dans *Sabrina* et *Ariane* de Billy Wilder, ainsi que dans son propre film *Drôle de frimousse* [Décors]. Cette association avec la capitale française se fait également par le biais de la mode et de la collaboration de l'actrice avec le couturier Hubert de Givenchy.

La continuité entre les deux premiers films d'Hepburn avec Donen se fait également sur le terrain de la danse : sans appartenir au genre de la comédie musicale, *Charade* s'y réfère directement (Grant chantonne sous la douche l'air « *Singin' in the Rain* » tiré de *Chantons sous la pluie*) et indirectement en entraînant ses personnages dans une certaine chorégraphique policière, notamment lors des scènes de courses-poursuites auxquelles l'actrice (qui a fait des études de danse) apporte sa légèreté, son charme gracile, le tout sur le rythme endiablé de la musique d'Henry Mancini. La collaboration du cinéaste avec le compositeur tire un autre fil référentiel, celui de *Diamants sur canapé* de Blake Edwards (1961). Si son personnage diffère de celui de Regina (Tiffany est désœuvrée et cherche à épouser un homme riche), perdure néanmoins d'un film à l'autre la peinture d'une figure féminine changeante, régulièrement en proie à une rêverie mélancolique parfaitement relayée dans les deux cas par la musique de Mancini quand son tempo se fait plus doux.

« *Charade* fait d'Hollywood le lieu d'une mélancolie douce, non exempte de lucidité »

Charlotte Garson, critique de cinéma

● Des acteurs-auteurs modernes

Au cours des années 1950, les jeunes critiques des *Cahiers du cinéma* ont contribué à changer le regard posé sur certains réalisateurs, affirmant qu'ils étaient davantage que des techniciens au service d'une industrie (c'est ainsi qu'étaient considérés nombre de cinéastes à Hollywood), mais bien les auteurs à part entière d'une œuvre marquée par une écriture, des obsessions propres. Dans un ouvrage intitulé *Politique des acteurs*, le critique de cinéma et cinéaste Luc Moullet développe l'idée qu'à l'instar des réalisateurs, certains acteurs sont eux aussi les auteurs d'une œuvre. Parmi les artistes cités figure Cary Grant. Moullet met notamment en avant la caractéristique commune à ses personnages de résister à un certain schéma social et marital. Il lui attribue également l'invention d'un style de jeu à la fois minimaliste et burlesque. En résulte une figure masculine hors norme et moderne.

Bien qu'appartenant à une autre génération, Audrey Hepburn apporte elle aussi un vent de fraîcheur en rompant avec la représentation de la femme alors dominante à Hollywood. Elle se démarque des silhouettes pulpeuses à la Marilyn Monroe pour imposer un visage qui fait événement, pour reprendre les termes de Roland Barthes¹, et un corps très graphique qui fait immédiatement signature, comme celui de Cary Grant. Au début de *Drôle de frimousse*, Fred Astaire cherche une fille qui « ait du caractère et de l'esprit » ; elle s'impose alors à lui comme une évidence.

1 L'Avant-Scène Cinéma n°643, mai 2017, p. 6.
2 Ibid.

1 Roland Barthes, *Mythologies*, 1957.



Récit

Mon premier est désir

Regina est prise dans la tourmente d'un jeu de pistes et de faux-semblants activé par le téléphone et entretenu par le fil sans cesse renouvelé du désir. La course-poursuite engagée autour de la veuve et de l'argent volé par son mari prend ainsi des allures de parcours amoureux.

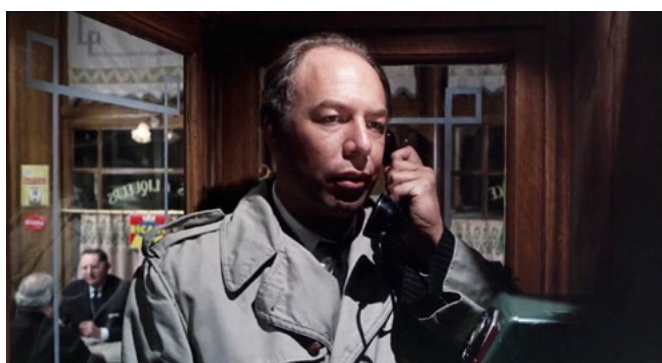
● Fils et ficelles téléphoniques

Les coups de fils dans *Charade* sont systématiquement porteurs de coups de théâtre qui relancent en permanence les soupçons. Ainsi, les appels téléphoniques adressés à Regina (par Scobie ou Bartholomew) ne cessent-ils de semer le doute quant à l'identité de l'homme qu'elle a rencontré à Megève. Ressort efficace pour faire avancer l'action en l'alimentant d'informations nouvelles, le téléphone permet aussi de jouer avec le hors-champ (ce qui est dans la continuité du champ mais invisible, maintenu en dehors du cadre), de créer une fausse proximité et un rapport de pouvoir : parce qu'elle n'est pas repérable dans l'espace, une voix téléphonique hors champ, sans corps, peut donner l'impression d'être toute-puissante, à la fois proche et invisible, imprévisible aussi, car impossible à localiser. Le cinéma d'horreur use abondamment de ce procédé pour instaurer la peur, comme dans la scène d'ouverture de *Scream* de Wes Craven (1996) dans laquelle

le tueur terrorise une jeune femme en suggérant qu'il est proche d'elle. Cette emprise téléphonique se produit de manière très sobre et efficace dans *Charade* quand, sans apparaître à l'image cette fois-ci, Bartholomew tire une nouvelle ficelle, criminelle, et tend un piège fatal à Gideon. Ce moyen de communication se présente d'emblée comme son principal instrument de manipulation : ainsi fait-il semblant d'appeler sa secrétaire lors de son rendez-vous avec Regina à l'ambassade. Il est utilisé de manière absurde et comique quand Gideon et Panthollow appellent Regina dans sa chambre pour lui signaler le kidnapping de Jean-Louis, alors qu'ils sont situés juste à côté et auraient aussi bien pu frapper à sa porte.

L'importance de cet accessoire est d'emblée mise en évidence dans le sous-sol du cabaret où se réfugie Regina après avoir été effrayée par Gideon. Pourtant, à aucun moment elle n'utilise l'appareil téléphonique. Ses interlocuteurs s'imposent directement à elle dans ce faux cocon protecteur ou possible cercueil **[Mise en scène]**, où elle pourrait bien mourir de peur et où, ironiquement, elle n'a pas la présence d'esprit de décrocher le combiné pour demander de l'aide. La cabine téléphonique se voit ainsi symboliquement associée à la peur, à la menace venue du hors-champ, jusque dans le sursaut que provoque l'arrivée du supposé Peter Joshua.

Quand Regina tente elle aussi de se servir de cet accessoire pour s'adresser à Brian (qu'elle pense être Carson Dyle) et lui faire part de la révélation sur son identité, elle voit la possibilité, grâce à cet accessoire, de reprendre la situation en main. Néanmoins, ce pouvoir lui échappe quand elle





constate la disparition de son interlocuteur pourtant situé dans la cabine voisine [Mise en scène]. C'est dans une autre cabine – de traduction, espace double de la cabine téléphonique – que l'enquête est relancée une nouvelle fois. Alors qu'elle est censée traduire un discours à l'EURESCO, Regina – dont le métier d'interprète n'est évidemment pas anodin – traduit en quelque sorte une nouvelle énigme, à la demande de Brian (alias Adam), qui lui demande de se souvenir du rendez-vous noté par Charles dans son agenda disparu. Après avoir semé le doute, un équivalent du téléphone – un interphone de bureau – sera aussi l'instrument par lequel la vérité est rétablie quand, à la fin du film, Brian appelle sa secrétaire pour prouver à Regina qu'il travaille bien dans ces bureaux.

● Principe de dévoration

À ce fil narratif téléphonique s'entremêle un autre, alimentaire. Il n'est pas anodin que ce soit dans l'espace réduit de la cabine téléphonique du cabaret que se manifeste le besoin compulsif de nourriture de Regina. Les fringales qui la prennent quand elle se sent mal sont à l'image d'un récit qui se nourrit justement de la peur, des effets de surprise, pour avancer. En attestent les moments passés avec Bartholomew, dont les révélations sur Charles Lampert, puis sur Brian, ouvrent l'appétit de la veuve subitement prête à dévorer un sandwich au poulet ou une soupe. Cela évoque le cinéaste Claude Chabrol, qui disait au sujet de la place importante de la nourriture dans ses films : « C'est simple : si je ne nourris pas mes personnages, ils meurent¹ » – et la fiction avec. Une fois que tout est rentré dans l'ordre, Regina perd logiquement sa voracité, et le film peut se terminer. Cette caractéristique du personnage ne vaut donc pas uniquement comme pur effet comique reposant sur le décalage entre la minceur d'Audrey Hepburn et la quantité de nourriture qu'elle absorbe. Si son personnage ne grossit pas malgré ses excès, la fiction, elle, continue de bien se porter tant qu'elle va mal et mange comme quatre. Cette boulimie met en relief les ressorts d'un récit qui ne cesse de s'auto-alimenter, c'est-à-dire de fabriquer son propre carburant, sa propre farce (dans les deux sens du terme) à coups de relances téléphoniques et de nourriture. Cette faim sans cesse reconduite met inévitablement en lumière le désir amoureux de Regina en même temps qu'elle illustre le propre appétit du spectateur, dévoreur de fiction.

« Le dernier survivant sera le favori, non ? »

Regina à Brian



● Suspense et apprentissage amoureux

Au fond, toute l'intrigue criminelle ne semble exister que pour servir cette histoire d'amour, rythmée par la mise en éveil et la mise en suspens(e) du désir de Regina. Finalement plus sentimental que vénal, le jeu de piste du film s'appuie sur l'entretien d'une confusion permanente entre mensonge et vérité autour de l'identité de Brian. Ce trouble renvoie aux comédies romantiques de l'âge d'or hollywoodien, notamment au cinéma d'Ernst Lubitsch, dont les films intègrent la dissimulation à un jeu de séduction. En témoigne la scène de rencontre, au début de *Haute Pègre* (1932), entre deux voleurs qui se charment en jouant un double jeu. Si les sentiments de Regina sont sans équivoque, ceux de Brian envers elle sont plus troubles : distant quand elle se rapproche, il devient subitement plus démonstratif quand, en proie au doute sur son identité, elle le regarde avec méfiance. Est-ce par stratégie qu'il la séduit, pour récupérer plus facilement l'argent volé par son mari ? Ou est-ce qu'au contraire son élan révèle la véritable nature de ses sentiments, qu'il masque pour ne pas dévier de sa mission ? L'inquiétante étrangeté dont se voile régulièrement ce personnage masculin semble parfaitement illustrer le concept de Sigmund Freud qui porte ce nom (en allemand : « *das Unheimlich* ») et veut qu'un élément familier, connu, devienne source d'angoisse [Mise en scène]. À travers Brian se rejoue pour Regina ce sentiment d'inconnu éprouvé face à son mari. Pourtant, quelque chose bouge chez la veuve en compagnie de cet homme aux identités multiples, comme Charles, dont il est une sorte de double positif. À son contact, la jeune femme apprend effectivement à ruser, à mystifier elle aussi, à jouer à cache-cache pour filer le menteur ou pour lui échapper quand il est à ses trousses. « Les femmes font de bonnes espionnes », déclare-t-elle à Bartholomew après avoir semé Brian². Elle perd ainsi un peu de son innocence pour entrer dans les zones d'ombre de son partenaire, comme l'illustre le moment où elle passe sous un pont avec Brian alors qu'il lui révèle qu'il est un menteur (et un voleur). Peu après, plongés dans l'obscurité, ils observent tels des voyeurs les baisers échangés par des amoureux sur le quai. Une scène située au début du film prépare ce moment : quand Peter vient tel un fantôme retrouver Regina dans son appartement, celle-ci est elle aussi plongée dans l'ombre. L'éclairage produit un point de rencontre trouble entre eux et dessine déjà secrètement les contours de leur couple. Traverser la nuit et sa part d'inconnu semble paradoxalement les éclairer sur leur désir, renvoyé ici dans un jeu de miroir très cinématographique. Regina est prête à tout accepter du prétendu Adam. Alors qu'elle avait été mise à l'écart des secrets de Charles, sa rencontre avec cet homme changeant l'invite à explorer les multiples secrets et fictions possibles autour lui. Et c'est probablement parce que Brian finit par avouer qu'il est un menteur, et fait ainsi un pas vers la vérité, qu'elle accepte de lui faire confiance, sans garantie aucune, au moment où elle doit choisir entre lui et Bartholomew.

1 « À la table de Claude Chabrol », *Le Parisien*, 15 novembre 2009 : leparisien.fr/culture-loisirs/a-la-table-de-claude-chabrol-15-11-2009-711918.php
 2 Le faux agent, comme pour masquer sa vraie identité, préfère quant à lui le mot « agente » à « espionne » – mais l'emploi des deux mots sera inversé dans la bouche des protagonistes par la suite, peut-être pour mieux le remettre à sa place et elle à la sienne.



Mise en scène

Tous en scène



Les intérieurs jouent un rôle actif dans la mise en scène de *Charade*. S'y organisent des jeux de cache-cache et de dupes qui font des espaces traversés les scènes ou les coulisses d'un théâtre propice aux surprises.

● Mises en boîtes et tours de passe-passe

Les espaces intérieurs, souvent étriqués, compartimentés, s'imposent rapidement comme le type de décor dominant de *Charade*, qu'il s'agisse de l'hôtel où séjourne Regina, Brian et les trois voleurs, ou des divers lieux traversés : le cabaret, le métro, les bureaux de l'ambassade américaine. Le passage de la montagne à l'appartement parisien des Lampert met en lumière un premier enfermement. Malgré le caractère spacieux du lieu, on y constate un premier effet d'emboîtement lié aux placards vides, annonciateurs d'une autre mise en boîte plus radicale, celle de Charles à la morgue. La pièce en contient une autre boîte, particulièrement mise en avant : il s'agit du tiroir où est conservé le corps de feu M. Lampert, sur lequel s'ouvre et se clôt la séquence. Celui-ci attire d'autant plus l'attention que nous est donné à voir, au terme de cette visite, le point de vue du mort au moment où il est remis en place dans le trou noir et froid où il est conservé. Le spectateur est ainsi amené à partager brièvement la place du disparu, pris au piège d'un cadrage en forme de tombeau qui pourrait bien être le signe d'une menace, à moins qu'il ne s'agisse d'une invitation à jouer avec la mort. Charles n'a sans doute pas dit son dernier mot, et il est vrai qu'il réserve quelques surprises de taille à sa veuve. En témoigne l'enchaînement significatif entre le tiroir refermé à la morgue et celui ouvert immédiatement après au commissariat, contenant des documents ayant appartenu défunt. Selon une même logique, son sac se présente lui aussi comme un autre contenant chargé en surprises.

L'empreinte posée par le mort se vérifie par la suite à travers la reprise du motif de la boîte ou de la tombe dans l'architecture des lieux traversés. Stanley Donen multiplie ainsi

les scènes dans les ascenseurs, propices au rapprochement amoureux des personnages et au meurtre (celui de Gideon), et dans les cabines téléphoniques, véritables points de pivot du récit et petits théâtres miniatures de ses rebondissements [Récit]. Retirée dans la cabine téléphonique du cabaret après avoir parlé avec Gideon, Regina croit bien mourir de peur quand Panthollow surgit, tel un diable de sa boîte, pour réclamer à la veuve l'argent volé par son mari. Plus tard, lors d'un échange avec Joshua devenu Dyle dans des cabines téléphoniques voisines, Regina constate la disparition de son interlocuteur, subitement évaporé comme par un tour de magie. Puis c'est à son tour de disparaître dans cette boîte magique quand elle cherche à échapper à Brian dans les couloirs du métro.

Ces effets d'emboîtement auraient-ils à voir avec le théâtre ? La réponse nous est donnée dans l'affrontement final au cours duquel un nouveau masque tombe (l'avant-dernier du film), celui d'Hamilton Bartholomew, le vrai tueur de l'histoire. En effet, ce tour de passe-passe se déploie sur une plus grande échelle, dans le cadre on ne peut plus révélateur du théâtre du Palais-Royal, soit un espace double partagé entre la scène et ses à-côtés. Alors que Brian se tient sous la scène, prêt à tirer le bon numéro qui fera disparaître Bartholomew par la trappe, Regina se cache dans la guérite du souffleur, reprenant la position qu'elle occupait dans les cabines téléphoniques.

« [Stanley Donen] multiplie les cadrages inclinés, les reflets, les détails d'objets, les faux coups de théâtres, les effets de signe, autant de stimuli optiques à la simple présence dynamique »

Pierre Berthomieu, historien du cinéma

● Coups de théâtre

L'activation d'un petit théâtre propice aux surprises est le principe qui guide plus largement la mise en scène de Donen. Les seuils franchis marquent sans cesse l'entrée des personnages dans un autre niveau de représentation, comme dans *To Be or Not to Be* d'Ernst Lubitsch (1942), où chaque pièce devient le lieu d'une mise en scène dans la mise



en scène. Cette théâtralisation est annoncée dès la cérémonie funéraire [Document], où les trois anciens membres de l'O.S.S. font successivement une entrée théâtrale. D'autres mises en scène suivent, qui mettent en évidence le trucage de la réalité. Ainsi, à l'arrivée de Regina à l'hôtel, Brian (alors Peter) lui fait croire à l'éclatement d'une bagarre entre lui et Scobie, hors champ. L'illusion quant à la position qu'il occupe est révélée – uniquement au spectateur – quand, perché sur le rebord d'une fenêtre, Brian espionne les anciens membres de l'O.S.S. Le surcadrage (ou cadre dans le cadre) isole la scène éclairée qui se détache alors de l'obscurité ambiante, tel un écran de cinéma. Cette supercherie est dévoilée quand Brian franchit la rampe, entre dans la chambre et se présente contre toute attente comme le complice de ces hommes. Un masque en cache un autre : là aussi Peter joue un rôle, mais on ne le sait pas encore.

Nombre de scènes reproduisent ce dispositif : Bartholomew se sert des bureaux de l'ambassade des États-Unis comme d'un théâtre où Brian jouera son dernier coup, dévoilant sa véritable identité à Regina éberluée de le découvrir

derrière un bureau alors qu'elle vient à peine de le quitter. Comparables à des rideaux de théâtre, les portes – autres cadres dans le cadre – participent à ces effets de surprise en jouant avec le hors-champ, en créant des effets de cache et de révélation permanents : elles ouvrent régulièrement sur des scènes inattendues, comme celle macabre de la mort de Scobie, découvert noyé dans sa baignoire, et le kidnapping de Jean-Louis. Regina crie derrière la porte qui sépare sa chambre de celle de Brian pour le faire venir à elle. Une autre scène inattendue se produit dans le théâtre miniature de la douche où Brian se lave tout habillé. Le menteur se livre à un numéro comique avant qu'une autre douche – froide – change la donne, provoquée par un coup de fil de Bartholomew révélant à Regina la véritable identité de son voisin de chambre. Bien que d'aspect très ordinaire, l'hôtel où loge une partie des personnages se transforme en petit théâtre malicieusement macabre. Ce jeu de mise en abyme opère comme une relance permanente du mensonge et met à nu le principe même d'un dispositif fictionnels sans cesse reproduit.

● L'ombre d'un doute

« Comment savoir si quelqu'un ment ou pas ? » demande Regina à Brian. Perche tendue au spectateur, cette interrogation est relayée par certains choix de mise en scène visant à semer le doute quant à la nature bonne ou mauvaise des personnages. Ainsi, le passage régulier de Brian dans une zone d'ombre le fait apparaître comme une silhouette menaçante au même titre que les trois anciens membres de l'O.S.S. Certains effets de dédoublement contribuent eux aussi à semer le doute quant à la nature des personnages : ainsi le reflet dans le miroir de Bartholomew lors de sa première rencontre avec Regina. Quand cette dernière appelle Brian après l'avoir suivi dans le bâtiment de l'American Express, on croit la voir à travers la vitre d'une cabine, mais elle est en réalité dans la cabine voisine. Cet art de jeter sur l'image un voile d'incertitude, de rendre difficile la distinction entre l'illusion et la réalité, vient du cinéma d'Alfred Hitchcock [Acteurs] qui, par ce jeu des apparences, suspend les émotions,

les attentes du spectateur, à la pure forme de la mise en scène. Sur ce plan, *Charade* n'évoque pas seulement *La Mort aux trousses*, mais aussi *Soupçons* (1941), dans lequel une jeune femme suspecte son époux (interprété par Cary Grant) de vouloir la tuer. Son angoisse atteint son paroxysme dans la scène où son mari lui apporte un verre de lait qu'elle imagine être empoisonné. Fruit d'une vision déformée par la peur, le verre irradie, tandis que le supposé criminel avance dans l'ombre. Est ainsi soulevée l'une des grandes problématiques du cinématographique à la possibilité de faire confiance ou non aux images possiblement déformées par la subjectivité, le fantasme et la manipulation. Les films de Brian De Palma, cinéaste lui aussi sous influence hitchcockienne, exploitent pleinement cette dimension double et trouble du langage cinématographique. Le réalisateur en donne une illustration parfaite sur le terrain du cinéma d'espionnage dans *Mission impossible* (1996), qui multiplie jusqu'au vertige les jeux de masques.

1



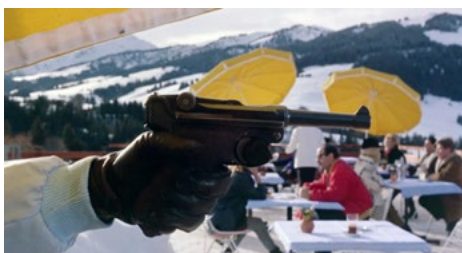
2



3



4



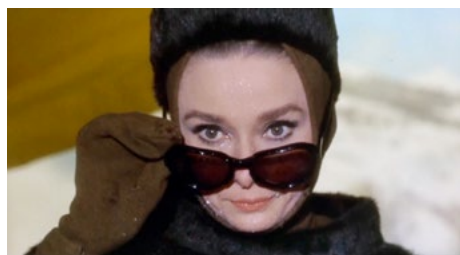
5



6



7



8



Séquence

La réalité et son double [00:03:21 – 00:07:18]

La scène de rencontre à Megève entre Regina et le prétendu Peter Joshua place d'emblée leur relation sous le signe du jeu, du dédoublement et de la séduction.

Le mouvement panoramique qui ouvre la première séquence de *Charade* [1] reproduit le mouvement de caméra dessiné en ouverture du pré-générique. Le paysage balayé contraste en ouverture avec le précédent : à la morne campagne succède un relief montagneux d'une blancheur éclatante. Cet effet de reprise induit immédiatement un lien entre le mort et la jeune femme révélée par ce plan [2]. D'ailleurs, ses vêtements sombres et ses lunettes de soleil lui donne l'allure d'une veuve avant même qu'elle ait été informée du meurtre de son mari. L'association entre les deux scènes encadrant le générique est renforcée par la possibilité d'un deuxième meurtre : au terme de ce plan est révélée une arme pointée en direction de la vacancière attablée à la terrasse d'un restaurant [3]. Du tueur n'est visible que la main gantée et armée. Cette intrusion produit un effet de rupture à l'intérieur de ce contexte touristique égayé par une multitude de parasols jaunes. Le suspense lié à cette menace est amplement souligné par le resserrement symétrique des cadrages, par le rapport de champ/contrechamp établi entre le tueur et sa cible [4] [5] et par une partition musicale tendue, en parfaite adéquation avec le montage. Le jet d'eau qui sort de l'arme [6] et

arrose le visage de la jeune femme [7] prolonge l'effet de contraste identifié initialement entre cette scène et celle qui la précède : à une réalité criminelle brutale – la mort de Charles – se substitue une tout autre approche de la mort, placée cette fois-ci sous le signe programmatique du jeu et de l'illusion.

Le caractère inoffensif du faux tueur se révèle en même temps que refait surface l'ambiance musicale jazzy présente au début de la scène [8]. À la suite du petit arroseur Jean-Louis, une autre figure sort du hors-champ, sa mère Sylvie, alertée par l'appel de son amie Regina [9]. En même temps que la situation jusqu'ici mystérieuse se précise – les deux femmes et le garçon passent leurs vacances ensemble – se dévoilent les traits de la jeune femme, contrainte d'enlever ses lunettes pour s'essuyer le visage [9]. Après l'illusion criminelle orchestrée à l'unique attention du spectateur éclate la vérité d'un visage mis à nu. Ce jeu de cache et de révélation semble déjà contenir les ressorts de l'intrigue à venir : bien que totalement innocente, Regina s'avérera être la « bonne cible », dans le sens où elle détient bien l'argent volé par son mari.

● Résonances des mots

En réponse au constat de son amie sur son grand appétit révélateur d'un moral en berne, Regina annonce à Sylvie son intention de divorcer. À peine sa confidente s'est-elle installée à sa table que la dévoreuse quitte sa place, un pilon de poulet à la main. Cette incongruité est redoublée par une autre étrangeté : les deux femmes traversent une piscine dont les usagers en maillot de bain contrastent avec les

9



13



10



14



11



15



12



16



touristes de sports d'hiver très couverts qui vaquent à l'extérieur [10]. C'est dans cet espace intermédiaire inattendu que les confidences de Regina sur son mariage se poursuivent. Le dialogue se voit alors temporairement soumis à un effet d'écho que l'on retrouvera plus tard dans le film, lors d'un dialogue clé entre Alexander Dyle et Regina au moment où ils passent sous un pont en bateau-mouche [Récit]. Cette réverbération donne une portée particulière aux propos tenus, comme s'ils avaient une place spéciale à l'intérieur du récit : avant même d'apprendre sa mort, Regina semble tuer déjà symboliquement son mari par ses mots : « Je ne l'aime pas, il ne m'aime pas », avant qu'ils entrent littéralement en résonance avec la réalité. Cette piscine entourée de grandes vitres qui sert d'arrière-plan au déplacement (totalement gratuit) des personnages marque le franchissement d'une frontière symbolique à la manière d'une traversée du miroir [10].

La discussion entre les deux amies se poursuit et donne à voir deux arrière-plans différents : derrière Sylvie figure la montagne [11], derrière Regina son reflet qui se juxtapose aux nageurs de l'autre côté de la vitre [12]. L'effet miroir est renforcé par les lunettes de la jeune femme, qui réfléchissent elles aussi le paysage hors champ. La vacancière paraît s'inscrire dans une autre réalité, un monde dédoublé qui coïncide avec les propos qu'elle tient sur les mensonges et les secrets de Charles. Alors qu'elle exprime sa peur, Regina est interrompue par la voix hors champ d'un homme. Son visage n'est pas immédiatement visible dans le contrechamp révélant Jean-Louis [13]. Il s'impose d'abord comme une présence énigmatique, tenant la main de l'enfant, et vêtu de couleurs sombres comme Regina,

qu'il prend pour la mère du garçon. Cette intrusion n'est pas sans rappeler celle d'abord menaçante du faux tueur au début de la séquence : un inconnu dont on ne voit pas immédiatement le visage fait à nouveau irruption. Quand les traits de Peter Joshua s'imposent à l'image, ils éclipsent Sylvie : l'inconnu se substitue à elle dans un nouveau rapport de champ/contrechamp dans une vue en contre-plongée [14]. Cependant, le véritable remplacement qui se joue ici semble plutôt être celui du mari absent. D'une terrasse à l'autre, quelque chose semble s'être réalisé sous l'effet des mots réverbérés de Regina : après avoir exprimé son désir d'en finir avec Charles, un autre homme se présente à elle comme par magie.

L'arrosage de Peter par Jean-Louis établit également un autre lien entre l'étranger et Regina [15]. Qui trompe qui ? Qui est l'arroseur et qui est l'arrosé(e) ? L'honnête Regina aura beau se défendre de ne pas avoir l'argent volé, elle le détient bel et bien et aura elle aussi trompé son monde à son corps défendant. Ce double arrosage [7] [15] semble également anticiper la tombée des masques et préfigurer la vérité d'un rapport amoureux au-delà de tous ces faux-semblants.

L'étrange symétrie entre Peter et Charles se vérifie jusque dans leur inscription dans le paysage : l'un disparaît dans la nature, tandis que l'autre s'impose dans le paysage au point de boucher la vue de Regina [16]. L'amour rendrait-il aveugle ? Quoi qu'il en soit, une scène ou plutôt un film est à jouer, à en croire la citation de Shakespeare imaginée par Regina : « Si on se rencontre loin de chez soi, il est d'usage de se revoir. »

Genre

Petits meurtres entre amis

Charade reprend et détourne les codes du film criminel – ses personnages et objets emblématiques – en les déplaçant sur le terrain de la comédie. L'enquête prend la forme d'un malicieux jeu de pistes avec la mort et avec l'amour, et d'une invitation à observer comment le cinéma nous manipule.

● Whodunit

Bien que *Charade* s'ouvre sur une scène de meurtre, il est troublant de constater que le mouvement de recherche qui lance le récit et l'anime de bout en bout porte davantage sur l'argent volé par Charles Lampert que sur son assassin. Ce déplacement annonce la distance tout ironique avec laquelle la mort est appréhendée. Est néanmoins emprunté à la trame criminelle le principe efficace du *Whodunit*, terme issu de l'expression anglaise « *Who's done it?* » (soit « Qui l'a fait ? »). Dans les romans policiers comme ceux d'Agatha Christie, ce terme caractérise les récits qui impliquent le lecteur dans la recherche de l'identité du coupable et l'invitent à considérer de multiples pistes. Ainsi, chaque personnage ou presque est envisagé comme un voleur potentiel, quel que soit son profil : tôt dans le récit, Brian jette habilement le doute sur les anciens membres de l'O.S.S. en suggérant que l'un d'entre eux pourrait bien détenir l'argent et faire semblant de ne pas l'avoir pour ne pas être suspecté par les autres. Ceux-là lui rendent la pareille quand est découvert le cadavre de Scobie dans la baignoire de sa chambre. Regina elle non plus ne manque pas d'être soupçonnée, et même menacée malgré son apparente innocence. La trame criminelle revient à la surface quand les morts se suivent dans un jeu d'élimination progressif. Ce n'est pas tant ici les motivations des uns et des autres qui comptent que l'idée du renouvellement de la suspicion.

● Des personnages parodiques

Le rôle très secondaire attribué à l'inspecteur de police confirme la légèreté avec laquelle est appréhendée l'enquête et contribue à révéler sa dimension parodique. Présent au début du film pour lancer l'action, Édouard Grandpierre se fait par la suite très discret, contrairement à la majorité des enquêteurs qui font habituellement l'identité du genre policier. La première raison est que se substitue à lui, dans sa position d'autorité, le faux agent de la C.I.A. Hamilton Bartholomew. Comme Grandpierre, l'usurpateur reçoit Regina dans un bureau, lui fait des révélations sur son mari et compte sur elle pour l'aider à retrouver l'argent volé. Par ailleurs, les apparitions de

l'inspecteur s'avèrent toujours dérisoires [Document]. Au jardin des Champs-Élysées, alors qu'il espionne Brian et Regina en train de commenter un spectacle de Guignol et de le comparer à la situation de la veuve, Grandpierre reproduit les mouvements de tête de la marionnette du gendarme roué de coups, comme s'il était lui-même un pantin. Ce mimétisme signale le déplacement, guère professionnel, de son intérêt vers l'attraction pour enfants. Toutes les interventions de l'inspecteur vont dans le sens d'une approche caricaturale et comique de sa fonction. S'il hausse le ton après la découverte du cadavre de Scobie et interdit toute sortie du territoire à ses suspects américains, c'est surtout, semble-t-il, pour assurer le maintien des conditions d'enfermement, proche du huis clos, sur lequel repose le récit. Son allusion à la guillotine pour impressionner ses suspects (« On se sert de la guillotine dans ce pays ») s'accompagne de l'évocation





du chatouillis qu'il imagine ressenti par le condamné au moment où la lame tranche le cou : l'incongruité et le décalage de ce détail en disent long sur le rapport grinçant et comique entretenu tout au long du film avec la mort. Cela met aussi en évidence la grandiloquence ridicule et vaine de ce personnage à l'accent français caricatural. C'est la mort de Gideon qui lui inspire sa réplique la plus comique, puisqu'il constate alors qu'à la suite de Charles et Scobie, ce dernier mort est lui aussi en pyjama ; il se demande s'il ne s'agirait pas là d'une mode américaine. Probable allusion à la comédie musicale *Pique-nique en pyjama* de Stanley Donen, située dans une usine dédiée à la fabrication de ce vêtement, cette réplique constitue là encore un signe parmi d'autres de la dimension parodique d'un film qui n'entend pas prendre ses affaires criminelles au sérieux.

La forme du pastiche est également relayée par les trois anciens complices de Charles Lampert, tous caractérisés par des traits physiques singuliers et des approches cinématographiques qui soulignent leur caractère menaçant, à commencer par Scobie et son bras artificiel. En atteste leur première entrée en scène lors de la cérémonie funéraire, où leur adieu au mort s'avère on ne peut plus irrévérencieux et rageur. En arrière-plan figure l'inspecteur, concentré sur la coupe de ses ongles. Par ailleurs, leurs répliques rejouent grossièrement les dialogues de personnages de films de gangsters. À la question de Brian lui demandant au téléphone où il est, Panthollow lui répond : « Écoute mon pote,

ma daronne a oublié d'enfanter des crétins. Je vais te dire, si tu veux me trouver, tu te retournes. À partir de maintenant, je serai toujours derrière toi. »

● Jouer avec la mort

Cette approche comique du genre policier est également entretenue par des effets de mise en scène appuyés, comme le moment où Panthollow puis Brian réalisent que ce sont les timbres sur l'enveloppe destinée à Regina qui correspondent à l'argent volé. Le montage associe alors leurs visages expressifs à des gros plans de timbres jusqu'à créer un effet tourbillonnant comique illustrant leur soudaine prise de conscience.

Les morts sont elles aussi orchestrées de manière outrancière : la réaction de la femme de ménage de l'hôtel découvrant Scobie est soulignée par un plan resserré sur le visage de celle-ci hurlant, puis par un mouvement de caméra en direction du gisant. Un mouvement identique prend pour cible l'appareil téléphonique décroché par Gideon avant sa mort. Mise en scène d'une manière volontairement exagérée qui fait immédiatement relativiser les enjeux dramatiques, la mort ne fait aucunement l'objet d'une approche réaliste et horripilante, mais se présente comme l'objet d'une farce, comme si Charles, finalement plus vivant qu'il n'y paraît, jouait à tout le monde un dernier tour, tel un vilain garnement.

● Connaissez-vous le MacGuffin ?

Le cinéaste Alfred Hitchcock est à l'origine du terme « MacGuffin » qui désigne un objet, un secret placé au centre du récit et qui sert avant tout de prétexte, de leurre pour faire avancer l'action. Il n'a en réalité qu'un intérêt purement moteur et permet surtout de tenir en haleine le spectateur.

L'argent volé et concrétisé sous forme de timbres est l'élément qui tient lieu de MacGuffin dans *Charade*. Le jeu de l'orange organisé dans le cabaret (le fruit doit passer d'une personne à une autre en étant coincé sous un menton) illustre parfaitement lui aussi cette idée d'un objet relais de l'action.

Cette astuce est utilisée dans bon nombre de films d'Hitchcock. Le MacGuffin se présente dans *Les Enchaînés* sous la forme d'une poudre d'uranium destinée à fabriquer une bombe atomique. Dans la comédie policière *Mais qui a tué Harry ?* (1955), c'est le cadavre d'un homme, propice au petit jeu du *Whodunit*, qui tient lieu de MacGuffin. Le mort provoque chez ceux qui le découvrent un désir de dissimulation sans cesse renouvelé : Harry est enterré et déterré à plusieurs reprises, pour diverses raisons, et c'est ce jeu macabre, révélateur des secrets d'une petite communauté, qui finit par compter, bien plus que le crime qui n'en est finalement pas un.

● Chasse au trésor et esprit enfantin

La proposition que fait Regina à Jean-Louis de partir à la chasse au trésor pour retrouver l'argent volé par Charles ne saurait mieux résumer l'esprit de *Charade*, tourné vers l'enfance et le jeu. L'observation de la place donnée au garçon permet de constater son rôle central dans l'action, quand bien même son personnage reste très secondaire. Autant, si ce n'est plus que l'argent et les timbres, il est directement associé au MacGuffin [Récit] et contribue à déplacer la noirceur du film sur un terrain léger et ludique. Si Regina semble dans un premier temps être agacée par les facéties du petit arroseur, elle rejoint naturellement le monde de l'enfance en se mêlant aux jeunes spectateurs du théâtre de marionnettes, en mangeant des bonbons et des glaces. Cet esprit finit par contaminer Brian lui-même qui chante habillé sous la douche et grimace au moment où Regina le découvre derrière son bureau à l'ambassade des États-Unis.

Générique

Des pistes à suivre

Et si tout un film pouvait être contenu dans son générique ? Celui de *Charade* dessine un jeu de pistes coloré qui nous en dit long sur son programme, et aussi sur son genre et ses références.

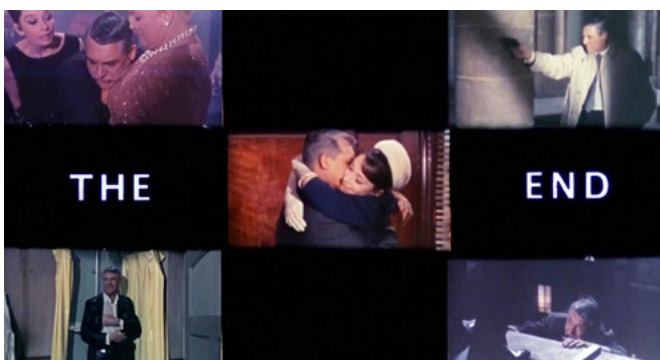
● Une partition à jouer

Le générique de *Charade* est lancé comme une machine folle juste après la scène de la mort de Charles Lampert. S'il crée un effet de contraste par son rythme et ses touches colorées, il reprend aussi quelques aspects des plans qui le précède : l'idée de vitesse et de traversée liée au passage du train, le fond macabre repris sous la forme du fond noir. Les lignes colorées et changeantes instaurent immédiatement une dynamique trépidante, en décalage avec le refroidissement initial. Elles dessinent des trajectoires multiples qui forment des boucles, des lignes horizontales, des ondulations, telle une portée musicale qui s'animerait ou des vibrations annonçant possiblement l'importance des lignes téléphoniques dans le récit. Elles prennent également la forme d'un labyrinthe et d'une bobine de film qui tourne, avant de retrouver un autre mouvement circulaire, celui du début du générique, à la manière d'un serpent qui se mord la queue ou d'une spirale hypnotique. Se lisent ainsi à travers ces pistes multicolores et dansantes les aléas du parcours à

venir, le jeu qu'il instaure avec le cinéma, la progression du récit vers l'absurde et l'illusion.

L'auteur de ce générique, Maurice Binder, n'en est pas à sa première collaboration avec Stanley Donen. Il est à l'origine des roses sur fond bleu qui ouvrent *Indiscret* ou encore des bébés associés (accessoires à l'appui) aux noms de l'équipe du film *Ailleurs l'herbe est plus verte*. Le choix qu'il fait ici, en accord avec le cinéaste, est celui d'une référence assumée aux génériques très graphiques conçus par Saul Bass pour certains films d'Alfred Hitchcock : ceux de *La Mort aux trousses* et *Psychose* sont marqués par la traversée de lignes tranchantes qui préfigurent l'échiquier sur lequel avanceront les personnages, et celui de *Sueurs froides* par une boucle hypnotique renvoyant à l'aveuglement du protagoniste. La reprise de cette signature visuelle annonce d'emblée la dimension citationnelle et parodique de *Charade* [Genre]. Elle permet aussi de poser le lien étroit entre le mouvement des images et la musique dansante d'Henry Mancini, grand compositeur connu pour la musique du générique d'une autre célèbre comédie policière également située en France, *La Panthère rose* de Blake Edwards (1963).

Un autre jeu référentiel se lit entre ces lignes animées, puisque Maurice Binder est aussi le concepteur des génériques de la série des James Bond de 1962 jusqu'à 1989. Leur identité graphique et musicale élégante, reconnaissable entre toutes, est marquée elle aussi par une forme circulaire reprenant celle du canon d'un pistolet braqué sur le célèbre agent.



● Identité esthétique, effet de signature

Nombre de génériques ont marqué l'histoire du cinéma par leur inventivité, leur beauté formelle. Certains cinéastes les conçoivent comme une forme artistique en soi visant à poser, de manière souvent ludique, l'identité esthétique d'un film, leur signature artistique. Y être attentif ne permet pas seulement de s'intéresser de près à tous les participants d'un film (acteurs, réalisateur, équipe technique, producteurs), cela donne également la possibilité au spectateur d'identifier les motifs clés qui le composent et de saisir à la fois les enjeux de l'histoire à venir et les partis pris de mise en scène.

Dans le générique de *La Splendeur des Amberson* (1942), le cinéaste Orson Welles présente oralement tous les membres de l'équipe en mettant en évidence leurs différents instruments de travail. Référence à son expérience radiophonique, ce générique parlé est aussi l'occasion d'être attentif aux appareils d'enregistrement, donc aux outils d'une modernité qui est également au cœur de ce film sur l'arrivée d'un monde nouveau.

Parmi les cinéastes contemporains, Wes Anderson est de ceux qui apportent un soin particulier à l'élaboration de ses génériques. Ces derniers, marqués par un lettrage jaune, multiplient les représentations frontales, aux lignes fermées, mettant à l'honneur des couvertures de livres (*Fantastic Mr. Fox*, 2009), des portraits (*La Famille Tenenbaum*, 2001), des dispositifs théâtraux (*La Vie aquatique*, 2004) et des architectures miniatures (*Moonrise Kingdom*, 2012), tous à l'image du monde compartimenté dans lequel se déploie sa mise en scène.



Costumes

Le sens du style, le goût de l'artifice

Loin d'être anecdotiques, les costumes de *Charade* révèlent le souci de Stanley Donen d'inscrire sa mise en scène dans jeu formel coloré qui, plus qu'un habillage élégant de l'image, constitue un langage esthétique en soi.

● Un monde de signes

Débutée sur le tournage de *Sabrina* de Billy Wilder, la collaboration entre Audrey Hepburn et le couturier français Hubert de Givenchy se caractérise par un style élégamment épuré et des lignes graphiques modernes qui orientent également l'esthétique de *Charade*. Pendant le tournage, Cary Grant s'inquiéta du choix des tenues très colorées portées par sa partenaire, craignant que cet effet de mode vieillisse rapidement et nuise au film – raison pour laquelle l'acteur choisissait des costumes classiques intemporels. L'idée de Donen n'est pas tant de restituer un style dans l'air du temps que de jouer avec les dimensions artificielle et plastique définies par ces tenues. La distance prise par le cinéaste avec toute forme de réalisme se mesure à cette première incohérence : celle d'une garde-robe bien fournie alors qu'à son retour à Paris, les placards de Regina sont vides et qu'il est impossible qu'elle ait pu faire rentrer toutes ses tenues dans les valises qu'elle rapporte des sports d'hiver. La photographie du film ne cesse de reposer sur le contraste entre les couleurs ternes des décors et les touches vives formées par la silhouette d'Audrey Hepburn. Celles-ci apparentent le style du film à « la bande dessinée, à la photo de mode et à l'avant-garde contemporaine¹ ».

Chaque tenue de la veuve dialogue avec le décor et semble tisser un réseau de signes mystérieux. Le beige porté par Regina lors de son retour dans l'appartement à Paris s'accorde aux tonalités des murs. Le jaune de son manteau renvoie à l'une des couleurs du sac de Charles, à celle du stand du philatéliste M. Félix, puis à la lettre M désignant le métro parisien. Dans les deux derniers cas, cette couleur est associée à une autre couleur, le vert du store baissé du petit théâtre de marionnettes, puis celui des cabines téléphoniques du métro. La répétition de cette

association de couleurs renforce l'effet d'écho entre ces deux espaces [Mise en scène].

En raison de sa correspondance avec les couleurs des théâtres (celui miniature du jardin des Champs-Élysées et celui du Palais-Royal), le rouge porté à deux reprises par Regina la place sur le terrain du faux et du spectacle. Prise, au même titre que ses partenaires, dans un réseau de signes et de faux-semblants, elle n'apparaît pas seulement comme une cible voyante, mais aussi comme une marionnette manipulée et menacée par les hommes qui l'entourent. Un autre rouge ne manque pas d'interpeller, alors que Regina et Bartholomew marchent le long des Halles Baltard : celui des pièces de boucher suspendues à des crochets et devant lesquelles la veuve s'arrête. Le renvoi de cette couleur à une réalité morbide semble lui sauter aux yeux et se présente comme un indice de la véritable identité de l'homme qu'elle croit être son allié, alors qu'il est le vrai tueur. On peut dès lors voir l'artifice des couleurs comme un rempart contre la mort.

« J'accorde (...) une importance énorme à la photographie et je surveille de très près son aspect plastique »

Stanley Donen

● Faire tache

Hamilton Bartholomew et Brian Cruikshank sont secrètement associés l'un à l'autre par les taches qu'ils se font : le premier salit sa cravate en mangeant à l'ambassade des États-Unis avec Regina, le second voit sa veste tachée par les boules de glace que la jeune femme maladroitement renverse sur lui. Dans les deux cas, ces taches semblent indiquer la nature trouble, mensongère, de ces personnages.

Cette suspicion est entretenue par d'autres accidents vestimentaires rencontrés par le personnage interprété par Cary Grant : sa chemise déchirée, son costume mouillé sous la douche et son peignoir illustrent parfaitement ses changements permanents.

¹ Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier, *50 Ans de cinéma américain*, Omnibus, 1995, p. 438.

Décors

Bonjour Paris !

Proche de la réalité, le Paris de *Charade* se présente comme une vaste cour de récréation propice aux courses-poursuites, à la romance et à la réminiscence d'autres films américains situés dans la capitale française.

● Sortir des clichés

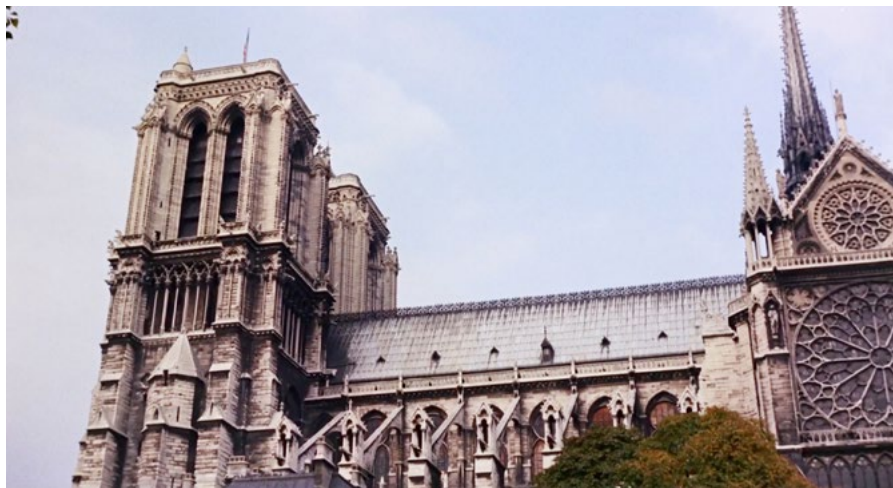
En choisissant de montrer la ville de Paris telle qu'elle est et non sous une forme reconstituée en studio, Stanley Donen confirme son goût pour les décors réels déjà affiché dans *Un jour à New York* et en partie dans *Drôle de frimousse* [Réalisateur], situé majoritairement dans la capitale française. Dans ces deux films, l'approche de la ville a ceci de spécifique qu'elle se fait par le biais de la comédie musicale. Le genre permet d'inventer une autre manière de se déplacer, y compris dans le temps, et donne la possibilité de traverser différents endroits au cours d'une chanson, comme par téléportation (ce principe est repris dans les clips). Ces traversées se distinguent aussi de celles organisées dans *Charade* par leur dimension touristique. Dans *Drôle de frimousse*, le morceau «Bonjour Paris!» chanté par Audrey Hepburn, Fred Astaire et Kay Thompson à l'arrivée de leurs personnages en France, met en scène leur visite des lieux emblématiques de la capitale, comme l'avenue des Champs-Élysées (avec l'Arc de triomphe en arrière-plan), l'opéra Garnier et la rue de la Paix, la butte Montmartre et la basilique du Sacré-Cœur. Est montré alors ce que l'on appelle un «Paris de carte postale», vision entretenue par nombre de films américains et, depuis 2020, par la série *Emily in Paris* créée par Darren Star. *Charade* se démarque de ces approches en s'intéressant à des lieux plus ordinaires (le bus, le métro), à quelques exceptions près. En ressort une représentation de la ville plus ancrée dans le quotidien et presque endormie, à l'image du gardien de l'hôtel Saint-Jacques où logent les personnages. Loin de déteindre sur l'intrigue, cette vie ordinaire semble justement là pour être réveillée par la fiction et permettre un dialogue entre la réalité et l'artifice : le jeu du chat et de la souris qui s'organise sans cesse entre les personnages réinvente l'espace urbain et le rend magique, spectaculaire. Sous l'effet des circulations, des changements permanents d'identités et de tenues, la ville se présente comme un théâtre à ciel ouvert, à l'image de celui pour marionnettes du jardin des Champs-Élysées. Ainsi, la filature de Brian par Regina jusqu'au bâtiment de l'*American Express* ne passe-t-elle pas inaperçue. Par ses constants changements d'attitude, la jeune femme transforme la rue en une véritable scène comique qui révèle tout autant l'ordinaire – une femme de ménage qui fait les poubelles, l'animation d'une terrasse de café – que le



caractère inhabituel d'une Américaine qui joue un rôle – celui d'espionne – et échoue à rester incognito. Les scènes d'extérieur prolongent ainsi la théâtralisation des espaces intérieurs [Mise en scène], et redéploient bien souvent sur une plus grande échelle le partage de l'espace entre surface et profondeur (la rue/le métro, le jardin/la boutique du philatéliste).

● Terrain d'action

Les traversées des espaces publics contribuent aussi à donner une autre ampleur au film, le faisant dépasser le champ de la comédie macabre pour tendre vers le pur film d'action. Là aussi, le décor réel est vite métamorphosé pour laisser place à une utilisation graphique et presque abstraite des lieux, de leur architecture. Double, comme



Renoir, entre autres – en donnant vie à leurs tableaux à travers les décors d'un Paris volontairement irréel, totalement fantasmé.

Durant la même promenade de Regina et Brian sur les quais de Seine, il est également fait allusion au bossu de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo (1831). Rare moment du film situé dans un lieu un peu plus typique de la capitale, cette balade prend cependant ses distances avec ce cadre propice aux clichés en ignorant un temps la présence de la cathédrale à l'arrière-plan, jusqu'à ce que les personnages y fassent allusion: «Qui a mis ça là?» s'exclame Brian, s'amusant de leur ignorance (qui est aussi celle de la mise en scène) de ce monument pourtant imposant.

Sensible à l'air du temps et en adéquation avec la manière plus réaliste et joueuse dont les réalisateurs de la Nouvelle Vague (qui l'admirent) ont fait entrer la ville dans le cinéma¹, Donen semble s'inscrire dans un temps nouveau, un temps d'après les studios, où la fiction est appréhendée avec une distance cinéphilique amusée. Suite logique de son processus référentiel, *Charade* fait l'objet d'un remake, *La Vérité sur Charlie* (2002). Réalisé par Jonathan Demme et écrit par Peter Stone [Genèse], le film se situe dans un Paris plus populaire et réaliste

les personnages, le cadre urbain peut se montrer subitement menaçant quand, par exemple, les couloirs du métro se vident et que s'y organise un jeu de cache-cache tendu entre Regina et Brian. Déserté, le souterrain prend des allures d'inquiétant labyrinthe dont les multiples angles créent une tension avec le hors-champ en suscitant sans cesse la peur du surgissement du poursuivant.

La ville s'offre aussi comme un plateau de jeu grandeur nature lors de l'affrontement des trois survivants – Regina, Brian et Bartholomew – entre les arcades du Palais-Royal. La mise en scène s'appuie sur une architecture encore plus géométrique et abstraite que dans le métro. Les perspectives, les effets de répétition apportent une nouvelle variation au jeu de cache-cache organisé. Le suspense devient alors une affaire de chorégraphie, de rythme visuel dont l'abstraction évoque celle présente dans le cinéma d'Alfred Hitchcock [Acteurs].

● Faire son cinéma

Filmer Paris, c'est aussi pour Donen montrer une ville chargée d'un passé cinématographique [Acteurs] qui constitue pour les personnages un horizon romanesque. Lors d'une promenade avec Brian sur les quais de Seine, Regina évoque le pas de deux dansé par Gene Kelly et Leslie Caron dans *Un Américain à Paris* de Vincente Minnelli (1951) sur la chanson de George Gerschwin «*Love Is Here to Stay*». Cette comédie musicale tournée en studio est emblématique de la manière dont la capitale a été représentée jusqu'alors par le cinéma américain, qui a vu dans la ville un décor rêvé pour la romance et la reproduction d'un imaginaire artistique, notamment pictural, venu du XIX^e siècle et fantasmant la vie de bohème. Une longue séquence onirique rend hommage à de grands noms de la peinture française – Raoul Dufy, Henri de Toulouse-Lautrec, Pierre-Auguste

que celui filmé par Donen. Il tend vers un cinéma d'action proche du premier volet de la série basée sur le personnage de Jason Bourne, *La Mémoire dans la peau* (Doug Liman, 2002), où la ville devient le cadre réaliste de scènes d'action spectaculaires.

D'autres films tournés par des cinéastes américains voient dans Paris une ville porteuse de fictions, de fantasmes, propice à la réactivation du désir et de l'inspiration artistique. Tourné par Richard Quine juste avant *Charade*, *Deux Têtes folles* a plusieurs points communs avec le film de Donen: le chef décorateur Jean d'Eaubonne, le chef opérateur Charles Lang et l'actrice Audrey Hepburn. Ce remake de *La Fête à Henriette* (Julien Duvivier, 1952) met en scène l'écriture d'un film par un scénariste alcoolique et une secrétaire envoyée par la production. Les aventures rocambolesques qu'ils imaginent et modifient sans cesse prennent vie dans un Paris transformé, sous l'effet de leur imagination, en un vaste studio de cinéma. Dans *Minuit à Paris* (Woody Allen, 2011), un écrivain américain en voyage dans la capitale française délaisse sa fiancée et sa famille pour aller toutes les nuits à la rencontre d'artistes disparus ayant vécu dans la capitale. Dans *Nouvelle Vague* (2025), Richard Linklater retrace l'histoire du tournage d'*À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960), à la recherche non pas d'une époque perdue, mais plutôt d'un moyen de retrouver une légèreté, une spontanéité, une part d'enfance dans la pratique de l'art cinématographique.

¹ L'appellation Nouvelle Vague désigne un mouvement cinématographique né à la fin des années 1950. Il bouscule les traditions du cinéma de studio grâce à des méthodes de tournage plus légères qui favorisent la spontanéité et l'expérimentation.

Document

Farce funéraire

Le découpage technique d'un film se distingue du scénario par l'ajout de précisions sur la mise en scène : y figurent notamment le détail des plans qui composent une scène, la description des cadrages et des mouvements de caméra qui les caractérisent. Le découpage de la séquence de la cérémonie à l'église¹ met en évidence l'artifice de la mise en scène funéraire et sa dimension comique. Regina et Sylvie occupent un rôle de spectatrices et de commentatrices détachées de la situation. Placée à certains moments derrière la tête de Charles, la caméra choisit un angle qui rappelle le point de vue du mort adopté le temps d'un plan à la morgue. Il semblerait que Charles Lampert, tel un metteur en scène farceur, ait encore quelques mauvais tours à jouer avant d'être définitivement enterré. En témoigne l'entrée en scène d'un premier inconnu au comportement suspect.



ÉGLISE – INTÉRIEUR JOUR

144² Gros plan en plongée sur un électrophone. Un 33 tours s'abaisse et la musique démarre.

145 Très gros plan sur la sortie son d'un haut-parleur de l'église. Musique. Panoramique rapide vers le bas. Plongée verticale, Charles dans son cercueil disposé devant l'autel, Sylvie et Regina seules en noir au premier rang d'une rangée de chaises vides.

146 Changement d'axe, la caméra est derrière la tête du mort dans son cercueil, entouré de hautes et fines bougies. Les deux femmes sont à mi-plan et, loin derrière les chaises vides, est assis l'inspecteur Grandpierre. Les deux femmes chuchotent, mais leurs voix résonnent.

Regina On ne peut pas dire qu'il y ait grand monde.

Sylvie Charles n'avait pas d'amis ?

Regina Ce n'est pas à moi qu'il faut poser la question. Je ne suis que sa veuve. Si Charles était mort dans son lit, (*désignant Grandpierre derrière elles*) il n'y aurait même pas eu celui-là.

147 Plan taille sur Grandpierre qui observe, professionnel, puis baisse les yeux.

148 Plan poitrine sur les deux femmes.

Sylvie Au moins il sait se tenir dans les enterrements.

149 *Idem 147* Il paraît recueilli, les yeux baissés.

150 Gros plan sur ses mains. En fait, il s'active avec un coupe-ongles.

151 *Idem 149* Sur lui, concentré.

152 *Idem 148* Sur Sylvie et Regina.

Sylvie Tu n'as aucune idée de qui aurait pu faire ça ?

Regina Il y a deux jours, la seule chose que je connaissais de Charles était son nom. Et aujourd'hui, il paraît que j'ignorais même ça.

153 La porte principale s'ouvre en grinçant sur la silhouette d'un homme en plan moyen et contre-plongée, dans l'ombre. Il s'avance dans la lumière. Apparaît Leopold W. Gideon (Ned Glass), chapeau à la main.

154 Panoramique à gauche en forte contre-plongée pour suivre la traversée rapide de l'église par Gideon, jusqu'au cercueil.

155 *Idem 146* Il se penche sur le corps, le dévisage, l'air recueilli, mais se met à éternuer plusieurs fois violemment, ce qui l'oblige à se moucher.

156 Plan épaule face sur les deux femmes.

Sylvie Il doit avoir bien connu Charles.

Regina Pourquoi ?

Sylvie (*souriant*) Il est allergique à lui.

157 *Idem 155* Gideon prend des cachets, puis repart, passe près des deux femmes.

Regina À vos souhaits !

Il se retourne, surpris, la regarde, continue à marcher tourné vers elle.

¹ L'Avant-Scène Cinéma, n° 643, 2017.

² Ces nombres correspondent à la numérotation des plans.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

- *Charade*, DVD et Blu-ray, Universal Home Pictures Entertainment.

Autres films de Stanley Donen

- *Un jour à New York* (1949), DVD et Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France.
- *Chantons sous la pluie* (1952), DVD et Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France.
- *Drôle de frimousse* (1957), DVD, Paramount Pictures France.
- *Pique-nique en pyjama* (1957), DVD, Warner Bros. Entertainment France.
- *Indiscret* (1958), DVD, Les Films du Paradoxe.
- *Ailleurs l'herbe est plus verte* (1960), DVD et Blu-ray, Rimini Éditions.
- *Voyage à deux* (1967), DVD et Blu-ray, Wild Side Video.

Films d'Alfred Hitchcock cités

- *Soupçons* (1941), DVD, Éditions Montparnasse ; Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France.
- *Les Enchaînés* (1946), DVD et Blu-ray, Carlotta Films.
- *La Main au collet* (1955), DVD et Blu-ray, Paramount Pictures.

- *Mais qui a tué Harry ?* (1955), DVD et Blu-ray, Universal Pictures Home Entertainment.
- *Sueurs froides* (1958), DVD et Blu-ray, Universal Pictures Home Entertainment.
- *La Mort aux trousses* (1959), DVD et Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France.

Autres films cités

- *L'Impossible Monsieur Bébé* (1938) d'Howard Hawks, DVD, Warner Bros. Entertainment France.
- *Un Américain à Paris* (1951) de Vincente Minnelli, DVD et Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France.
- *Deux Têtes folles* (1964) de Richard Quine, DVD et Blu-ray, Paramount Pictures France.
- *La Mémoire dans la peau* (2002) de Doug Liman, DVD et Blu-ray, Universal Pictures Home Entertainment.
- *Minuit à Paris* (2011) de Woody Allen, DVD, Studiocanal ; Blu-ray, TF1 Studio.

BIBLIOGRAPHIE

Sur *Charade*

- Dossier collectif *Charade*, *L'Avant-scène Cinéma* n° 643, mai 2017. Comprend le découpage technique de *Charade* et plusieurs articles consacrés au film, dont «*Charade* ou l'art du jeu référentiel» par Michel Cieutat et «De l'écart d'âge dans la comédie sentimentale hollywoodienne» par Charlotte Garson.
- Marc Lemonier, *Charade*, livre accompagné du DVD, Presses de la Cité, 2006.

Sur des sujets de cinéma liés au film

- Pierre Charpillot, *Audrey Hepburn : Une star pour tous*, Capricci, 2022.
- Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier, *50 Ans de cinéma américain*, Omnibus, 1995.
- Marc Lemonier, *Paris, décor de cinéma*, Parigramme, 2025.
- Luc Moullet, *Politique des acteurs*, Cahiers du cinéma, 1993.
- Martine Reid, *Être Cary Grant*, Gallimard, 2021.
- Bertrand Tavernier, *Amis américains* (1993), Actes Sud/Institut Lumière, 2019.
- François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut* (1967), Ramsay, 1993.

INTERNET

- Charlotte Garson, «Cary Grant : Naissance de l'élégance comique», conférence, Cinémathèque française, 24 septembre 2018 : cinematheque.fr/video/1326.html
- Laurent Valière, «Stanley Donen, danseur en herbe», série «Stanley Donen et la comédie musicale : un centenaire», 42^e Rue, France Musique, 14 avril 2024 : radiofrance.fr/france-musique/podcasts/42e-rue/stanley-donen-et-la-comedie-musicale-un-centenaire-1-3-2329366
- Marc Voinchet, Master class de Stanley Donen, Forum des images, 20 juin 2012 : forumdesimages.fr/rencontre-exceptionnelle-avec-stanley-donen

CNC

- Sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée, retrouvez les dossiers pédagogiques *Collège au cinéma* :
- ↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre
- Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des cinéastes et des professionnels du cinéma :
- ↳ cnc.fr/cinema/ma-classe-au-cinema

UNE DANSE AMOUREUSE

De la période des comédies musicales qui marque la première partie de l'œuvre de Stanley Donen, la comédie policière *Charade* a conservé quelques ingrédients magiques : l'allant gracieux, le sens du rythme, la beauté de l'artifice et la langage des couleurs. Le pas de deux dans lequel le cinéaste nous entraîne est un jeu formel avec l'amour, avec la mort, avec le cinéma et ses ruses qui ne cesse de retourner les apparences, de tromper le spectateur pour mieux entretenir le plaisir de la fiction. S'y joue un autre plaisir, celui de voir deux immenses acteurs – Audrey Hepburn et Cary Grant – s'accorder aussi naturellement et malicieusement autour de cette partition mêlant le suspense et le rire, la séduction et la peur. Loin d'être méprisante envers un genre, la forme parodique empruntée par *Charade* est aussi une déclaration d'amour d'un cinéaste (Stanley Donen) à un autre (Alfred Hitchcock), et l'occasion d'apprécier le dialogue fructueux que les films entretiennent entre eux.