

AUDREY HEPBURN

ALBERT FINNEY

VOYAGE À DEUX



UN FILM DE STANLEY DONEN





FRAGMENTS D'UN TRANSPORT AMOUREUX

PAR ADRIENNE BOUTANG ET MARC FRELIN

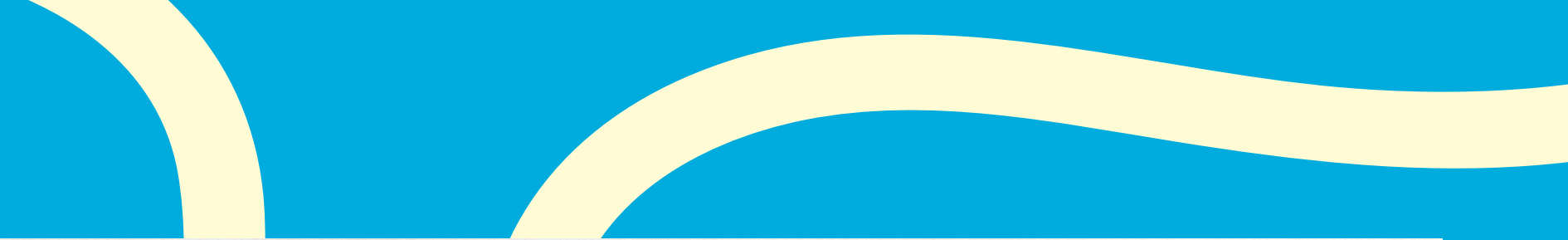
Raconter la vie d'un couple sur douze ans en ne montrant que le trajet vers les vacances, c'est le pari de *Voyage à deux*. Ce film solaire et grinçant à la fois, qui mêle la légèreté des amourettes d'été à la mélancolie des amours mortes. Pour son cinéaste, Stanley Donen, c'est l'un des derniers éclats d'une carrière contrastée, un adieu ambigu au cinéma classique hollywoodien. Le séduisant « voyage » de Donen, tourné en 1966 et sorti en 1967, oscille entre deux lieux et deux époques. Entre l'Europe, où le film est tourné et où les deux acteurs principaux et le scénariste, Frederic Raphael, ont des attaches, et l'Amérique, Hollywood et ses studios plus précisément. Le film navigue entre deux ères aussi, modernité et classicisme. *Voyage à deux*, sorti au beau milieu de l'effondrement du système des studios hollywoodiens, est une œuvre de l'« après » nostalgique de l'« avant », lorgnant vers les expérimentations esthétiques de son temps sans renoncer tout à fait au glamour réconfortant des décors ensoleillés et des *happy endings*. Côté moderne, une narration complexe qui enchevêtre les temporalités jusqu'au vertige, superpose les strates et les voix narratives, et une amertume qui affleure constamment sous la façade lustrée. Côté classique, un parfum « rétro », sans doute inévitable lorsqu'on réunit, à la fin des années 1960, l'un des duos cinéaste-star les plus célèbres de la décennie antérieure : Stanley Donen et Audrey Hepburn, dont la jeunesse s'efface subtilement, en même temps que le Hollywood d'antan.



Mais plus que tout cela, *Voyage à deux* est surtout un film sur le couple et, plutôt qu'une célébration romantique, une dissection des rapports amoureux sur laquelle sont d'ailleurs, par une étrange coïncidence, venues converger et s'imprimer les vies intimes mouvementées des interprètes et du cinéaste. Le récit file à l'infini la métaphore de l'amour comme trajet, déploie sous tous ses angles les périls de ce voyage au long cours qu'est la relation amoureuse – ses virages, ses sorties de route et ses cahots, son éternel présent où le passé resurgit toujours à l'improviste, son avancée implacable vers un horizon incertain, le surplace où l'enferment les habitudes. Façonné par l'écriture acérée, tour à tour cruelle et tendre, hilarante et cinglante, élégamment cynique ou sobrement désespérée, de son scénariste, le film laisse un goût doux-amer qui explique, sans doute, l'accueil mitigé qui lui fut réservé à sa sortie, mais aussi la fascination qu'il exerce, aujourd'hui encore, chez les cinéphiles. Le plaisir qu'on éprouve à le regarder naît aussi de la virtuosité de son écriture et de la série de paradoxes qui tissent sa trame brillante. *Voyage à deux* parvient, en effet, à décrire l'effet corrosif de la répétition en s'appuyant sur des ellipses abruptes, raconte l'enlisement de la passion en routine par des effets de montage d'une parfaite fluidité, dessine la mécanique du quotidien conjugal en sautant, bien loin des brosses à dents, d'une parenthèse estivale à l'autre, retraçant, pas à pas, une mémoire commune.











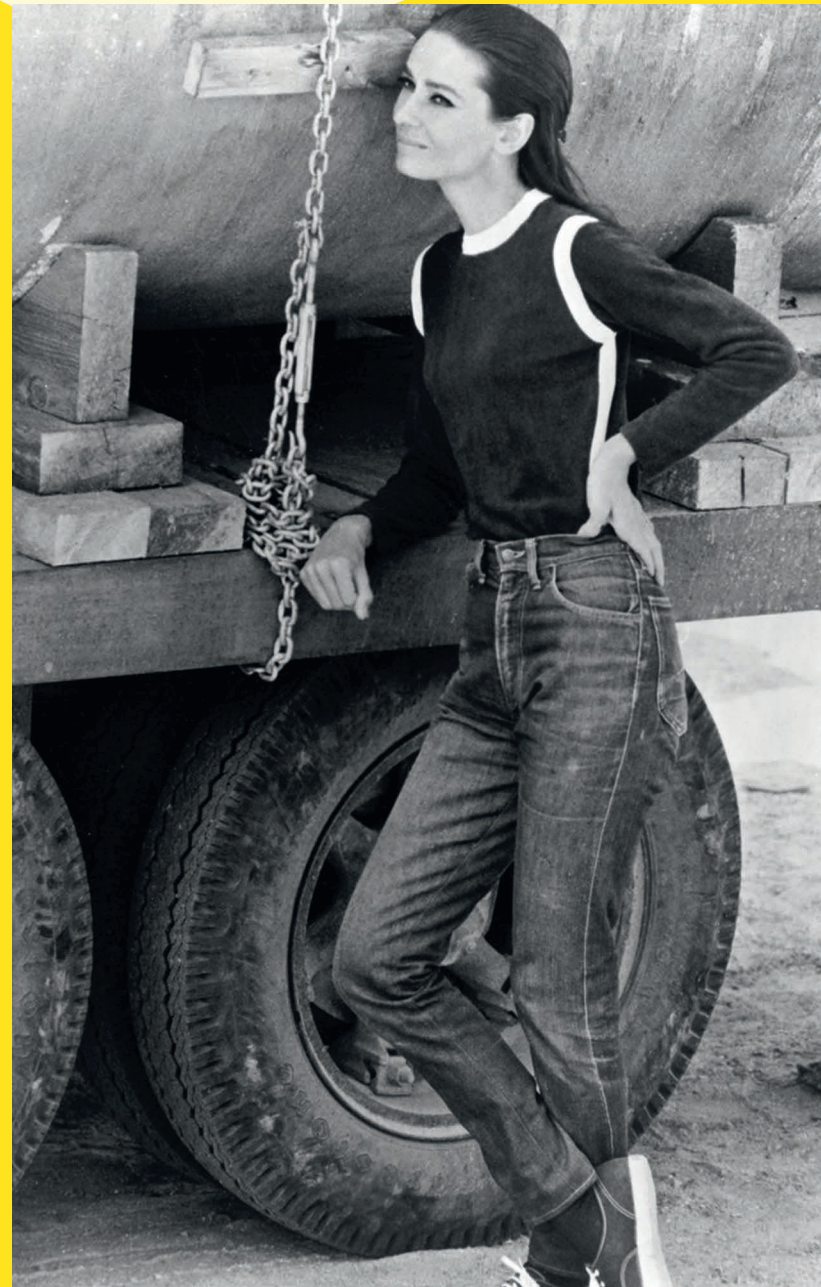
DRÔLE D'ENDROIT POUR UNE RENCONTRE ? DONEN ET RAPHAEL ●●●

À l'origine de *Voyage à deux*, une heureuse rencontre et une idée toute simple. La rencontre réunit Stanley Donen, 42 ans, Américain expatrié, célèbre cinéaste désireux de s'éloigner des studios, et Frederic Raphael, jeune auteur de 34 ans qui écrit parfois pour le cinéma. Quant à l'idée, elle est d'une simplicité qui touche au génie : raconter la « relation intime entre un homme et une femme, l'histoire de leur vie, à travers cinq strates temporelles superposées, tandis qu'ils sont sur la route des vacances ». De cette intuition fugitive patiemment déployée par un Raphael à qui Donen accordera carte blanche, va découler un tournage illuminé par la lumière dorée de la Côte d'Azur et l'éclat de ses interprètes, notamment une Audrey Hepburn inédite, dardant, à trente-sept ans, ses derniers rayons avant son retrait de la carrière cinématographique, prête à prendre tous les risques sans rien perdre de son charisme. La première connexion entre les deux hommes est tout simplement géographique. Tous deux vivent alors à Londres et le monde de l'industrie du cinéma y est suffisamment petit pour que puissent s'y faire des rencontres inattendues. Revenons, en un va-et-vient presque aussi sinueux que le film, sur le parcours mouvementé de ce projet.

En 1964, Frederic Raphael, né aux États-Unis mais élevé en Angleterre, a déjà publié sept romans. Marié à la même femme depuis 1955 – le détail, on le verra, a son importance – il a rédigé son tout premier scénario, celui du film *Tout ou rien* (*Nothing but the Best*, Clive Donner, 1964), qui vient de sortir et a fait son petit effet dans le milieu londonien cultivé de l'époque. Quelque peu oublié aujourd'hui, *Tout ou rien* avait alors intelligemment capté quelque chose de la société et du *Zeitgeist* d'une *Swinging London* en voie d'éclosion, entre *rock'n'roll*, libération des mœurs et *buildings* clinquants. Le film accompagne un ambitieux agent immobilier dans son escalade des échelons de la société britannique et on peut sans peine y discerner des traits qui caractérisent l'écriture nerveuse, elliptique, satirique et occasionnellement désabusée de l'auteur. La patte de Frederic Raphael s'établit dans *Tout ou rien* et se précisera encore dans *Darling chérie*¹ et bien sûr dans *Voyage à deux* : des dialogues très écrits, « magnifiquement ciselés, pleins de pauses à la manière de Pinter² ». Certains critiques seront d'ailleurs sévères contre ce style scénaristique très littéraire, souvent caustique, visant la répartie spirituelle plus que le réalisme social. Mais Donen est séduit par ce film qu'il découvre un peu par hasard, en spectateur ordinaire dans un cinéma londonien.

¹ *Darling*, John Schlesinger, 1965.

² Joseph Andrew Casper, *Stanley Donen*, Scarecrow Press, 1983.





« Comme vous le savez, j'habite l'Angleterre mais, comme vous ne le savez peut-être pas, j'en profite pour aller voir pratiquement tous les films anglais. Ce qui m'a valu un jour de voir *Tout ou rien* de Clive Donner. J'ai été si impressionné par les qualités du scénario que je suis tout de suite entré en contact avec Frederic Raphael, le scénariste. (...) Je ne le connaissais pas mais je savais qu'il y avait un auteur très doué derrière ce film. »

Frederic Raphael vient d'achever le scénario de *Darling*. Il travaille sans grand enthousiasme sur un vague projet de film pour Sam Spiegel, aux côtés d'un certain Norman Panama. Les sommes astronomiques qu'on lui propose ne suffisent pas à relancer sa motivation flageolante et il finit par avouer à Panama qu'il veut abandonner le projet. « Je lui ai dit que je me rendais compte qu'à cause de cette décision je ne ferais sans doute plus jamais de cinéma, mais que je ne pouvais pas faire ce film. "Comment ça, vous ne ferez plus jamais de cinéma ?" J'ai dit : "Je n'imagine pas les horreurs que vous allez raconter sur moi." Il m'a répondu : "Vous êtes dingue ? Si vous ne voulez pas faire ce film, pourquoi je vous forcerais ? Mais je vais vous dire qui a vraiment envie de travailler avec vous : Stanley Donen ! Je lui ai dit que vous n'étiez pas libre. Vous voulez que je le rappelle pour lui parler de vous ?" » La machine est lancée et les deux hommes s'appellent pour convenir d'un rendez-vous à Hamilton Place où sont installés les bureaux de la société de production de Donen. Raphael n'en mène pas large et il se souviendra, des années plus tard, de l'inquiétude qu'il ressentit à l'idée de rencontrer ce cinéaste si célèbre. « Des gens bien intentionnés m'avaient averti qu'il était tyrannique, un producteur-metteur en scène typique de Hollywood, et que je ferais mieux de me méfier. Il n'était ni tyrannique ni typique. Dans les bons comme dans les mauvais moments, c'est le meilleur des amis. » Le souvenir enthousiasmé de Raphael rappelle d'abord ce qui s'avérera une constante du parcours de Donen : son besoin de mêler collaboration artistique et amitiés passionnées. Et ceux qui mettent Raphael en garde ont mal cerné la personnalité et la situation singulière du cinéaste. Qui est donc cet impressionnant personnage que Raphael s'apprête à rencontrer ? Avant de poursuivre plus avant dans la genèse, faisons un détour, à la manière du film, et arrêtons-nous, avec Raphael, sur le pas de la porte de Hamilton Place pour revenir en arrière et retracer la carrière du cinéaste.





ITINÉRAIRE D'UN ENFANT PRODIGE

Laissons Audrey Hepburn le dire³ : Donen fut un « génie précoce à la MGM. Il a réalisé *Un jour à New York* alors qu'il n'avait pas trente ans. (...) Pas mal, pour un gamin. » Les deux ambitions qui guideront sa carrière, le cinéma et la danse, ont émergé très tôt dans l'esprit du jeune Stanley Donen. Il s'essaie à la réalisation dès l'adolescence avec une caméra 8 mm, avant de découvrir, émerveillé, la comédie musicale dans le film *Flying Down to Rio*, avec Fred Astaire. La passion amorcée alors mène le « gamin » de Caroline du Nord, trop fauché pour se payer un billet pour Hollywood, sur les pavés new-yorkais. Il a seize ans et, à l'évidence, une bonne étoile. Premier coup de pouce du destin : Donen est embauché pour le spectacle musical *Pal Joey*, à Broadway par le metteur en scène George Abbott. L'attention exigeante que Donen accordera toute sa carrière au scénario et à la construction psychologique et dramatique ont beaucoup à voir avec ce premier mentor. Il y aura aussi les amis. Alors que Donen n'est qu'un humble *chorus boy*, tout en bas de la hiérarchie - il lui faudra attendre quelques représentations pour être promu à l'échelon du dessus : *call boy* - un jeune danseur de vingt-huit ans, virtuose au sourire enjôleur et au corps d'athlète, est choisi pour interpréter le rôle-titre. Il s'appelle Gene Kelly et cette production va faire de lui une star. C'est sur la production suivante de George Abbott, *Best Foot Forward*, que Gene Kelly, chargé de la chorégraphie, s'avise de la présence de Donen et lui demande de devenir son assistant. Donen a tout juste dix-sept ans et un duo vient de naître. De cette collaboration amicale va émerger rien moins qu'une forme inédite de comédie musicale. Porté par cette amitié, d'abord assistant, puis collaborateur à part entière, Donen précise et affûte sa vocation et son talent : faire danser les autres. En 1942, il suit Kelly à Hollywood et se fait embaucher à la MGM, alternant avec quelques films pour la Columbia. La collaboration avec Gene Kelly se poursuit de part et d'autre de la guerre et en 1949, à tout juste vingt-trois ans, Donen obtient son premier crédit de réalisateur dans *Un jour à New York* coréalisé avec Kelly. Donen négocie ferme pour pouvoir tourner en extérieurs certaines scènes du film, désireux de le rendre plus réaliste que d'autres comédies musicales. Déjà, cette ambition qui s'épanouira pleinement dans *Voyage à deux* : sortir, sous un soleil authentique, loin des *sunlights* artificiels des studios, tourner à l'air libre.

La carrière de Donen se poursuit au long des années 1950, *Mariage royal*, *Chantons sous la pluie* et *Beau fixe sur New York*, chant du cygne de la complicité professionnelle avec Gene Kelly. Le thème de la camaraderie resurgira d'un film à l'autre, sous la forme de joyeux trios qui permettent d'intéressants déploiements chorégraphiques - camaraderies viriles dans *Un jour à New York*, *Beau fixe sur New York* et *Embrasse-la pour moi*, joyeux drilles de *Chantons sous la pluie*, plaisant bras dessus, bras-dessous de *Drôle de frimousse* ou des *Aventuriers du Lucky Lady*. C'est une figure plus mélancolique, le couple, qu'explore méticuleusement *Voyage à deux*. En revanche le modèle de l'amitié professionnelle, qui se retrouvera dans toute la carrière de Donen (le producteur Roger Edens, Cary Grant, le chorégraphe Bob Fosse, etc.), est bien identifiable dans la relation qui s'établit avec Frederic Raphael.

³ Texte écrit par Audrey Hepburn à Tolochenaz, en Suisse, en septembre 1992. Introduction au livre de Stephen M. Silverman, *Dancing on the Ceiling, Stanley Donen and his Films*, Knopf, 1996. Le texte a été traduit de l'anglais par Alain Masson et republié dans *Positif*, n°555, en mai 2007.

- ◀ Stanley Donen avec Frank Sinatra et Gene Kelly sur le tournage d'*Un jour à New York*.
- ▶ *Chantons sous la pluie* avec Gene Kelly et Cyd Charisse.





Mais à cette logique horizontale, fondée sur la complicité et la bienveillance, se superpose un autre modèle : la relation, éminemment verticale, entre cinéaste et studios. Lorsque Stanley Donen intègre la MGM, il se retrouve au cœur du système, dans la matrice écrasante et magnétisante, qui « avait la réputation d'être le studio, la major des majors. Tout le monde voulait travailler là-bas.⁴ » La position de Donen par rapport au système des studios auquel il est largement associé est difficile à déterminer. D'un certain point de vue, les six ans passés sous contrat avec la MGM font bien du cinéaste une créature de studio. Irradiant au centre du souvenir qu'il a laissé dans la mémoire cinéphilique on trouve bien sûr les comédies musicales de la grande époque, dont *Chantons sous la pluie*, culmination d'un accord parfait avec le système, qui porte aussi un regard désabusé sur l'industrie. Mais la carrière de Donen est méandreuse, et sa filmographie contrastée, entre chefs-d'œuvre et films oubliables. Au fil du temps, les relations de Donen à Hollywood, et à la MGM en particulier, vont se teinter d'amertume. Sous une docilité apparente, Donen couve en effet une insatisfaction diffuse, hanté par le sentiment d'être traité comme un « cinéaste de second ordre⁵ » qui se renforcera après le cuisant échec commercial de *Beau fixe sur New York*. Cette relation tourmentée aux studios contribue probablement à expliquer un autre motif souterrain récurrent dans l'œuvre du cinéaste : le mythe de Faust, présent dans *Cette satanée Lola* et *Fantasmes* et subtilement modulé à travers les rapports entre Maurice et Mark dans *Voyage à deux*. S'y lit, en filigrane, la peur de perdre son âme et son talent, de voir les sources vitales et créatives se tarir, englouties par la frénésie du gain. On comprend le désir, toujours plus pressant, de tirer sa révérence et de s'échapper de ce carcan si contraignant.

Le premier pas vers l'indépendance est accompli en 1957 avec le choix d'Audrey Hepburn pour *Drôle de frimousse*, qui conduit Donen à s'affranchir provisoirement de la MGM, la star étant sous contrat avec la Paramount. Comme l'écrit Silverman, « curieusement, ce saut s'avérera aussi providentiel que *Pal Joey*, car c'est *Funny Face* qui a contribué à propulser Donen loin de la Metro, vers l'indépendance créative, au moment précis où un large drapeau blanc était hissé sur Culver City » (localité de Los Angeles où la major avait ses quartiers). Suivra la création, avec Cary Grant, d'une société de production indépendante, (« Grandon »), pour produire *Indiscret* (*Indiscreet*, 1958) avec Ingrid Bergman.

⁴ S. M. Silverman, *Dancing...*

⁵ J. A. Casper, *Stanley Donen*.



◀ Cary Grant et Stanley Donen en 1960 sur le tournage d'*Ailleurs l'herbe est plus verte*.
▲ Les deux hommes avec Ingrid Bergman sur *Indiscret*.



La deuxième étape s'impose naturellement : partir pour le Vieux Continent y trouver une nouvelle jeunesse. Comme le note Agustín Rubio Alcover⁶, dès 1956 Stanley Donen s'était mis à tourner ses films presque intégralement en Europe. En 1958, il s'installe en Angleterre et fonde sa société de production, « Stanley Donen Productions, Inc. ». Il y restera dix-sept ans. Le réalisateur commentera ainsi ce virage dans sa carrière : « Je suis devenu producteur parce que je voulais faire un film et sentir que j'en étais vraiment l'auteur. C'est peut-être de l'ego. J'avais l'impulsion de faire plus, de contribuer davantage à un film que je ne l'avais fait jusqu'alors. » Plutôt qu'un producteur à cigare, Donen, « européenisé et indépendant », veut, comme l'écrit Laurent Le Forestier, « devenir un auteur⁷ ». Objectif atteint, en France notamment, où on peut lire, dans un article paru en 1967, que *Voyage à deux* est « un film d'auteur et non simplement de "director"⁸ »

L'« indépendance » qui s'affirme ici est incomplète, puisque tous les films produits par Donen sont rattachés, d'une manière ou d'une autre, à un grand studio. L'exil londonien s'accompagne d'un accord avec Columbia, qui finance et distribue trois films en 1960 : *Chérie recommençons*, *Un cadeau pour le patron* et *Ailleurs l'herbe est plus verte*. *Charade* (1963) et *Arabesque* (1966) seront distribués par Universal. *Voyage*, comme *Fantômes*, par la Fox. La distance géographique est aussi à relativiser : Donen a, c'est vrai, installé des bureaux flambant neufs, équipés de salles de projection, à Londres, mais sur la version française du scénario datée du 4 avril 1966, on trouve une adresse tout à fait californienne : « STANLEY DONEN FILMS, INC. 132 South Rodeo Drive Beverly Hills, California 90213 U.S.A. ». D'autres traces plus discrètes attestent du lien maintenu entre Donen et Hollywood, comme la présence au générique du producteur Christian Ferry, français, mais qui fit toute sa carrière comme trait d'union entre les États-Unis et l'Europe. C'est par Ferry que des membres de l'équipe française, Sylvette Baudrot, la scripte, en particulier, seront contactés. Réalisateur, donc, producteur mais pas scénariste. Le sens de la répartition des tâches n'est pas la moindre des caractéristiques qui rattachent Donen au système de production hollywoodien. Une aubaine pour Frederic Raphael, scénariste débutant désireux de progresser sans perdre sa liberté créative.

⁶ Agustín Rubio Alcover, *Guía para ver y analizar : Dos en la carretera. Stanley Donen*, Nau Llibres, 2005.

⁷ Laurent Le Forestier, « Le coffret Donen (Carlotta) : la mort de l'auteur ? », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 49, 2006.

⁸ Guy Braucourt, *Cinéma* n°121, décembre 1967.



L'ÉCRIVAIN ET LE CINÉASTE

Retour à ce jour de 1965 où Frederic Raphael vient voir Stanley Donen. L'homme qu'il s'apprête à rencontrer est célèbre, dans la fleur de l'âge, reconnu sans être pleinement comblé. « Quand on me demanda d'aller à son bureau, à Hamilton Place, je m'attendais à rencontrer un égomane vieillissant. Je fus accueilli par un homme à peine plus âgé que moi, qui me dit tout le bien qu'il pensait de *Nothing but the Best* », racontera Raphael dans l'un de ses récits autobiographiques⁹. Ni servilité ni hiérarchie dans les relations entre les deux hommes, le courant passe, mais ne débouche pas immédiatement sur un projet concret. Raphael conserve assez d'autonomie pour éviter de sauter sur la première proposition venue. Donen lui « propose un truc qu'il n'aimait pas ». Ils « s'envoient des romans pendant quelque temps – rien de vraiment satisfaisant, ni pour l'un ni pour l'autre¹⁰ ». Et puis Raphael se jette à l'eau et lui propose une idée de film, bien éloignée de l'efficacité des « pitches » hollywoodiens. Elle lui était venue « alors qu'il accomplissait avec sa femme leur migration saisonnière, un trajet, quelques semaines plus tôt sur la Nationale 6, vers le sud de la France, celui-là même qu'ils faisaient depuis qu'ils étaient amoureux de lycée ». Stanley Donen est conquis. Seul bémol : Raphael avait déjà mentionné le projet à John Schlesinger et à son producteur, Jo Janni, qui « l'avait enterré pendant dix-huit mois¹¹ ». Finalement les choses se dénouent et Raphael peut se lancer dans l'écriture.

Pour Donen, Frederic Raphael est le levier qui lui permet de faire un pied de nez au système hollywoodien et de se rapprocher des expérimentations du cinéma d'auteur européen, sans trahir ce qui restera son ambition fondamentale : divertir le public. Aux yeux de Donen, celui que le dossier de presse décrira comme « le très littéraire Frederic Raphael » incarne toute la sophistication de l'avant-garde européenne. « J'imagine », glissera le critique John Russell Taylor dans un entretien plus tardif¹², « que Donen ressentait devant Raphael la fascination typique de l'Américain face à l'intellectuel européen. » Le scénariste ne tarira pas d'éloges à propos du réalisateur, « rare exemple d'un metteur en scène légendaire qui prend plaisir à mentionner le travail d'autrui ». Raphael parvient à exiger de Donen qu'il le laisse, sans autre garantie que sa bonne foi et contre un à-valoir, écrire le scénario entièrement seul. À lui, désormais, de transformer cette bonne idée en récit qui tient la route, à se montrer à la hauteur de la confiance que Donen a placée en lui. Installé à Rome – *Darling* est en tournage entre la Toscane et Capri – il se met à l'ouvrage, bien décidé à faire à son cinéaste une « bonne surprise », et rédige chaque épisode sur « des fiches bristol disposées sur le plancher de son vaste salon, comme pour un poker¹³ ».

Le défi consiste à maintenir la simplicité dépouillée de la trame, le petit nombre de personnages, sans ennuyer le lecteur. Et, bien sûr, de contrebalancer la mélancolie désabusée du récit par une structure ludique. Le récit qu'il concocte mélange avec inventivité « quelques scènes vécues », comme le coup de soleil, parfois réécrites en forçant un peu le trait, comme le calamiteux voyage en compagnie d'une famille, dans le sud de l'Europe, à bord d'une mini Simca. À ces réécritures bouffonnes de souvenirs vinrent se greffer des trouvailles scénaristiques efficaces, comme le gag récurrent de la perte du passeport qui résume l'indécrottable irresponsabilité du personnage masculin, et des accessoires bien trouvés, qui synthétisent l'ascension sociale des personnages. Et, bien sûr, ces dialogues ciselés qui sont la spécialité de Raphael.

La première version fait 140 pages et s'appelle *Four Times Two* (« quatre fois deux »). C'est bien, indéniablement, le scénario d'un « littéraire ». D'ailleurs, c'est significatif, le scénario sera publié et sortira en septembre 1967, en même temps que le film, comme si son auteur n'avait pu se résigner totalement à sa seule transmutation en images. Comme l'écrira une critique littéraire à l'époque, « il est rare que l'on soit tenté de faire la critique du scénario du film plutôt que du film lui-même. Mais il est rare, aussi, que l'on reçoive une invitation aussi directe que la publication par Raphael de son propre scénario (...), un exemple intrigant, autant qu'inhabituel, de ce cinéma destiné à être lu comme de la littérature¹⁴. »

⁹ Frederic Raphael, *Eyes Wide Open: A Memoir of Stanley Kubrick and Eyes Wide Shut*, Phoenix, 2000.

¹⁰ J. A. Casper, *Stanley Donen...*

¹¹ Frederic Raphael, *Personal Terms*, Carcanet, 2001.

¹² Juan Carlos Frugone, John Russell Taylor, *Stanley Donen... y no fueron tan felices*, Valladolid : 34ª Semana Internacional de Cine, 1989.

¹³ Entretien avec Frederic Raphael, *Souvenirs de Voyage(s), Voyage à deux*, Carlotta Films/Allerton films, 2005.

¹⁴ Penelope Houston, « No proraphaélite », *Spectator*, 8 septembre 1967.



En amont du texte publié, une préface de trente pages, dans laquelle le scénariste-écrivain justifie méticuleusement la légitimité de cette écriture si imprégnée de littérature. Mais pour l'heure, Raphael envoie le scénario à Donen et attend, sur des charbons ardents, que le cinéaste le rappelle et lui donne son avis. Le téléphone finit par sonner – Raphael a consigné cet appel tant attendu dans son journal, à la date du 14 novembre 1964¹⁵ : « Stanley Donen a appelé, hier soir, pendant une émission politique en faveur du Partito Socialista Italiano. Je lui avais envoyé le script mercredi. On était jeudi. “C’est l’une des meilleures choses que j’ai lues de ma vie”, m’a-t-il dit. “C’est si drôle et si émouvant.” Il a rappelé aujourd’hui pour me dire qu’il avait à peine dormi et était encore “sautillant de joie.” Paul Newman et Audrey Hepburn ? Qu’est-ce que j’en disais ? Depuis son appel, j’ai l’impression d’avoir une indigestion chronique. » S’ensuivent quelques allers-retours supplémentaires pour amender légèrement le scénario. D’après Raphael, seules quelques coupes mineures furent faites dans le scénario. Toutefois, s’il est vrai que la trame et la structure kaléidoscopique ont été maintenues intactes, le *Voyage* tourné différera sur plusieurs points de la version du script datée du 4 avril 1966.

Encore sous le charme, des années plus tard, Raphael écrira : « Je n’ai jamais été plus heureux ni plus gâté, dans le monde du cinéma, que pendant la préparation de *Voyage à deux*. Stanley Donen me dit que la seule chose qui lui importât (...) était que j’aie le sentiment qu’il avait réalisé le film que j’avais imaginé en écrivant le scénario. (...) Stanley ne revint jamais sur son enthousiasme. Et il ne m’inquiéta jamais en me parlant des doutes émis par tous les studios, hormis le dernier auquel il s’adressa, la Twentieth Century Fox. Il ne partageait avec moi que les bonnes nouvelles. » Car pour Donen les choses furent loin de s’enchaîner avec la même fluidité dès lors que les questions du financement et du casting rentrèrent en jeu. Autant de points épineux que le cinéaste-producteur, plus que jamais persuadé de la valeur du projet, allait régler l’un après l’autre.



¹⁵ F. Raphael, *Personal Terms...*





LA BELLE ÉTAPE DU CASTING ● ● ●

« MISS AUDREY HEPBURN »

Il faut d'abord distribuer les rôles principaux. La première mission du cinéaste consiste à convaincre son interprète préférée et amie proche, Audrey Hepburn, de prendre un risque fou en acceptant un rôle complexe qui ne ressemble à aucun des personnages qu'elle a joués jusque-là. Pour Donen, ce sera Hepburn ou rien.

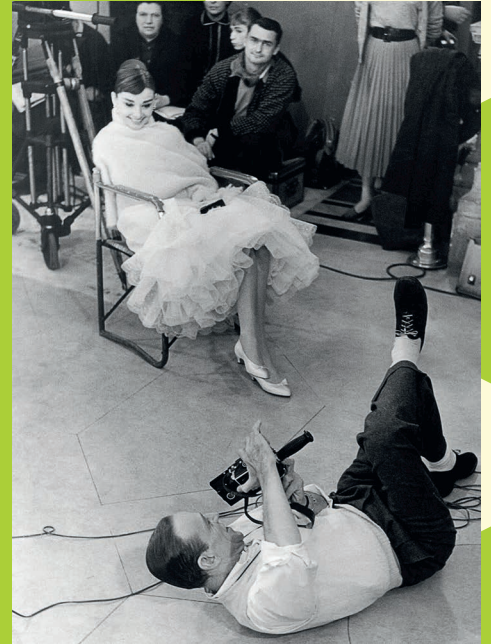
Elle est « Miss » au générique, et malgré son mariage en 1954, c'était bien une éternelle demoiselle qui apparaissait, d'un rôle à l'autre. Jusqu'à *Voyage à deux...* Heureux hasards et discipline de fer : deux termes antagonistes qui ont tracé la trajectoire de la comédienne vers le succès. Sa carrière avait, coïncidence intéressante, démarré en 1947, au bord de de la Méditerranée. Sous l'innocence juvénile qui fait fondre tous ceux qui la rencontrent, la toute jeune fille charrie alors une histoire familiale et personnelle lourde – abandon par un père britannique, sympathisant nazi, alors qu'elle n'avait que neuf ans, enfance solitaire auprès d'une mère, baronne désargentée, dans une Hollande troublée par la guerre et la malnutrition, illuminée seulement par la perspective de devenir, un jour, danseuse étoile. Elle gardera de ces années fondatrices une gravité qui transparait sous la gaieté et la légèreté badine, un intense besoin de plaire et d'être aimée, un sens de la discipline et de l'effort porté par une exigence à jamais inassouvie envers elle-même, un vague sentiment d'imposture qui ne fera que s'accroître au long de sa carrière.

C'est au charme plus qu'au talent qu'elle a été choisie pour jouer dans une revue musicale populaire. Suivent de tout petits rôles au cinéma, où la starlette impose nonchalamment son élégance naturelle, ses yeux immenses et ce que les critiques de l'époque décrivent comme une « présence spectaculaire ». Puis elle décroche un rôle dans *Nous irons à Monte Carlo* (1951), simultanément tourné en anglais et en français. Ce sera sa première rencontre avec le sud de la France... et avec le succès. « Tous les événements importants de ma vie me sont toujours tombés dessus de façon merveilleusement inattendue, comme ce voyage à Monte Carlo demain. (...) J'ai toujours rêvé d'aller sur la Côte d'Azur mais c'est inabordable¹⁶ », confie Audrey Hepburn avant de partir à la rencontre de son destin. C'est en effet là-bas que la jeune fille séduit Colette, en villégiature dans l'hôtel où le film est tourné. L'écrivaine, alors âgée de soixante-dix-huit ans, cherche désespérément une actrice pour incarner « Gigi », l'héroïne ingénue de sa nouvelle du même nom adaptée sur les planches de Broadway. Elle l'aperçoit par hasard, qui badine entre deux prises, et tombe immédiatement sous le charme de la jeune actrice. En dépit de réticences qui surgissent de toutes parts, l'irascible auteure parvient à imposer sa favorite qui, d'un rôle d'ingénue à l'autre, de *Vacances romaines* à *Sabrina* ou *Guerre et Paix*¹⁷, enchaîne sur une carrière triomphale. C'est donc non plus une starlette mais bien une star qui va, à la fin des années 1950, rencontrer Stanley Donen.

¹⁶ Barry Paris, *Audrey Hepburn*, Belfond, 1997 (Berkley Books, 1996).

¹⁷ *Roman Holiday* de William Wyler, 1953, *Sabrina* de Billy Wilder, 1954, *War and Peace* de King Vidor, 1956.





STAN ET AUDREY

Comme Donen, Hepburn nouera, tout au long de sa vie et de sa carrière, de grandes et durables amitiés professionnelles. Parmi celles-ci, le lien qui l'unit au cinéaste-chorégraphe est l'un des plus féconds. Et Donen, de son côté, constatera, non sans humour : « Ma passion pour elle a survécu à quatre mariages, deux pour elle et deux pour moi. » Chacun à leur manière, cinéaste et actrice incarnent une certaine idée de l'élégance, un charme un peu suranné, subtil mélange de légèreté, de délicatesse et de réserve aristocratique. Ils partagent aussi un goût pour l'humour, une tendance aux fous rires inopinés et une profonde admiration mutuelle, qui expliquent la longévité de cette complicité créative et amicale. « Ce n'est que pour Stanley », écrira Hepburn dans un très beau texte consacré au cinéaste, « que j'aurais sauté dans le grand bain sans savoir nager. Ce n'est que pour Stanley que je me serais installée au volant d'une voiture de sport sans savoir conduire. Et ce n'est que pour Stanley que j'aurais eu le culot de danser avec Fred Astaire. » Et l'adulation que le cinéaste, en retour, voue à sa muse, ne se démentira jamais et donnera lieu à une multitude de déclarations lyriques. « Audrey, comme Fred, fait s'envoler mon âme. Elle m'ouvre à des sentiments magnifiques. » Ou encore : « Audrey Hepburn était un rêve devenu réalité. Dès le premier film où je l'ai vue, *Vacances romaines*, je suis tombé amoureux d'elle. C'est une espèce de créature magique. » Entre Audrey et Stan, tout a donc commencé avec *Drôle de frimousse*, qui traite justement d'une relation pygmalionesque entre un artiste et une créature façonnée par son regard attentif - un thème qui revient souvent dans les films d'Hepburn. *Voyage à deux* fait brièvement allusion à ce passé commun lorsque Mark demande à Joanna d'arrêter de faire ses "funny faces". L'apparition spectaculaire de la jeune fille, vacillant sur un escabeau de librairie - Donen a un faible pour les rencontres sur escaliers - inaugure la série d'éblouissantes entrées en scène que Donen réservera à sa muse. Six ans plus tard, le duo se reforme pour *Charade*, film ciselé à la manière d'Hitchcock par un cinéaste amateur de pastiches et d'exercices de style. La légèreté sophistiquée et enlevée, le rythme haletant, la vivacité des dialogues et, bien sûr, l'ajout précieux d'une bande-son concoctée par Henry Mancini - qui sera le compositeur de *Voyage à deux* - font de ce film un intéressant prélude à leur dernier *Voyage* ensemble. Dans *Charade*, Hepburn est dirigée par un Donen dont le « penchant pour les pantomimes faciales aggrave encore cette *persona* et ce jeu d'ingénue », comme le juge sans indulgence le biographe du cinéaste. « Une caractérisation rabâchée, qui la ramenait aux débuts de sa carrière », alors qu'elle avait, dans ses derniers films, choisi d'arpenter de nouveaux territoires. Sans doute faudra-t-il en passer par une métamorphose à l'intérieur même de la fiction, comme elle se produit dans *Voyage à deux*, pour qu'ils parviennent ensemble à clore ce chapitre.



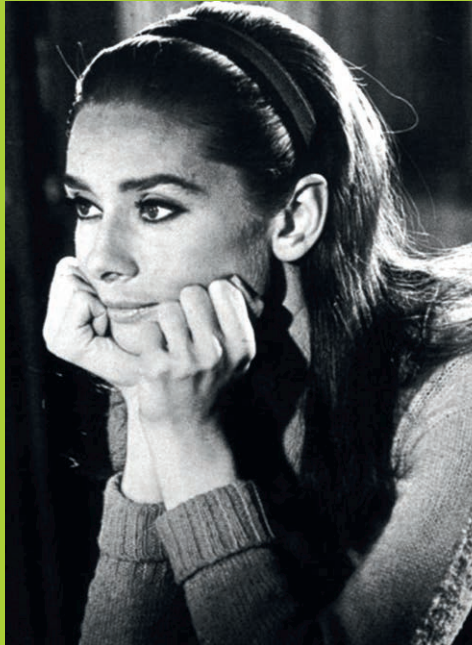
Contrainte promotionnelle ou illusion rétrospective, Donen déclarera, à la sortie du film : « Pour moi, le personnage féminin ne posait aucun problème : je savais qu'Audrey Hepburn l'interpréterait à la perfection et j'obtins très vite son accord. » En réalité, quand Donen lui propose le rôle, Hepburn n'est pas convaincue. « Elle venait d'achever un tournage quand Frederic Raphael et moi sommes allés lui parler, avant même d'écrire le scénario – nous étions très amis, elle et moi. Nous lui avons dit : “Nous allons tourner un film et nous adorerions que tu joues dedans.” Audrey a écouté notre idée, a répondu : “Je ne crois pas.” Nous lui avons demandé pourquoi. “Parce que je ne pense pas pouvoir faire ça, tous ces va-et-vient dans le temps. Il vaut mieux chercher une autre actrice. Je ne peux pas, ne comptez pas sur moi.” Mais nous avons écrit le scénario en pensant à elle¹⁸. » Difficile de ne pas identifier, dans les didascalies qui parsèment le scénario, la caractéristique la plus marquante de celle qu'on appelait, alors qu'elle n'était qu'une petite débutante, « la fille aux yeux ». Dès sa première apparition dans le scénario, on peut lire : « JOANNA porte un foulard de soie qui lui couvre les oreilles. Elle ouvre de grands yeux curieux et malicieux. »

Donen revient régulièrement à la charge pour convaincre la comédienne, qui persiste dans un refus tout à fait compréhensible. Joanna, c'est incontestable, ressemble à Audrey. Un peu trop, même. Le personnage qu'on lui propose d'interpréter est à la fois trop éloigné des rôles qu'elle interprète habituellement et trop proche de sa vie personnelle et l'actrice « craignait de perdre à la fois son image et son public¹⁹ ». Les bouleversements amoureux relatés dans le film résonnent dangereusement avec la vie personnelle de la star. Comme Joanna, Hepburn est mariée depuis douze ans et son couple traverse des orages. De colmatages en rumeurs alarmistes complaisamment relayées par une presse à scandale trop heureuse d'avoir enfin des informations croustillantes à colporter sur la star la plus réservée de l'histoire du cinéma, le couple modèle formé par le cinéaste Mel Ferrer et Audrey Hepburn bat de l'aile. L'effet miroir du scénario inquiète la comédienne, qui s'emploie à recoller les morceaux de son couple et à jouer les épouses modèles.



¹⁸ J. C. Frugone, J. R. Taylor, *Stanley Donen...*

¹⁹ Ronald Spoto, *Enchantment: The Life of Audrey Hepburn*, Harmony Books, 2006.



Une fois achevée la dernière mouture du scénario, Donen entraîne son scénariste en Suisse tenter de convaincre une dernière fois son amie de collaborer avec eux. Cette fois, la comédienne accepte avec enthousiasme et fait quelques remarques sur le script. Donen, à en croire Raphael, écoute la comédienne « avec tact, mais sans servilité : il accepta ce qu'elle disait sur Joanna, son personnage, mais ne tint aucun compte des remarques qu'elle faisait sur le personnage de Mark ». Avec Hepburn en piste, la machine est définitivement lancée. Dans le journal *L'Aurore* le 23 novembre 1965, l'actrice, interviewée sur le tournage du film de William Wyler, *Comment voler un million de dollars*, annonce à Guy Teisseire qui l'interroge sur ses projets à venir : « Je reprendrai le chemin des studios, pour être quelque part dans le midi la partenaire d'Albert Finney dans *Two for the Road*²⁰. » Dans les mois qui vont suivre, des événements professionnels (l'accueil très réservé à son dernier film) et intimes (une fausse couche) incitent la jeune femme à se changer les idées en plongeant dans un nouveau projet. La rédemption passera par le cinéma. Ironie du sort, c'est Mel Ferrer, son époux, qui la pousse à accepter un rôle dans le film qui mettra un terme définitif à leur mariage, sentant que la star gagnerait à « réactualiser son image cinématographique et la remettre au goût du jour... car les temps changent, comme chacun sait²¹ ». Elle est loin de savoir jusqu'où va l'entraîner ce voyage improvisé. La vie suit son cours. Donen se lance, sans grand enthousiasme, dans le tournage d'un film auquel il ne croit guère, *Arabesque*, tout en continuant à se débattre pour mener à bien ce *Voyage* qui l'enthousiasme tellement plus. En juillet 1965, sur le tournage d'*Arabesque*, il déclare à un journaliste qui l'interroge sur le suspense : « Je ne compte pas me limiter à ce genre : mon prochain film, *Two for the Road* (en anglais dans le texte) que je vais tourner en France, sera une comédie à part entière, sans une once de suspense. »²²

²⁰ « Joyeux anniversaire Audrey Hepburn », *Le Parisien Libéré*, 10 juin 1966.

²¹ B. Paris, *Audrey Hepburn*.

²² *Les Nouvelles littéraires*, 12 août 1965.







L'engouement ne suffit pas, il faut trouver des fonds. Universal avait accepté avec enthousiasme de financer le film à la lecture du scénario. Mais la major quitte le navire pour une raison surprenante : le choix d'Audrey Hepburn. L'étrange rejet de celle qui, il y a quelques années, était la star absolue que tous les studios s'arrachaient, s'explique par cette vérité cruelle : les temps ont changé, les goûts aussi. L'ancienne icône de mode intéresse moins et les jeunes ne modèlent plus leur apparence sur la sienne. Le temps où Hepburn imposait son style au monde et ses désirs aux studios est révolu. Ce sont les jeunes, désormais, qu'il faut séduire, et le duo Hepburn-Donen a quelque chose de démodé. « Les vêtements chics, la diction exquise, la saveur européenne de ses films, leur tonalité littéraire, son choix de scénarios et de cinéastes – Hollywood était en train de chanceler tout ça. (...) En 1966, Audrey aurait trente-sept ans et le goût populaire était désormais dominé par les préférences des adolescents ; l'effet des Beatles et la montée en puissance de tous les aspects de la culture jeune, ne sauraient être minimisés.²³ » Bref, « personne ne voulait nous donner d'argent », se souvient Frederic Raphael. Puis, en quelques semaines, les choses se débloquent par un enchaînement de circonstances imprévu. Deux producteurs de la 20th Century Fox, Richard Zanuck et David Brown, sont très emballés par le projet. Donen n'est pas totalement rassuré. Lui qui aime tant s'entourer de collaborateurs familiers, d'amis, ne connaît ni Zanuck, ni Brown, n'a jamais travaillé pour la Fox et craint de perdre cette autonomie créative tant désirée. Il bataille ferme pour obtenir de garder la main sur les décisions importantes : tournage, montage, musique et bien sûr distribution. Il obtient aussi tout l'argent dont il avait besoin – le film coûtera autour de cinq millions de dollars. Un budget confortable pour ce qui devait être un petit film intimiste.

Entre-temps, Donen a eu bien du mal à trouver un acteur pour incarner Mark. Paul Newman, son premier choix, passe son tour. Un article paru dans le *Los Angeles Times* du 12 avril 1965 suggère que Rock Hudson aurait également été envisagé pour le rôle, tout comme « Michael Caine, qui refuse le scénario par manque de temps, et qui, des années plus tard, devait reconnaître qu'il regrettait de l'avoir laissé passer²⁴ ». « Il y eut des discussions échauffées autour du choix du partenaire d'Audrey. Maintenant qu'elle avait de l'autorité, elle n'accepterait plus une énième version de Holden, Bogart, Fonda, Cooper, Lancaster, ou même Grant. Elle aimerait autant, ajouta-t-elle, avoir une co-star qui était au goût du jour, comme Peter O'Toole²⁵. » Sur le tournage d'*Un million de dollars*, Hepburn s'était entendue à merveille avec O'Toole, auprès duquel elle avait redécouvert l'humour anglais et la saveur de jouer avec quelqu'un qui n'avait pas vingt ans de plus qu'elle. Et c'est par lui qu'Audrey Hepburn entend parler pour la première fois de ce jeune acteur si brillant, qui a toujours refusé de jouer le jeu de la célébrité et sur lequel Donen a jeté son dévolu. Il s'appelle Albert Finney et a étudié avec O'Toole sur les bancs de la Royal Academy of Dramatic Art de Londres.

²³ R. Spoto, *Enchantment...*

²⁴ A. R. Alcover, *Guía para...*

²⁵ R. Spoto, *Enchantment...*

Hepburn icône de mode 50's dans *Drôle de Frimousse...* et 60's dans *Diamants sur canapé* (à droite avec son partenaire George Peppard)...



WORKING CLASS HERO

Donen se décide pour Albert Finney : « Je trouvais qu'Audrey et lui formeraient, physiquement, un couple idéal. Je n'avais qu'une peur, une fois mon choix établi, que Finney ne fut pas libre, ou qu'il n'aimât pas le scénario. » Engager Finney n'est pas un choix évident et rien ne garantissait qu'il accepterait le rôle. Le jeune comédien avait alors une tendance prononcée à envoyer promener tout le monde et à agir impulsivement. Son caractère comme son physique détonnent – un journaliste du *Guardian* décrit ainsi le visage atypique de l'acteur : « peu commun, angélique, un peu enflé et flasque, avec de hautes pommettes, une tête de boxeur pas encore trop cabossé²⁶ ». Le chef opérateur du film, Christopher Challis, écrira à son propos : « J'admire particulièrement Albert, car, alors que, jeune acteur, il avait le monde à ses pieds, il a choisi de rejeter les vastes récompenses financières pour faire les choses qui le tentaient vraiment, il est revenu à des emplois mal payés au théâtre quand il jugeait que cela en valait la peine²⁷. » En 1964, Finney a derrière lui une solide carrière de comédien de théâtre. Il a refusé les grosses productions, et *Voyage à deux* lui offre ainsi son premier rôle dans un film de cette échelle, même s'il vient de remporter un joli succès dans le sulfureux *Tom Jones*, de Tony Richardson (1963), où il tient le rôle-titre avec brio. Sa jeunesse, son insolence et son bagout font de lui l'un des meilleurs représentants de la nouvelle génération britannique. Convaincu par la qualité du scénario et la perspective de donner la réplique à Audrey Hepburn, Finney donne son accord immédiatement. Donen ne regrettera pas ce choix de distribution audacieux, associant un acteur anglais relativement inconnu à une star internationale. Ce duo, d'ailleurs, ne convaincra pas tout le monde. La redoutable critique Pauline Kael, par exemple, constatera froidement : « *Voyage à deux* raconte le mariage de deux personnes qui sont faites l'une pour l'autre – mais Albert Finney et Audrey Hepburn ne vont pas ensemble du tout²⁸. »



²⁶ Michael Coveney, "Albert Finney obituary", *The Guardian*, 8 février 2019.

²⁷ Christopher Challis, *Are They Really So Awful? A Cameraman's Chronicles*, Janus Publishing, 2012.

²⁸ Pauline Kael, "Two for the Road", *TNR Film Classic*, 27 mai 1967.





Drôle de mariage, c'est vrai, que celui qui unit Hepburn et Finney le temps d'un film. Fred Astaire, partenaire d'Audrey dans *Drôle de frimousse*, avait 32 ans de plus qu'elle. Cary Grant, son amant dans *Charade*, 25. Cette fois-ci, c'est au tour d'Hepburn d'être - un peu - plus âgée que son partenaire, sept ans, précisément. On peut opposer presque point par point les personnalités et les choix de carrière des deux comédiens. Finney est né en 1936 (il mourra en 2019, quatorze jours avant Stanley Donen). Face à la si aristocratique Audrey Hepburn, Albert Finney « incarne le héros de la classe ouvrière²⁹ ». En réalité, l'acteur vient d'un milieu de classe moyenne, mais c'est cette image « populaire » que l'on retiendra de lui, après sa brillante interprétation d'un jeune travailleur irascible dans l'un des chefs-d'œuvre de la *British New Wave* : *Samedi soir et dimanche matin* (*Saturday Night and Sunday Morning*, Karel Reisz, 1961). On le compare alors à des figures aussi différentes que Laurence Olivier, Richard Burton et Spencer Tracy, ce qui résume la richesse de sa palette de jeu. Si Hepburn a été une enfant appliquée, rongée par le doute, façonnée par l'envie de compenser ce que la vie lui avait refusé dans son enfance, Finney fait l'effet d'un talent naturel, nonchalant, encouragé par des parents bienveillants, possédant des aptitudes pour le sport et la pantomime, et... l'imitation des animaux, talent si au point qu'à l'âge de dix ans sa mère l'emmena à la BBC passer une audition. Ce talent sera d'ailleurs mis à contribution dans l'un des rares moments d'improvisation de *Voyage à deux*, lorsque Mark imite un canard pour amuser sa fille. Après de brillantes études de théâtre et de grands rôles dans des pièces diverses du répertoire, Finney démontre que ses aptitudes dépassent de beaucoup le mimétisme animalier et on lui prédit une brillante carrière. Toutefois, l'insaisissable Finney, animé par un grand désir de liberté, déclinera souvent des rôles, peu préoccupé par les contingences d'une « carrière ». Sa personnalité singulière, son refus de l'engagement, tant personnel que professionnel, résonnent d'ailleurs avec certaines caractéristiques du personnage de Mark. Il refusera, implacable, les propositions de jouer Lawrence d'Arabie et il multipliera les proclamations d'indépendance : « Je ne voulais pas devenir la propriété de qui que ce soit. (...) Je ne sais pas où je voudrai être dans cinq ans - ni demain, d'ailleurs - je déteste l'engagement, que ce soit à une fille, à un producteur de cinéma ou une certaine image sur le grand écran. » Cette liberté se retrouve autant dans sa carrière sinueuse que dans sa vie privée. Pour jouer le rôle d'un d'homme qu'on n'épouse pas, « le genre "amant" plus que "mari" », comme l'énonce avec autorité son ancienne maîtresse dans le film, Finney est assurément bien choisi.

Dernier point sur lequel, à l'écran cette fois, les *persona* respectives d'Hepburn et de Finney sont en complète opposition : le rapport à la séduction. D'un côté, Hepburn, archétype du charme universel. De l'autre, un Finney qui, si séduisant qu'il ait pu être à la ville - on y reviendra - met un point d'honneur à apparaître aussi antipathique que possible à l'écran. Donen a d'ailleurs parfaitement identifié ce fonctionnement atypique. « Albie ne supporte pas de jouer un homme séduisant. Il a le sentiment qu'il se trahit en tant qu'acteur s'il essaie d'user de son charme. Il refuse de considérer que c'est une qualité requise pour un acteur. Ce qu'il veut, c'est frapper un grand coup. Il n'aime pas arriver et s'imposer en minaudant. »

²⁹ Quentin Falk, *Albert Finney in Character*, Robson Book Ltd, 1993.



Le cinéaste ajoutera même, seule trace de regret rétrospectif sur son comédien : « Peut-être que je n'ai pas réussi à lui faire comprendre certaines choses, parce qu'il voulait jouer ce personnage comme un homme difficile à vivre et ça a peut-être un peu déséquilibré le film, produit un effet un peu unilatéral. *Voyage à deux* n'était pas censé être pessimiste. Lorsqu'on lit le script, on ressent les choses différemment. Mari et femme devaient être tout aussi responsables l'un que l'autre des difficultés de ce couple et c'était censé raconter ce qui arrive aux gens quand ils s'enfoncent dans leurs petites manies, la manière dont nos petites idiosyncrasies finissent par nous exaspérer et nous éloigner. Mark est peut-être, du coup, apparu comme un sale type et ce n'était pas l'idée. »

Personnage et acteur ont d'ailleurs suscité une vive antipathie lors de la sortie du film : « Finney », écrit un critique français très remonté, « est l'un des acteurs les plus médiocres du cinéma anglais. Il est totalement dépourvu de charme, d'humour. Il joue épais, il joue bête³⁰. » Ce jugement sévère tend peut-être à confondre acteur et personnage. Si Mark est d'un seul bloc, Albert Finney l'incarne avec un jeu plus subtil qu'il n'y paraît, jouant sur des inflexions de voix, de discrètes variations d'intonation, face à une Hepburn dont la palette de jeu est moins étendue. Il reste que les réactions de Mark jouées par Finney sont souvent difficilement déchiffrables. Prenons par exemple une scène censée représenter une culmination émotionnelle : celle au cours de laquelle Joanna et Mark se réconcilient après la première escapade de l'épouse jusqu'alors irréprochable. Mark lui assène cette réplique glaçante : « Es-tu sûre de savoir quel homme tu as face à toi ? », puis le scénario indique « MARK est effondré de lui avoir dit cela et soudain il est gagné par la peur de l'avoir encore perdue par sa bêtise. » Difficile de lire ces sentiments sur le visage de Finney, qui grommelle froidement, figé contre l'oreiller, laissant aux cordes graves de la musique le soin de traduire la tension émotionnelle et l'angoisse de Joanna. Ce n'est que plus tard lorsque Mark se décide à courir après Joanna pour la rattraper, que l'acteur renonce brièvement à ce masque impassible.

Le statisme de Finney-Mark, son incapacité au changement, ses moues boudeuses, ne sont pas uniquement à attribuer à la performance du comédien mais aussi à la caractérisation du personnage. Si Frederic Raphael s'est représenté sous les traits de Mark, alors c'est sous la forme d'un portrait-charge, d'une caricature amère. Le personnage ne devient sympathique – ou du moins émouvant – qu'une fois trahi et désespéré. On se souvient de cette réplique significative du film, lancée par une Joanna à bout de nerfs : « Lorsque nous nous sommes mariés tu étais un raté égotiste et désorganisé. Maintenant tu es un homme qui a réussi, égotiste et désorganisé. » Donen avait, lors de la sortie du film, noté la différence entre les deux personnages : « Ils étaient jeunes, mais, comme nous tous, ils mûrissent. Elle, du moins. Elle devient femme, assume l'évolution de leur relation, l'enfant, le mariage, et essaye de s'en sortir. Lui, comme la plupart des hommes, fuit tout cela, ce qui est, dans un sens, une attitude infantile. Il fait tout son possible pour ne pas avoir à affronter les problèmes de sa femme, du mariage. Il veut s'en évader parce que c'est difficile à supporter³¹. » Donen a désormais son financeur et ses acteurs. Il n'y a plus qu'un point à régler et ce n'est pas un détail : le look d'Audrey Hepburn.



³⁰ Aux Écoutes, 20 septembre 1967.

³¹ Colo et Bertrand Tavernier, "Talking in the Sun", entretien avec Stanley Donen, *Positif*, 11 décembre 1969.





L'HABIT DÉFAIT L'HEPBURN

La seule remarque que Frederic Raphael s'autorisera contre le film sera ce commentaire, glissé discrètement : « J'aurais peut-être aimé que tout ça soit un peu moins à la dernière mode, les habits par exemple³². » En effet, les costumes d'Audrey Hepburn volent parfois la vedette aux dialogues. Dès le stade du scénario, l'allure du personnage à chacune des étapes de sa vie était essentielle, puisqu'elle permettait au spectateur de situer immédiatement chaque épisode dans la frise chronologique. Les vêtements sont, dans *Voyage à deux*, porteurs de la thématique fondamentale du film : le passage du temps, l'incessante mobilité du monde et des êtres qui le peuplent, la cadence frénétique de la modernité. Audrey Hepburn, à l'avant-poste de ces voyages dans le temps, « allait devoir faire le grand saut et passer des années 1950 aux "swinging sixties" (alors que cette décennie était à moitié écoulée)³³ ». Mais les enjeux dépassent le scénario et la fiction. Toucher à ce qui était, jusqu'ici, le « style » Hepburn, c'est s'attaquer à une image immuable, farouchement préservée par la star, jalousement chérie par des milliers d'admirateurs. Faut-il voir, comme l'écrira un critique français, dans ce défilé de tenues, un condensé de la carrière d'Hepburn, « album-souvenir de ses rôles, un récital de ses talents... avant qu'elle ne change de personnage³⁴ » ? Peut-être pas ; mais ce kaléidoscope vestimentaire est un clin d'œil, un hommage et sans doute un adieu au rôle d'éternelle jeune fille qu'elle avait incarné avec tant de grâce, au point d'en devenir, comme le notent Michel Cieutat et Christian Viviani³⁵, l'« ultime incarnation cinématographique ».

Plus qu'un voyage à travers ses rôles et plutôt qu'un périple à travers les modes et les époques, *Voyage à deux* est un romanescque « portrait de femme », scrutant l'évolution intime de son personnage, un roman de formation l'accompagnant vers la maturité. Autant de métamorphoses qui permettent à Hepburn d'être alternativement jeune fille candide et une femme sinon mûre, du moins changée et peut-être durcie par l'expérience. La labilité de Joanna renforce encore ce que le personnage de Mark peut avoir de monolithique. Ce contraste entre statisme et métamorphose rappelle aussi, tout simplement, l'inscription du couple dans une culture où les marques du temps s'impriment et se scrutent de préférence sur le corps féminin.

³² S. M. Silverman, *Dancing...*

³³ Sheridan Morley cité par Barry Paris, *Audrey Hepburn*.

³⁴ Henry Rabine, *La Croix*, 2 octobre 1967.

³⁵ Michel Cieutat, Christian Viviani, *Audrey Hepburn, la grâce et la compassion*, Scope Edition, 2009.

« Audrey Hepburn ne fut sans doute plus vivante, plus jeune dans un film que dans *Voyage à deux* » affirme le dossier de presse. Assurément, à travers les tenues changeantes du personnage c'est un immense défi d'actrice qui émerge : incarner de façon crédible les innombrables mues qui jalonnent la vie d'une femme, à une période, entre le début de la vingtaine et la fin de la trentaine, où l'on change beaucoup. L'exercice est d'autant plus périlleux qu'il s'agit pour Hepburn de se rajeunir : seule la Joanna de la dernière période a l'âge d'Hepburn, trente-sept ans. Sous nos yeux, la femme désabusée redevient une jeune fille joyeuse et légère. Puis de nouveau les délicieuses clowneries laissent la place à la mélancolie. Cet aperçu d'une Hepburn sombre, presque cynique, qui s'écarte de l'habituelle « *persona* de la joie de vivre » repérée par Cieutat et Viviani chez la comédienne, est au moins aussi marquant et subversif que son changement de look et ses mœurs plus légères.

La métamorphose a des limites : pas de rides, pas de vieillissement trop marqué – la comédienne exige, comme à son habitude, du chef opérateur que les angles de prise de vue restent flatteurs. Comme le racontera le cinéaste, pour éviter des effets de contraste cruels, les comédiennes qui interprètent les jeunes filles de la chorale sont, elles aussi, plus âgées que leurs personnages. Ces remontées dans le temps n'ont pas convaincu tout le monde et Pauline Kael fera ce commentaire féroce : « Il est assez pénible de regarder une actrice essayer de se rajeunir lorsque l'on se souvient de ce à quoi elle ressemblait jeune (elle est en rivalité non seulement avec nos souvenirs mais aussi avec les rappels réguliers des rediffusions télévisées). » Quoi qu'il en soit, *Voyage à deux* est l'ultime modulation et peut-être le point final, d'un motif récurrent dans la carrière d'Hepburn : celui de la transformation. Initiée dans *Vacances romaines*, elle « ne s'est jamais répétée à l'identique : elle s'est inversée (*Sabrina*), multipliée (*Drôle de frimousse*), durcie (*Au risque de se perdre*), dramatisée (*Diamants sur canapé*), socialisée (*My Fair Lady*) ou autocritiquée (*Voyage à deux*)³⁶ ».

Si *Voyage à deux* est un virage pour Hepburn, c'est donc aussi une culmination : jamais l'icône de mode n'aura arboré autant de tenues en une seule fiction. Cieutat et Viviani ont tenu le compte précis de cette impressionnante expansion vestimentaire : « De film en film, elle multiplia le nombre de ses atours, sept dans *Vacances romaines*, dix dans *Sabrina*, quinze dans *My Fair Lady*, trente-trois dans *Voyage à deux*. » Le changement de tenues de Joanna est si récurrent que c'est, curieusement, quand elle *ne se change pas* que l'on comprend qu'un événement inhabituel s'est produit, ou qu'une décision fondamentale vient d'être prise. On peut lire, par exemple, dans le scénario : « JOANNA, *habillée comme dans la dernière scène*, s'avance vers MARK. » L'habit en question, aisément reconnaissable, est un chemisier à rayures, que Joanna arbore lors de sa dernière conversation avec son amant, David, dans un élégant restaurant de bord de mer. C'est vêtue de ce même chemisier qu'installée dans une voiture à l'arrêt, elle reste silencieuse lorsque David lui intime : « Tu dois décider. » Et c'est encore ce chemisier bariolé qu'elle porte lorsqu'elle fait, visage grave et déterminé, son entrée dans la chambre de Mark pour lui annoncer sa décision. Ce détail vestimentaire, un chemisier gardé d'une scène à l'autre, est utilisé pour manifester, dans un récit qui ne fonctionne que par ellipses et bonds dans le temps, cette exception notable : des scènes continues, se succédant à peu d'intervalles au cours d'une même journée. Cette fois-là, Joanna choisit... de *ne pas* changer – ni de vêtement, ni de partenaire. Et toute l'intelligence du scénario consiste à signaler l'austérité de ce choix par le maintien de ce costume coloré. Mais convaincre Audrey Hepburn d'accepter de porter des tenues de ce genre n'avait pas été une mince affaire.

Jusqu'ici, comme le résume sobrement un journaliste du *New York Times*, « même quand elle portait des vêtements en lambeaux au début d'un film, elle finissait toujours par se retrouver en Givenchy ». Le célèbre couturier Hubert de Givenchy, autre Pygmalion dont l'actrice dira « il m'a créée au fil des années », l'avait en effet accompagnée, à la ville comme à l'écran, depuis de longues années. L'amitié entre l'actrice et le couturier avait commencé avec *Sabrina* ; à partir de *Drôle de frimousse*, on trouvera « dans tous ses contrats une clause stipulant que Givenchy devait créer ses costumes à l'écran ». Mais cette fois-ci « avec l'approbation de Mel, Donen décida de laisser tomber Givenchy en faveur d'un nouveau style "*mod*" assez proche de celui de Julie Christie dans *Darling*³⁷ ». À en croire Ronald Spoto « il y eut des débats dès le départ et le projet fut près de tomber à l'eau plus d'une fois. Donen insistait pour que Givenchy soit laissé hors du projet. Mais ses habits la mettaient en confiance, protestait Audrey. Le cinéaste fut inflexible. »

³⁶ M. Cieutat, C. Viviani, *Audrey Hepburn...*

³⁷ B. Paris, *Audrey Hepburn...*





Deux points de vue s'affrontaient : conservatisme d'un côté, modernité de l'autre. Le duo Hepburn-Givenchy tend à l'atemporel, il vise la perfection statique du classicisme. En 1965, Audrey Hepburn affirmait encore en interview : « Pourquoi changer ? Nous avons chacun notre style bien à nous. Une fois qu'on l'a trouvé, et c'est difficile, il faut s'y tenir³⁸. » Mais Donen, dans ce film, veut capturer exactement l'inverse : la mode, d'abord, dans sa fugacité incessante, et le passage du temps ensuite. Et puis il n'est pas impossible que le cinéaste ait perçu, avant la comédienne, que cette allure qu'elle avait imposée au monde entier commençait doucement à se démoder, « disparaissait aussi rapidement d'Hollywood que de la vie de tous les jours³⁹ ».

Il s'agit de sortir de l'éternité d'un look familier dont ne restent que quelques scories – les gigantesques lunettes de soleil et les sacs Vuitton – pour rejoindre les fluctuations de la mode. Mais demander à Hepburn de changer de look, c'est la pousser à avancer à visage découvert, sans la carapace protectrice habituelle. Les doutes et les complexes refont alors surface et se lisent entre les lignes des interviews qu'elle accorde à l'époque. L'actrice ne plaisante qu'à moitié lorsqu'elle se décrit comme étant « aussi dépendante de Givenchy que les Américaines de leur psychiatre ». Sous l'habit, c'est l'image, la *persona* de l'actrice qui se joue et risque de se perdre. Rien d'étonnant à ce que le rôle d'Hepburn et son look dans *Voyage à deux* aient parfois été décrits comme une déchéance, fissurant son statut d'icône intouchable. Michel Cieutat et Christian Viviani relèvent les liens qui existent entre les audaces thématiques du film et ce nouveau style : « tant sur le plan thématique (l'histoire d'un couple en sursis) que vestimentaire. (...) Seuls la critique et les cinéphiles français acceptèrent un pareil regard iconoclaste, le public américain préférant retrouver Audrey en jeune femme aveugle terrifiée par des trafiquants de drogue, dans *Seule dans la nuit*⁴⁰, sorti la même année. » En signe de bonne volonté, « Donen accepte de se rendre au *showroom* de Givenchy à Paris, en compagnie d'Audrey et de Ferrer, mais il finit par déclarer "Superbe. Mais inadapté. Nous trouverons tes costumes dans des magasins de prêt-à-porter"⁴¹. » Et Hepburn finit par céder – sur le principe, du moins : *exit* Givenchy. Congédier Givenchy est une chose, le remplacer en est une autre. C'est l'élégante Adelle Donen, épouse du moment du cinéaste et grande mondaine devant l'éternel, qui suggère d'employer les services de Ken Scott. Audrey Hepburn accueille avec scepticisme les propositions de ce styliste, décrit par la presse de l'époque comme « un Américain qui est parti à cheval de son Middle West natal pour se lancer dans le stylisme à Rome » et qui a « un faible pour les couleurs psychédéliques ». Rapidement les relations tournent à l'aigre entre la star et le styliste, qui se répandra longuement sur les exigences d'Hepburn. « Dès le départ, Audrey avait des idées très arrêtées, pour ne pas dire rigides, sur la manière dont elle devait être habillée. Pas de couleurs vives (pas de rouge du tout, paraît-il) et surtout, pas d'imprimés. Elle disait qu'ils éclipsaient son visage. Vous imaginez Audrey Hepburn, avec la tête qu'elle a, inquiète qu'une robe lui vole la vedette ? Mais nous étions d'accord sur les maillots de bain. Audrey, eh bien, c'est une fille très mince et elle a accepté tout de suite lorsque j'ai suggéré un léger rembourrage. » Le *New York Times* attribue à Ken Scott la création de la partie *Swinging London* de la nouvelle garde-robe d'Hepburn. L'auteur de l'article observe, manifestement sceptique, que « Mademoiselle Hepburn, d'habitude si impeccablement cintrée, batifole dans des imprimés tape-à-l'œil de Scott, en forme de tente, et aux larges manches évasées ».

Ken Scott, « lassé de se battre pour le moindre détail », finit par quitter le navire, laissant la place à une femme, la styliste Clare Rendlesham, un pas de plus vers la modernité vestimentaire, qui chine dans les magasins londoniens de King's Road à la recherche d'habits et accessoires adéquats. Avec elle, le courant passe mieux et « Lady » Clare complète la panoplie de Joanna, « des minijupes aux maillots de bain, en tenant compte des désirs de l'actrice », en puisant « essentiellement chez Mary Quant, avec un soupçon de Hardy Amies, Michèle Rosier, Paco Rabanne et d'autres créateurs *mod* de l'époque⁴² ». « J'ai assemblé, depuis Londres et Paris, environ soixante-dix tenues et je les ai apportées à Stanley à son hôtel. Audrey est arrivée en avion, à Paris, depuis la Suisse, a essayé des vêtements toute la journée, puis attrapé le dernier avion pour rentrer en Suisse. Je n'ai jamais vu un professionnalisme pareil. Et elle n'est pas facile à habiller, d'ailleurs. Elle ne veut que des lignes droites. Elle aime que les chandails et les blouses soient faits sur elle, presque comme une seconde peau. C'était nouveau pour elle de porter du prêt-à-porter acheté pour trois sous. »

³⁸ *Ladies' Home Journal*, janvier 1967.

³⁹ R. Spoto, *Enchantment...*

⁴⁰ *Wait Until Dark*, Terence Young, 1967.

⁴¹ Scott Brizel, *Audrey Hepburn: International Cover Girl*, Chronicle Books, 2009.

⁴² Pamela Clarke Keogh, *Audrey Style*, Harper Collins Publishers, 1999.



Une version plus détaillée, et surtout plus folklorique, de l'acquisition de ces accessoires modernes parut en janvier 1967 dans le *Ladies' Home Journal*, où le reporter fait ce récit improbable de shopping en trio dans les rues parisiennes : « Audrey a vaillamment fait le tour des boutiques de prêt-à-porter de Paris. Au bout de quelques heures, elle s'est arrêtée net et a annoncé : "Ça suffit. Vous deux (elle parlait de ses deux accompagnateurs, Donen et Ferrer, son époux) vous savez ce qui me va, faites les magasins. J'essaierai tout ce que vous m'apporterez. Mais installée dans une suite d'hôtel confortable". Alors Ferrer et Donen se sont lancés dans une grande expédition de shopping le matin suivant. "Nous avons parcouru une vingtaine de boutiques, comme des fous", a déclaré Ferrer. "Dieu sait ce que les vendeuses ont pensé." Interrogée par les journalistes, une vendeuse a déclaré qu'elle avait en effet pensé avoir affaire à deux forcenés. "Je suis allée mettre la vitrine en place, avant l'ouverture du magasin, à neuf heures trente et il y avait ces deux hommes, des Américains, assis sur le pas de la porte. L'un d'eux insistait pour acheter presque tout ce qu'on apercevait, en vitrine et sur les murs. L'autre n'arrêtait pas de prendre des robes à bout de bras et de hurler, entre les rayons, 'Hé, tu penses que ça lui plairait, ça, à Audrey ?' Dès qu'ils avaient un doute sur quelque chose, ils le prenaient." Ils achetèrent quatre-vingt-dix articles "résolument juvéniles" et Audrey en choisit vingt-neuf. » Quelques pièces célèbres apporteront la touche finale au nouveau look d'Audrey Hepburn, ainsi décrites par le décidément très sceptique journaliste du *New York Times* - « un tailleur pantalon en vinyle signé Michèle Rosier et l'une de ces robes qui tintent, faites de disques de plastique, que Paco Rabanne assemble avec des pinces ».

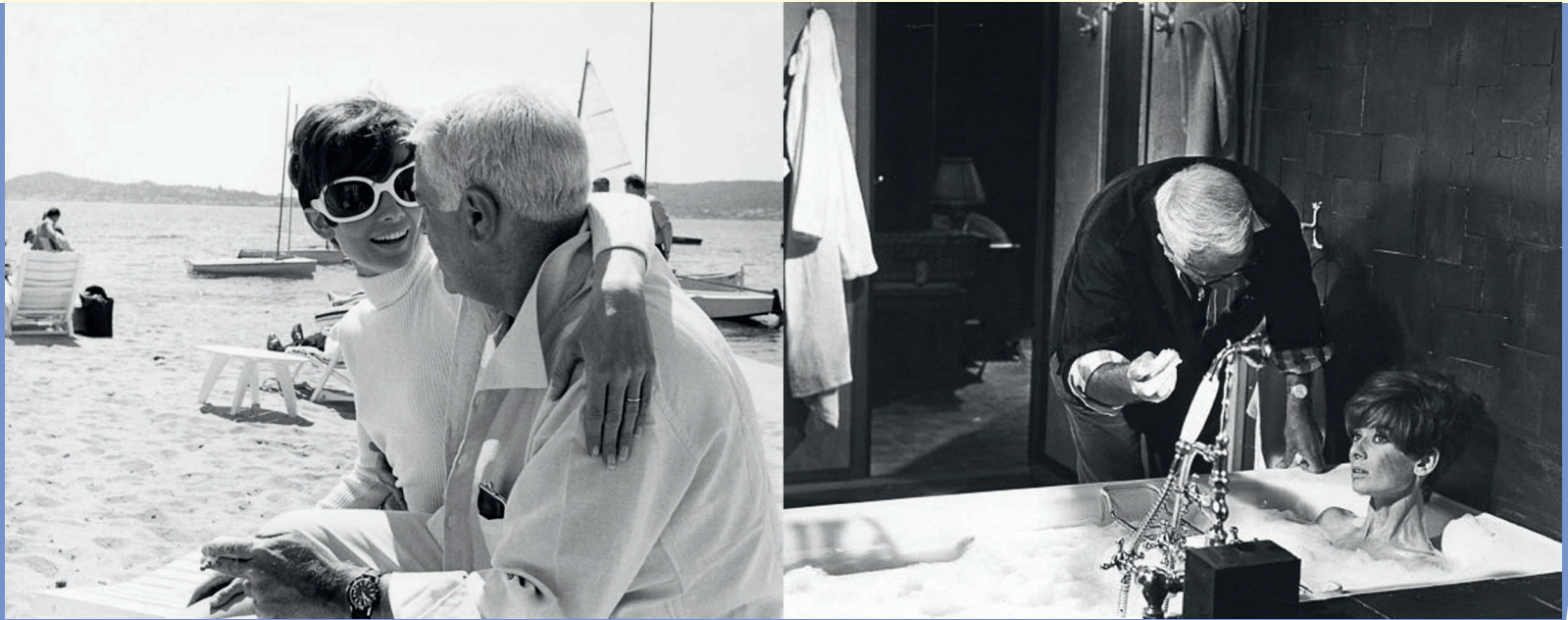
La nouvelle garde-robe d'Audrey Hepburn s'accompagne de modifications plus discrètes. Son maquilleur attitré, Alberto De Rossi - à qui certains, dont la modeste Hepburn elle-même, attribueront tout le mérite des inoubliables « yeux Hepburn » - s'attaque à ses sourcils, pour lui façonner « des yeux complètement nouveaux pour ce film. De manière très, très subtile⁴³. » Grazia De Rossi, coiffeuse personnelle d'Audrey depuis *Vacances romaines*, crée les coiffures de Joanna jeune fille et une coiffeuse londonienne, Patricia Thomas, est convoquée à Paris pour inventer des coupes plus contemporaines. « C'est toujours un peu compliqué de s'occuper des cheveux d'une cliente pour la première fois, vous savez. Et avec quelqu'un comme Audrey Hepburn, qui a une image si nettement définie, c'était, peut-être, encore plus difficile. » Les deux femmes finissent par s'accorder sur quatre coiffures et des perruques sont dûment expédiées d'Italie.

⁴³ S. Brizel, *Audrey Hepburn...*

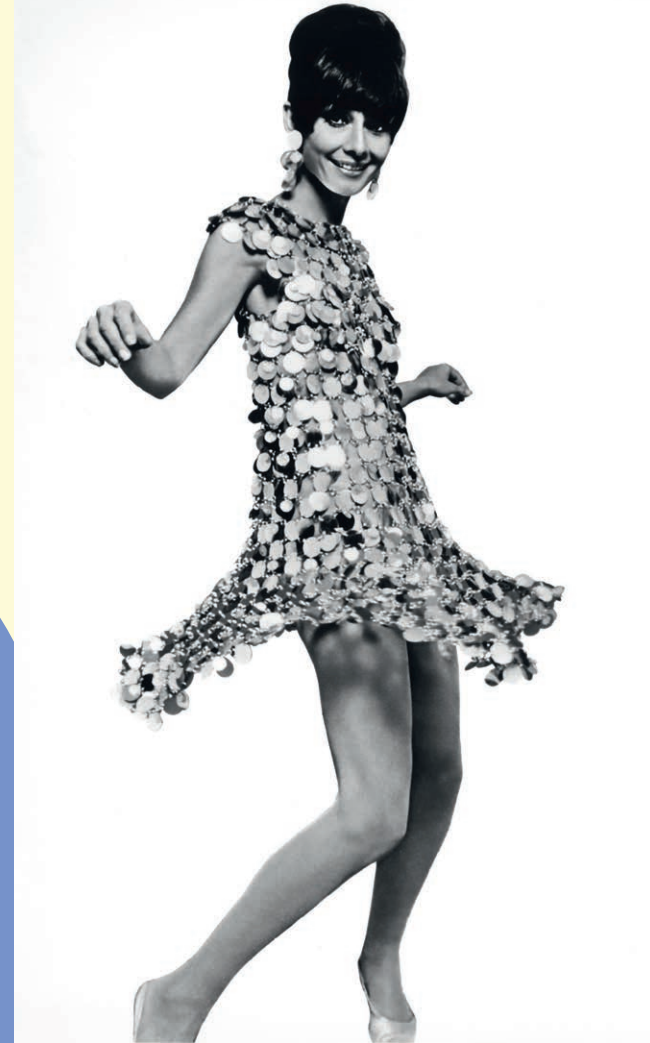


Qu'on le décrive en termes de dégradation ou de renaissance, ce changement suscitera d'innombrables commentaires, oscillant entre enthousiasme et consternation. Une chose est sûre : tout le monde a son mot à dire sur l'apparence de la comédienne. Les magazines féminins de l'époque n'en finissent pas de s'extasier sur la « Nouvelle Audrey ». Le *Elle* du 7 juillet 1966 titre « Audrey Hepburn : shopping d'été ». La journaliste y écrit : « Donc voici l'Audrey immuable. Mais complètement changée. » Sous les photographies qui représentent la star on peut lire ces remarques exaltées : « Mais si : c'est Audrey Hepburn ! Surprise ! C'est vraiment une Audrey Hepburn déchaînée, explosive, qui tourne en ce moment à Paris "*Two on the Road*" (sic) (Voyage accompagné) : une Audrey aussi jolie que d'habitude, bien sûr, mais à mille et une lieues de l'Audrey que nous connaissons. Bref une Miss Hepburn qui jette son petit air de respectabilité aux orties et sa sophistication par-dessus les moulins. Jusqu'à présent elle avait toujours posé la même brutale condition avant d'accepter un scénario : en aucun cas, son personnage ne devait heurter les lois de la sacro-sainte bonne éducation. Des gamineries, d'accord. Des audaces, pas question. Tout est changé ! (...) *Two on the Road* raconte les aventures d'un couple qui (...) n'arrête pas de poser des banderilles à la morale et au vocabulaire bourgeois. » Laconique, le *New York Times* du 5 janvier 1967 titre : « Audrey teste une nouvelle image ». Plus paternaliste, un journaliste français écrira dans *La Croix* : « Ma douce Audrey devient une grande fille toute simple, je veux dire aussi compliquée que beaucoup d'autres. (...) Bref, Audrey se dessale ! Et je vais vous dire une chose bien triste : ça lui va bien. »⁴⁴

Stanley Donen reconnaîtra des années plus tard la portée de ce virage : « *Voyage à deux* a été pour elle un défi authentique, peut-être pour l'unique fois. (...) Elle interprète une femme qui souffre et dont les sentiments sont blessés. Pour ce film elle n'a pas pu utiliser ses habits habituels signés Givenchy et elle a su se montrer au monde comme quelqu'un de plus accessible, de plus proche, et il n'y a pas de doute que tout cela lui faisait peur. Mais elle s'est pliée à cette épreuve et s'en est tirée haut la main⁴⁵. »









RÔLES SECONDAIRES SUR ROUTE PRINCIPALE

Audrey Hepburn habillée pour l'été, il n'y a plus qu'à attribuer les rôles secondaires pour compléter la petite galerie de portraits jalonnant ce voyage.

Il est difficile d'oublier l'apparition hilarante et déplaisante d'Eleanor Bron en mère de famille américaine et laxiste, preuve vivante des ravages d'une mauvaise compréhension des rapports parents-enfants filtrés par une pédagogie moderne manifestation trop permissive. Donen croit se souvenir qu'il a découvert la comédienne à la télévision, dans l'émission satirique britannique *That Was the Week That Was*. L'actrice avait figuré dans le pilote de ce programme très populaire, au ton provocateur et corrosif, bel écrin pour son talent comique hors normes. Plus tard, Donen lui offrira le rôle principal de *Fantasmes*. Quand Eleanor Bron apprend que le cinéaste lui propose d'interpréter Cathy Manchester, elle hésite, perplexe : « Ils me veulent pour jouer une Américaine, je ne vois pas pourquoi ils ne peuvent pas trouver une vraie Américaine. » Mais elle finit par se laisser séduire à l'idée d'un « film tourné en extérieurs autour de Paris, ce qui sera plaisant, et avec Audrey Hepburn et Albert Finney⁴⁶ ».

Face à Hepburn, qui séduit par son naturel, Bron est un caméléon, une virtuose capable de changer d'identité et de voix, jamais à court d'inventivité comique. Donen ne tarit pas d'éloges à son sujet. « C'est une actrice formidable, superbe, merveilleuse. C'est l'une des comédiennes les plus exceptionnelles avec qui j'ai travaillé. Elle a une sorte de génie pour créer des personnages, en oubliant totalement sa personnalité. Elle devient quelqu'un d'autre. Quand je lui ai demandé si elle voulait jouer dans *Voyage à deux*, elle a lu le script, m'a donné une réponse affirmative et m'a interrogé : "C'est une Américaine que je dois jouer. Quel genre d'Américaine voulez-vous ?" et elle s'est mise à créer six personnages d'Américaines, toutes différentes, comme ça, dans mon bureau. Et tous étaient aussi merveilleux les uns que les autres, et à chaque fois je m'exclamais : "Celle-là !" Le personnage qu'elle jouait était très réel⁴⁷. » Les accents de Boston, New York, du Sud, de l'Ouest, de l'Arizona, de Chicago, défilent alors, éberluant Donen, stupéfait par l'oreille exceptionnelle de la comédienne.

« Mon mari », écrit Eleanor Bron dans ses très fragmentaires mémoires, « est plus petit que je ne l'aurais pensé, c'est à dire plus petit que moi. Ses yeux sont particulièrement bleus. Il supporte très mal son arrivée ici et a fait une attaque quand il a vu l'hôtel, dont le charme réside dans la saleté. Il voulait un vrai hôtel, avec des ascenseurs et du *room service*. C'est une arrivée catastrophique. Il n'est jamais venu en France avant (peut-être même jamais en Europe) et pouf ! De Los Angeles à cet endroit totalement étranger. Avec sa femme ils sont partis au George V. » L'homme dont Eleanor Bron dresse plaisamment le portrait n'est autre que son mari à l'écran : l'acteur américain William Daniels. Il joue dans une comédie musicale à New York lorsque son agent l'appelle pour lui communiquer une nouvelle enthousiasmante : un télégramme, signé Stanley Donen, est arrivé - on lui propose un rôle dans son prochain film. Donen a découvert Daniels peu de temps avant le tournage, dans le film *Des clowns par milliers*⁴⁸. « Stanley avait une requête, avant mon départ de New York : il me demanda d'acheter deux manteaux type sport en madras (ils n'arrivaient pas à en trouver à Paris). Dans le film, ces vestes me caractérisent immédiatement comme le "sale Américain" et je pense que c'était l'idée. » Après coup, Donen confiera qu'il regrettait d'ailleurs d'avoir construit le personnage de manière aussi stéréotypée, comme « une caricature », et jugera avoir « fait une erreur avec ce personnage⁴⁹ ».

⁴⁶ Eleanor Bron, *The Pillow Book of Eleanor Bron, or, An Actress Despairs*, J. Cape, 1985.

⁴⁷ C. et B. Tavernier, "Talking..."

⁴⁸ William Daniels, *There I Go Again: How I Came to Be Mr. Feeny, John Adams, Dr. Craig, KITT...*, Potomac Books, 2017.

⁴⁹ C. et B. Tavernier, "Talking..."

Jacqueline Bisset fait ses débuts au cinéma dans ce film – Donen est paralysé de timidité devant cette « fille superbe » et l'engage sur le champ pour interpréter le rôle de Jackie, camarade de la chorale de Joanna en tournée en France. Il fallait en effet, rien de moins qu'une beauté comme Bisset pour jouer, de manière convaincante, une fille qu'on préfère à Hepburn et justifier le premier choix du personnage masculin. Georges Descrières, acteur français de cinéma et de théâtre, incarnera David, le *French lover* de Joanna et c'est à Claude Dauphin que revient ce rôle mêlant Faust et l'inspecteur Clouzot : Maurice Dalbret. La petite Kathy Chelimsky, qui joue l'enfant du couple, est la sœur du garçonnet qui avait joué le très déterminé Jean-Louis dans *Charade*.

Donen n'a plus qu'à convoquer ses collaborateurs préférés, en particulier Christopher Challis, qui travaille avec lui depuis *Surprise Package* en 1960. Il a notamment été chef opérateur sur les films de Powell et connaît le goût de Donen pour les compositions chargées et les scènes se déroulant sur plusieurs plans. Challis comprend d'ailleurs très vite à quel genre de projet il a affaire. Silverman rapporte les souvenirs du chef opérateur sur le tournage d'*Arabesque* : « On était sur le toit d'une ferme, avec Stanley, dans la campagne anglaise, vers la fin du tournage et nous attendions que le temps s'arrange. Stanley, qui produisait le film, baissa les yeux vers la troupe qui était nombreuse et s'étendait partout et s'exclama : "Regarde-les, Chris, tous ces gens qui mangent et qui boivent à mes frais. Tu sais ce que je vais faire pour mon prochain film ? Un petit truc, deux acteurs, et on va traverser la France en filmant et en mangeant." » Lorsque Donen annonça à Challis que parmi ces deux acteurs il y aurait Audrey, ce dernier l'avertit que cela impliquerait « au moins cent quatre-vingts personnes dans l'équipe, les coiffeurs, son styliste, ses habilleuses et tous les gens qui lui étaient attachés⁵⁰ ». Le tournage, c'est vrai, sera beaucoup plus coûteux que prévu. Mais le reste, la liberté, le désir d'expérimentation et le plaisir de travailler avec une actrice qu'il connaît bien et de près, resteront intacts.

Fin mars, Audrey Hepburn écrit à son père cette lettre apaisée : « Enfin j'ai obtenu un vrai repos et du soleil. Je marche chaque matin et l'après-midi je nage et aussi je me fais masser et je dors beaucoup. Je me sens bien de nouveau et plus si triste. Je commence à travailler le 1^{er} mai, à Saint-Tropez, puis à Paris – un merveilleux scénario⁵¹. » En route pour le tournage...



⁵⁰ S. M. Silverman, *Dancing...*

⁵¹ R. Spoto, *Enchantment...*





DÉMARRAGE ● ● ●

Les préparatifs commencent autour du 18 avril (date qui figure dans les archives de la scripte, Sylvette Baudrot) et les interprètes principaux arrivent le 3 mai sur le tournage. Le 4, Audrey Hepburn fête ses trente-sept ans sur le plateau, devant un grand gâteau que l'équipe lui a offert. Sur la surface de sucre glace on peut lire les titres de ses deux dernières collaborations avec Donen : *Funny Face* et *Charade* - une manière de rendre hommage au passé et d'inaugurer, joyeusement, ce tout nouveau chapitre.

Sur le tournage on parle beaucoup français, puisque l'équipe est majoritairement francophone. Christopher Challis gardera un excellent souvenir de cette immersion linguistique : « Travailler avec une équipe entièrement française a été une expérience formidable et très facile pour moi, car je suis à demi français, en tous cas, pour la communication. » Le chef opérateur retient néanmoins de légers conflits culturels, liés notamment... à la pause déjeuner : « Stanley aussi aimait travailler en France, mais certains traits des méthodes de travail françaises le rendaient fou. Les syndicats ne voient aucun inconvénient à ce qu'on commence à travailler tôt et finisse tard, ni même à ce qu'on travaille sept jours par semaine. C'est juste une question d'argent, puisque, comme les Américains, ils raffolaient des "heures dorées" et acceptaient de sacrifier leur sommeil, leur vie de famille et tout contact social par amour de l'art et de l'argent. Toutefois, comme ils étaient plus civilisés que nous, le déjeuner était sacro-saint. Ils exigeaient un repas d'une heure, assis, fourni par la production et certainement pas des tartes grasses, des chips, ni du riz au lait spongieux. Chaque jour les traiteurs devaient trouver un lieu adéquat et y disposer des tables, sous des parasols, sous des arbres, quand il y en avait, la totale, avec des nappes blanches. Le repas se composait toujours de plusieurs plats, avec du vin à volonté, suivi de vrai café. Au moment de la pause, Stanley bondissait dans la voiture qui l'attendait et m'entraînait à sa suite. Il arrivait le premier au "pique-nique", attrapait du fromage et quelques raisins, en affirmant qu'il n'avait pas très faim et en me mettant au défi d'exprimer une opinion divergente. Au moment où les membres de l'équipe se dirigeaient, tranquillement, tout seuls, vers le festin, nous étions déjà retournés dans la voiture, en direction du lieu de tournage. Bondissant du véhicule en enfournant un ultime raisin, Stanley regardait sa montre et marchait de long en large comme un lion en cage pendant toute l'heure et demie qui suivait, en déplorant à haute voix cette perte de temps criminelle, avec un mécontentement qui croissait à chaque minute et finissait par englober la République et tous ses aspects, en particulier le passage sur "l'égalité". »



De son propre aveu, Donen n'a que peu de goût pour l'étape du tournage, qu'il qualifia un jour de « pure torture ». Mais cette fois-ci, le cinéaste est serein. « Je ne me suis jamais inquiété pour *Voyage à deux*. Je trouvais le scénario magnifique, magique et je n'avais pas besoin de détourner l'attention du spectateur avec des procédés techniques particuliers. Il suffisait qu'on ressente les événements aussi directement que les personnages. » « Je vous avouerai que je n'ai jamais piqué autant de fous rires que pendant le tournage », aurait déclaré Audrey Hepburn, lors d'une interview parue dans le dossier de presse. Elle dira aussi : « J'ai vraiment eu de la chance, il faut le dire. Avec Stanley, assurément, et avec quasiment tous mes partenaires et cinéastes, mais avec Stanley, à un niveau plus personnel. Ma vie privée n'était pas toujours heureuse. Mais avec Stanley, j'étais toujours heureuse sur le plateau. Il me faisait rire et ça, c'est un truc qui marche bien avec moi ! ». Donen confirmera cette allégresse : « Pendant le tournage de ce film, j'ai découvert une Audrey inconnue. Elle m'a subjugué. Elle était si libre, si heureuse. Jamais je ne l'avais vue comme ça. Si jeune !... Je suppose que c'était à cause d'Albie. Finney était juvénile et sémillant, impulsif et excitant – tout le contraire de Mel. » La comédienne laisse, comme à son habitude, un excellent souvenir aux membres de l'équipe. Un matin, lorsque la scripte Sylvette Baudrot, alors enceinte, arrive sur le tournage, elle découvre qu'Audrey, inquiète pour sa santé, lui a fait une surprise : elle a commandé un siège pliable pour lui permettre de se reposer entre les prises ! La veuve de l'acteur Claude Dauphin (qui joue Maurice) décrira elle aussi l'atmosphère sur le tournage comme « très festive » et se souvient de virées collectives sur la Côte pour aller danser. Elle dévoilera aussi la raison pour laquelle le personnage porte une moustache dans le film – il s'agissait de camoufler une cicatrice consécutive à un accident de voiture : « un jour où Claude avait conduit comme un fou et heurté un arbre, parce qu'elle avait dansé à Cannes avec Peter Ustinov ». Sous l'apparente légèreté, des enjeux personnels se jouent et des liens intenses se forment.

Difficile, pour un film aussi axé sur l'intimité que *Voyage à deux*, de faire l'impasse sur les résonances entre fiction et réel. Le fil biographique est évidemment plus facile à remonter pour le scénariste, Frederic Raphael, qui répliquera à un intervieweur inquisiteur : « Comment ça, est-ce que le couple de *Voyage à deux* a été basé sur quelqu'un en particulier ? Je suis marié, figurez-vous. » Pour le réalisateur et ses acteurs, toutefois, c'est plutôt de ruptures qu'il s'agit. Donen décrit le trio qu'il forme avec Hepburn et Finney comme l'équivalent d'un « club de divorcés », désabusé mais plein d'allant. « Pour *Voyage à deux*, Audrey, Finney et moi étions tous divorcés pendant le tournage. (...) Tous, nous souffrions de la même manière que les personnages de ce film. » Sa mémoire le trahit quelque peu car Donen anticipe sur des ruptures qui ne se produiront qu'après le tournage. Hepburn est alors toujours mariée à Mel Ferrer et, lorsque le tournage commence, forme encore avec lui un couple que la presse juge stable – on peut même lire cette remarque bien candide dans un article sorti au moment du tournage : « Dans *Voyage accompagné* (le titre français de l'époque) Audrey Hepburn a pour partenaire Albert Finney, la révélation de *Tom Jones*. Tous deux forment dans cette comédie de mœurs un couple d'époux terribles, qui ne se déchirent que pour mieux se réconcilier... en attendant de s'affronter de nouveau. Mel Ferrer, le mari d'Audrey Hepburn, a dit-on bien ri en lisant le scénario du film ! » Donen, de son côté, est alors toujours marié à sa troisième épouse, Adelle, dont il va se séparer en 1969 et divorcer en 1971. Et des remous sentimentaux traversent le tournage, découlant en particulier des affinités entre les deux interprètes principaux. De nombreuses sources font allusion à une romance entre Hepburn et Finney et il faut bien donner raison à Quentin Falk qui écrit que « rétrospectivement, leur relation plaisamment conflictuelle, sexuellement très directe, à l'écran, devient encore plus palpitante lorsque l'on sait qu'ils ont été vraiment "proches", comme on dit, durant le tournage. (...) Le premier mariage d'Hepburn à Mel Ferrer était en bout de course, Finney était entre deux relations, le timing et le lieu étaient parfaits pour l'équivalent, dans le show-business, d'un amour de vacances. » Dans la fiction, c'est un passeport égaré qui réunit les personnages, et Hepburn-Joanna y gratifie son futur époux d'un de ses mythiques sourires, « engageant, sincère, qui affiche tant l'espèglerie⁵² ». À la ville, les deux acteurs se rencontrent en 1966, au cœur de l'été. Hepburn fut, dit-on, « immédiatement impressionnée par sa séduction musclée et son esprit à la fois acéré et imprévisible⁵³ ». Donen raconte une histoire sans doute plus conforme à la personnalité complexe et pince-sans-rire de Finney. « Albie et Audrey ne s'étaient jamais rencontrés, donc j'ai organisé un déjeuner à Paris. (...) Une fois la glace brisée, les blagues potaches laissent la place à une complicité plus intime. Comme le constate sobrement le biographe d'Hepburn, « les rumeurs habituelles d'idylle entre partenaires vedettes ne tardèrent pas à se répandre. Sauf que cette fois c'était vrai. Lorsque la production partit s'installer sur la Côte d'Azur, Hepburn largua les amarres et se mit à faire des virées avec Finney dans les boîtes de nuit locales et à passer tout son temps libre à ses côtés⁵⁴. »

⁵² M. Cieutat, C. Viviani, *Audrey Hepburn...*

⁵³ B. Paris, *Audrey Hepburn...*

⁵⁴ B. Paris, *Audrey Hepburn...*

Dans le dossier de presse de l'époque, Donen tient des propos pour le moins ambigus : « Albert Finney m'a beaucoup apporté dans ce film et notamment par rapport à Audrey Hepburn. J'avais déjà tourné deux films avec elle, mais jamais elle ne s'est montrée aussi extraordinaire que dans celui-ci. Pour la bonne raison que le contact avec Finney l'avait totalement transformée... C'est une nouvelle Audrey Hepburn que découvrira le public dans *Voyage à deux*, jeune, détendue, heureuse et... adultère ! » Des déclarations tout aussi équivoques sont attribuées à Audrey Hepburn : « C'est la première fois que je trompe mon mari dans un film. » Mais c'est Albert Finney qui fera à ce propos les confessions les plus directes : « Audrey et moi avons fait connaissance dans une ambiance de séduction et lors d'un moment très sensuel au bord de la Méditerranée. Nous nous sommes tout de suite bien entendus. Après les répétitions des premiers jours, j'étais certain que notre relation allait merveilleusement se dérouler. On a des atomes crochus ou pas... avec Audrey c'était le cas. Lorsque je tournais une scène avec elle, ma tête savait que c'était du cinéma, mais mon cœur l'ignorait et mon corps encore plus ! À vrai dire, c'était plutôt troublant de jouer avec Audrey... Avec une femme aussi sensuelle, on atteint parfois la frontière où le jeu et la réalité se brouillent. À force de se regarder dans les yeux tout le temps... Les gens n'arrêtent pas de me demander quand je vais l'épouser... Je n'en parlerai plus à cause du niveau d'intimité que cela suppose. Le temps que j'ai passé avec Audrey fait partie des moments de plus grande proximité que j'ai jamais connus⁵⁵. »

Audrey Hepburn, « tendue et nerveuse » au début du tournage, s'apaise peu à peu au contact de son partenaire. Dans une lettre du 18 mai 1966 adressée à George Cukor, elle écrit, depuis Saint-Tropez : « Albert Finney est une merveille, si facile à vivre et "coopératif", comme on dit, tellement qu'à côté de lui, même moi j'ai l'air "peu coopérative" ! » De multiples témoignages de cette complicité joyeuse se retrouvent dans les récits des visiteurs venus sur le tournage. Irwin Shaw, grand ami de l'actrice, remarque d'emblée la bonne humeur de la comédienne : « Albie et elle avaient ce truc merveilleux tous les deux, comme deux enfants qui se comprennent parfaitement et partagent des plaisanteries et des références dont sont exclus tous les autres. Ils étaient comme deux adolescents, frère et sœur. Quand Mel était là... Audrey et Albie devenaient un peu contraints, gênés, comme s'il allait leur falloir désormais se comporter en adultes⁵⁶. » William Daniels, qui joue Howard Manchester, constate lui aussi que les comédiens « passent un sacré bon moment ensemble ». Installé à l'écart, le premier jour de tournage de la séquence, il observe, de loin, Finney « (...) assis dans un coin avec Audrey, plaisantant, la taquinant, entre deux éclats de rire. Il lui donnait des drôles de surnoms. Comme "*Tawdry Audrey*" ("Audrey fauchée") ou "*Audrey Sunburn*" ("Audrey coup de soleil"). » Il arrive même que la proximité entre les deux interprètes donne aux autres membres de l'équipe le sentiment d'être un peu à l'écart. Jacqueline Bisset retient qu'« Audrey était très aimable avec tout le monde sur le tournage, mais il y avait une certaine distance. Quand nous nous sommes rencontrées elle m'a gratifiée d'un très large sourire que je n'oublierai jamais. Ce n'était pas un sourire qui venait des yeux, mais seulement de la bouche. Bien sûr, elle était la star du film et d'énormes responsabilités pesaient sur ses épaules. Elle s'isolait dans sa caravane et déjeunait toute seule – un bout de fromage avec des tomates – ou ce genre de choses – un tout petit repas, pour pouvoir travailler au top de sa forme tout l'après-midi. » Et Donen lui-même évoquera entre les lignes la manière dont cette intimité amoureuse l'éloigne un peu de sa muse préférée : « J'avais envie d'être plus proche d'elle, de dépasser cette barrière, invisible mais décidément présente, qu'elle érigeait entre elle et le reste d'entre nous ; mais je ne suis jamais parvenu à accéder à la part la plus profonde de la personnalité d'Audrey. Je ne veux pas dire qu'elle cachait son jeu. Mais elle gardait toujours une part d'elle-même en réserve, qui n'était qu'à elle seule et je ne pouvais deviner ce que c'était, ni bien sûr le partager avec elle. C'était un mirage enchanté. »

Mais le mirage se dissipe et le couple réel est de courte durée. « Je me souviens qu'il y avait de la tension au sein du mariage de mes parents à l'époque », déclarera Sean, fils de l'actrice, longtemps après. « Je n'en ai compris la raison que des années plus tard : elle avait une liaison avec Finney pendant le tournage de ce film. » En septembre, « les gens qui fréquentaient Audrey remarquèrent une expression inquiète et une angoisse nerveuse que même Finney ne parvenait pas à dissiper. D'après certaines personnes qui les connaissaient tous les deux, Mel avait annoncé à sa femme que si elle ne mettait pas un terme à cette liaison, il lancerait une procédure de divorce pour "adultère". Audrey était terrifiée car cela impliquait une séparation partielle avec son fils⁵⁷. » La rupture entre Hepburn et Finney se fait, contrairement aux disputes de leurs *alter ego* fictifs, loin des regards, hors-champ et sans vagues. Ce qui reste, en revanche, c'est l'éclatante complicité du couple à l'écran et la justesse des relations entre les deux personnages.

⁵⁵ Charles Higham, *Audrey: The Life of Audrey Hepburn*, Paperjacks, 1986.

⁵⁶ "A Tribute to Audrey Hepburn", *People Extra Weekly*, décembre 1993.

⁵⁷ R. Spoto, *Enchantment...*



Trêve d'anecdotes mondaines. Tout n'est pas badinage sur le plateau et les émois des comédiens n'interfèrent en rien avec leur complet professionnalisme. Car le dispositif est lourd et demande une intense concentration. Jacqueline Bisset se souvient de « la préparation extraordinaire d'Audrey pour chaque scène et de la présence constante de son équipe de coiffure et de maquillage, dont Donen avait besoin pour la chronologie de l'histoire ». Raphael s'émerveille de la manière inimitable dont Hepburn s'approprie ses répliques, comme l'hilarant : "*Oh, it likes water!*" (« Oh, mais ça aime l'eau ! »), fugace allusion au film de monstre lancée lors de la vaine tentative des personnages d'éteindre leur voiture en feu. Il donnera d'autres exemples du sérieux sans faille de la comédienne et de l'extrême attention qu'elle porte au scénario. « Pendant le tournage, je fus tenté de traiter Audrey comme une actrice comme une autre, dont le boulot consistait à répéter les dialogues que j'avais écrits pour elle. On se préparait à tourner une scène de la fin du film, une scène que, lors d'une relecture anxieuse, j'ai jugée "illogique". Je l'ai reprise et donnée à Stanley pour qu'il la transmette à Audrey et à Albert. Quand j'ai recroisé Audrey, je lui ai demandé : "Tu as vu la nouvelle scène ?" "Oui." "Bien meilleure, non ?" "Freddie, est-ce que tu m'as entendue émettre une seule réserve à propos du scénario ?" » Côte à côte, Raphael et Hepburn relurent les deux versions de la scène. Et évidemment, c'est la version « illogique » qui l'emporta...

Les acteurs ne sont pas les seuls à assumer les complexités du scénario et du dispositif de tournage qui l'accompagne. Les sauts dans le temps sont un véritable casse-tête pour l'équipe technique, qui risque de s'emmêler les pinceaux dans l'enchevêtrement des époques et des temporalités. La scripte, Sylvette Baudrot, est rompue à l'art de la déconstruction chronologique, puisqu'elle a travaillé sur *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais et sur *L'Immortelle* d'Alain Robbe-Grillet. C'est pour ce film qu'elle a mis en place un système tout scientifique de transcription graphique du script, qui lui permet de se repérer dans les allers-retours chronologiques et la multiplication des décors. « À l'horizontale du diagramme sont reportés les numéros de plans dans l'ordre du scénario ; à la verticale, les années, jours et heures dans l'ordre chronologique. À chaque décor, associé à un moment donné du récit, peut être attribuée une couleur différente pour une meilleure visibilité⁵⁸. » Il y a donc les allers-retours dans le temps, mais aussi les déplacements géographiques. Sur un point au moins, Donen est resté fidèle à ses ambitions initiales : le tournage a lieu presque intégralement en extérieurs.

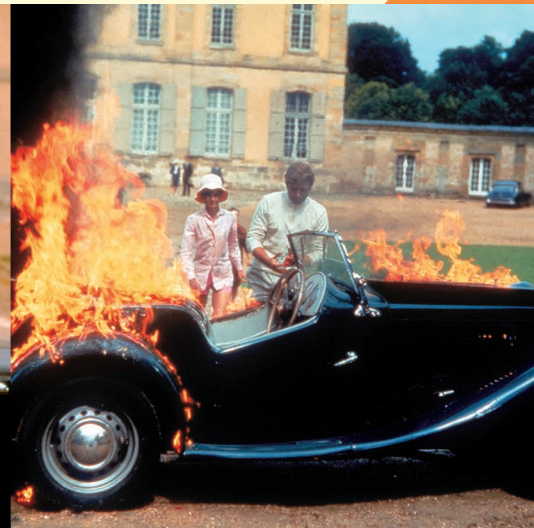
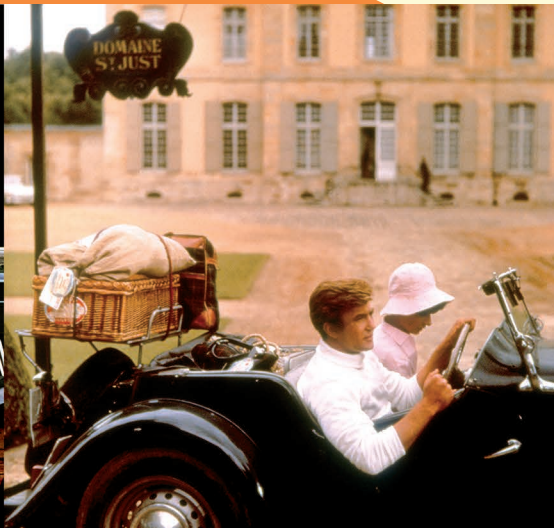
⁵⁸ Dossier Scripte, Exposition, Cinémathèque française, 2015.



Le goût de Donen pour les tournages au grand air, loin de l'atmosphère raréfiée et des décors en carton-pâte des studios, ne date pas de ce film. Dès *Un jour à New York*, en 1949, le cinéaste avait négocié ferme pour obtenir le droit de tourner à New York et non dans sa version reconstituée en studio. Par la suite, plusieurs de ses films, comme *Drôle de frimousse* ou *Charade*, utiliseront notamment des décors parisiens réels. Au début des années 1960, les tournages en extérieurs sont devenus plus fréquents, même pour les grosses productions hollywoodiennes. C'est donc dehors, sur les routes et sur les plages, dans les villages et les campagnes, que Donen déroule sa vision en panorama de l'été méridional. Bien entendu, ce désir de fraîcheur et de réalisme ne va pas sans complications techniques. La majorité des scènes devront être post-synchronisées et les acteurs seront retenus pour quelques semaines supplémentaires après la fin du tournage, comme le racontera William Daniels. Jacqueline Bisset, d'ailleurs, sera, au regret de Donen qui appréciait beaucoup sa voix, doublée dans le montage final, car au moment de la post-production, elle était déjà engagée sur un autre tournage.

Rapidement, le fantasme initial de Donen, tourner le film comme un véritable *road movie*, et parcourir la France de haut en bas, est abandonné, « parce que totalement irréalisable, grâce à Dieu », remarquera Christopher Challis. « Au lieu de faire ça, nous allions travailler en rayonnant, chaque jour, depuis Paris, et partir à Saint-Tropez pour la deuxième partie. » Le tournage commence donc au nord de la Loire où, malheureusement, le temps n'est pas toujours de la partie et le fantasme de tournage au grand air, dans une atmosphère bohème, laisse la place à des situations plus inconfortables, forçant Donen et son chef opérateur à filmer « emmitouflés dans des sacs de couchage pour se protéger de la pluie ».

Parmi les lieux où Donen entraîne sa joyeuse équipe, qui migre du nord au sud de la France, comme les personnages, les Étangs de Commelles dans l'Oise, le Château de Chantilly, diverses plages de la Côte d'Azur, Beauvallon, où se trouve l'hôtel de luxe, le Cap Valéry, La Colle-sur-Loup, Ramatuelle (et la superbe villa des Dalbret) et enfin Nice, où est tournée la scène du port, bien qu'elle soit censée se dérouler dans le nord de la France. Une fois le tournage aux abords de Paris achevé, l'équipe se met en route, direction le sud, vers « la récompense scintillante des séquences à Saint-Tropez. Il allait faire chaud, il n'y aurait pas, ou peu, de déplacements et il serait peut-être possible de s'asseoir dans un restaurant pour déjeuner. Eh bien, il a plu et fait grand vent pendant deux jours, les charmantes petites rues débordaient d'eau et d'ordures, les joyeux auvents bordant les cafés au bord du port étaient déchirés, claquant à tous vents. Les riches s'étaient repliés vers les villas et leurs yachts, la magie méditerranéenne s'était évaporée et la ville avait des airs de Wolverhampton par un dimanche humide de novembre », racontera Challis, dépité. Toutefois Donen ne se laisse pas décourager et il décide de tourner une scène d'intérieur. Pas n'importe laquelle : celle, très intime, qui réunit le couple dans une chambre d'hôtel sur un grand lit.





L'équipe se met en quête d'un lieu pour figurer l'hôtel et jette son dévolu sur un appartement tout en haut d'une résidence moderne, à l'écart du front de mer. Le directeur artistique, William (Willy) Holt (c'est ainsi qu'on appelle, à l'époque, le chef décorateur, preuve de l'importance de son rôle) et ses assistants chinent à droite et à gauche pour redécorer le lieu en accord avec la période représentée. Franco-américain (toujours cette oscillation transatlantique !), Willy Holt (qui collaborera de nouveau avec Donen pour *L'Escalier*) est, de l'aveu de Donen, d'une inlassable créativité, toujours prêt à trouver des solutions ingénieuses pour transfigurer les décors sur lesquels il arrive, loin du confort du studio.

« En quelques heures, nous avons tout trouvé, en fouillant des maisons privées, et beaucoup, je le soupçonne, par la menace ou la corruption. Comme par magie, cette petite chambre assez vilaine s'était transformée en petit coin du "Midi". » Le décor arrangé, il reste à s'occuper de l'éclairage et à trouver un moyen de réaliser l'effet lumineux décrit par le scénario, qui évoque, lorsque les deux personnages sont allongés sur le lit, leurs visages illuminés ponctuellement par des phares de voitures à l'extérieur. Tout l'appareillage technique est hissé tant bien que mal jusqu'au petit studio. « Disposer les lampes assez loin d'eux pour qu'elles les illuminent à travers la fenêtre impliquait de construire une tour tubulaire de six étages et il faudrait ensuite couvrir la plateforme d'un store d'obscurcissement pour couper toute la lumière du jour. » Les ouvriers travaillent d'arrache-pied toute la nuit et au matin tout est en place. Ou presque. Il reste encore à retirer un à un les meubles installés la veille, « jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien que l'énorme lit provençal ». Et à trouver un moyen d'obtenir assez de recul pour cadrer les personnages d'une manière qui s'accorde avec l'intimité de la scène, en évitant « un affreux cadrage en plongée devant leur nez ». C'est Challis qui, après des heures passées à démembrer le lit, a une idée de génie : basculer le lit à la verticale. « Les acteurs pouvaient alors se tenir debout et les draps étaient maintenus en place avec des fils de nylon et du scotch adhésif. » Entre-temps, la météo s'est améliorée à Saint-Tropez ; la scène sera donc tournée dans une pièce « où la température est montée à quarante degrés, où il faut couvrir désespérément les ouvertures pour filtrer le soleil, tandis qu'Audrey et Albert continuent, stoïques, debout contre le lit, à se murmurer des mots doux, des phares de voitures venant caresser leurs visages lorsque le machiniste, en sueur, dehors sur la plateforme, agite sa lampe à mon signal ». Une solution ingénieuse, qui prolonge les trucages sophistiqués que Donen avait conçus pour *Mariage royal*, comme la scène dans laquelle Astaire danse « au plafond » dans sa chambre. D'autres modifications seront effectuées sur les décors extérieurs par le cinéaste. La terrasse du café de Grimaud, dans la montagne, est construite de pied en cap pour le tournage et le plancher du restaurant « Leï Mouscardins », où dînent David et Joanna à Saint-Tropez, est légèrement surélevé pour qu'on puisse voir la mer depuis la salle à manger – innovation si appréciée que les gérants choisirent de conserver cette disposition après le tournage !



Seules exceptions à ce choix des extérieurs : de rares scènes de studio, comme celle du bal populaire, qui fut vraisemblablement tournée, soit à la Victorine, à Nice, soit près de Paris, puisqu'on pouvait lire, dans un article des *Cahiers du Cinéma*, paru en 1966⁵⁹ : « Stanley Donen termine au studio de Joinville *Two for the Road* dont le tournage est relativement discret puisque Donen s'est refusé à toute publicité. »

Donen est à pied d'œuvre chaque matin, à quatre heures, pour vérifier la météo et choisir le lieu du tournage en fonction. « Rassemblement à six heures chaque matin, puis lutte avec la circulation en pleines heures de pointe, jusqu'au lieu du tournage, différent presque chaque jour et de nouveaux bouchons le soir. » La multiplication des époques dans le scénario complique encore les choses : « La plupart des plans qui se déroulaient dans les voitures devaient être tournés trois fois, une dans chacune des voitures qui correspondaient aux trois périodes de leurs vie. La première scène mise en boîte, tout notre équipement alambiqué devait être transféré dans une autre voiture, il fallait changer les costumes, les maquillages, tout cela prenait du temps⁶⁰. »

Derrière leur apparente simplicité, les innombrables séquences qui montrent le couple en voiture sont très compliquées à mettre en place. Donen était, à tort, convaincu que le tournage serait facile, compte tenu du dispositif minimal de l'histoire - deux personnes, une voiture. Il va rapidement déchanter, à tel point qu'il dira du film qu'il est « le plus difficile qu'il ait jamais fait ». Sur chaque nouveau lieu de tournage l'équipe débarque « comme une armée », occupe les lieux, avec dix voitures (les cinq modèles du film, doublés par précaution) et les costumes requis. Autour du cinéaste, comme le raconte Christopher Challis, une « caravane de camions, de générateurs, de traiteurs, de toilettes portatives, etc. ».

« À l'époque, filmer de l'intérieur des voitures en mouvement était impossible - or la majorité du film se déroulait dans des voitures⁶¹. » Il arrive que les deux acteurs soient mis à contribution. Lors de la scène de la voiture en flammes, on visse de nouveau les caméras sur le capot, le matériel de prise de son posé sur la banquette arrière. Les comédiens sont chargés non seulement d'allumer la caméra, de tenir le clap et de donner le nom des séquences, mais aussi de déclencher la fumée avec un bouton... Conditions « primitives », dont Donen souligne, à juste titre, qu'elles seraient impensables aujourd'hui. Les micros sans fil n'ayant pas encore été inventés, il faut « installer tous les câbles et les lumières à l'intérieur du véhicule, avec le générateur dans le coffre et c'est Albert Finney qui devait appuyer sur tous les boutons et lancer la machine. Audrey et lui riaient tellement que cela sabordait toutes les prises. Et Albert était si espiègle qu'il lui arrivait de glisser, de manière tout à fait audible, des commentaires du genre "Je me demande bien comment Stanley Donen justifie son salaire, c'est Audrey et moi qui faisons tout le boulot de réalisation !" Et il fallait recommencer toute la prise de son⁶². » Donen n'a aucun moyen de contrôler le bon déroulement du tournage en temps réel. Il ne peut donc ni diriger la scène, ni vérifier que tout se passe bien. « Les rushes, dira Christopher Challis, étaient toujours une révélation excitante, parce qu'on ne pouvait jamais regarder à travers le viseur de la caméra pendant une prise ; un gros risque, pourrait-on penser, mais ce genre de défis constituait, aux yeux de Stanley, le sel de l'existence. (...) Autant que possible, Stanley et moi tentions de regarder la scène à travers des jumelles ou de courir à côté de la voiture, jusqu'à ce que, en général, nous nous tombions dessus et atterrissions dans le premier fossé venu. Dès que la voiture prenait un tournant et qu'on risquait d'apparaître à l'image, on se planquait derrière un arbre ou on se jetait à plat ventre dans la boue, en hurlant aux automobilistes qui passaient de ne pas regarder la caméra - nos voix demeuraient inaudibles, mais donnaient aux témoins qui passaient dans le coin le sentiment assez clair d'avoir affaire à deux fous furieux échappés de l'asile. »

⁵⁹ Igor Doubrowsky, « Deux Anglais et le continent », *Cahiers du Cinéma*, septembre 1966.

⁶⁰ C. Challis, *Are They...*

⁶¹ C. Higham, *Audrey...*

⁶² C. Higham, *Audrey...*





Pour éviter l'effet artificiel des transparences et accentuer l'impression de mobilité, on fixe la caméra sur le pare-brise, dispositif compliqué qui vise à assurer que les reflets des vitres sont « réalistes ». Et le résultat va au-delà du naturel : les pare-brises se transforment en miroirs qui voilent les visages des personnages et s'interposent, comme un filtre indépassable, entre eux et les spectateurs. Fidèle à la logique de répétition cyclique qui structure le scénario, Donen tient à tourner toutes les scènes de voiture sur la même portion de route. Nouveau défi, et non des moindres, qui l'oblige à repenser ses méthodes. « Comme la majorité de *Voyage à deux* se déroule sur une nationale sur laquelle nous devons faire faire demi-tour à la voiture et parcourir des centaines de kilomètres, j'ai commencé à me servir de deux caméras pour économiser du temps et de l'argent. Jusqu'alors je n'utilisais qu'une caméra pour tourner. Mais je me suis rendu compte que ça me plaisait beaucoup et donc, à partir de *Voyage*, je me suis mis à utiliser deux caméras pour mes films. Il y eut des exceptions, bien sûr. Pour la séquence télévisée dans *Bedazzled*, par exemple, j'ai utilisé huit à douze caméras... »

Ces méthodes de tournage, qui obligent à travailler en équipe réduite pour les scènes de déplacement, entraînent quelques ratés, dont Sylvette Baudrot, scripte sur le tournage, s'amuse encore. Le dispositif lui imposait d'attendre au bout du parcours. Elle ne pouvait donc pas vérifier systématiquement que tout raccorde avant une prise. Pendant les répétitions, Audrey conservait ses grandes lunettes noires pour protéger ses yeux du soleil éblouissant et ne les retirait qu'au moment de la prise de vue. Donen, qui aimait parfois surprendre ses acteurs, déclare un jour à la scripte après une prise : « C'est bon ! On la garde », avec la fierté de celui qui a fait un bon tour. Sylvette Baudrot devra lui rappeler qu'il a oublié un « petit détail » de raccord... Hepburn, qui pensait qu'il s'agissait d'une répétition, a conservé ses lunettes de soleil, et la prise devra être refaite !

Bon an, mal an, le tournage s'achève au cœur de l'été – occasion pour Hepburn de faire une fois de plus la démonstration de son inépuisable bonne composition. « Le dernier jour du tournage, une petite fête rassembla tous les participants. Il y avait deux équipes techniques, une anglaise et une française. Naturellement, tous les hommes de l'équipe ont demandé à danser avec Audrey. "Elle a dansé à en avoir des ampoules aux pieds ! déclara son collègue, William Daniels. Elle devait être épuisée – mais elle s'est assurée que chacun, sans exception, avait bien obtenu sa danse !"»⁶³ »

Le tournage s'achève au bout d'une centaine de jours, le 10 octobre 1967. 82 530 mètres de pellicule ont été impressionnés, 162 séquences tournées, comme l'a consigné méticuleusement Sylvette Baudrot dans son compte-rendu de tournage. La première continuité fera 2 heures et 7 minutes et le film monté, 1 heure et 53 minutes. Le montage commence et il est difficile ; Donen recourt, pour la première fois de sa vie, à deux monteurs : Richard Marden, un jeune Britannique avec lequel il collaborera de nouveau, et la monteuse française Madeleine Gug, qui avait notamment travaillé sur *Les Diaboliques* de Georges Clouzot (1954). Elle n'était pas dépourvue d'expérience dans le domaine des films à chronologie complexe, puisque c'est elle qui avait, dix ans plus tôt, monté la version française de *Lola Montès* de Max Ophüls.

Pour la musique, composée après le film, Donen a fait appel à Henry Mancini, avec lequel il avait déjà collaboré sur *Charade* et *Arabesque*. « Élégant, méticuleux et très organisé » sont les trois adjectifs élogieux que le cinéaste emploiera pour décrire le compositeur. Mancini attribuera le fait que Donen l'ait embauché, pour leur première collaboration, à une rencontre inopinée avec le cinéaste et Cary Grant « dans le seul *deli* de Londres » mais il semble que les deux hommes se soient croisés plus tôt, lorsqu'ils étaient tous deux à Hollywood, Donen à la MGM et Mancini chez Universal. « Stanley, dira Mancini, savait que je pouvais écrire de la musique de suspense, parce que j'avais fait la musique des émissions de télévision *Peter Gunn* et il était au courant que j'avais remporté un certain succès avec Audrey, pour *Diamants sur canapé*. » Pendant le tournage de *Voyage à deux*, « Hepburn et Donen décident d'un commun accord qu'il n'y a qu'une personne au monde capable de faire la musique de ce film. Elle envoie un télégramme à Mancini pour lui demander de participer au projet : "Très cher Hank, vous seriez d'accord pour vous charger de la musique ? Je ne vois vraiment pas qui d'autre que vous serait capable de composer pour ce film"»⁶⁴. »



Mancini compose « une mélodie lente, évoquant la bande-son qu'il avait composée pour *Jour du vin et des roses*⁶⁵ de Blake Edwards en 1962. Mais Donen, qui la juge trop triste et nostalgique pour le film, la refuse. Mancini décrira, plus tard, ce premier essai comme « un peu plus songeur, plus empreint de pathos – plus déprimant, disons. Et ce qu'il fallait, c'était quelque chose de plus dynamique, avec davantage de notes et c'est Stanley qui m'a indiqué cette direction. » Donen, comprend Mancini, ne voulait pas « une chanson d'amour, mais une mélodie qui fasse voyager ». Le compositeur se remet vaillamment à l'ouvrage et élabore un thème « plus complexe, basé sur des harmonies plus riches ». Le résultat évoque la perpétuelle rotation des roues de la voiture, une infinie spirale. La mélodie se déploie en une série de départs interrogatifs, indéfiniment repris et irrésolus, qui donnent le sentiment, comme le dit John Caps, d'un « incessant voyage, notamment à cause des passages d'une tonalité mineure à majeure » et « installent un état permanent d'appoggiature – le nom donné à ces accords qui appellent une résolution et expriment l'attente infinie qui la précède ». Dans cette seconde version, qui est de l'avis même de Mancini, plus adaptée que la première aux thématiques du film, « non seulement le thème évoquait davantage le mouvement, mais l'harmonie de la mélodie ne cessait de changer et les basses descendaient en sens inverse de la mélodie ». Mobilité et contrastes, donc, saupoudrés d'une touche de lyrisme qui n'aboutit jamais : la bande-son concoctée par Mancini convient à la perfection aux états d'âme et aux tonalités si changeantes du film et à son décor. Pour se mettre à l'unisson de la couleur locale très française du film, le compositeur choisit de répartir stratégiquement de l'accordéon et du violon. « Connaissant les exigences de Donen et la sophistication qu'il voulait atteindre, Mancini s'autorisa à exiger un joueur de violon particulier pour interpréter les passages les plus chargés en émotion de la partition. Il voulait le grand violoniste Stéphane Grappelli, du groupe de jazz légendaire de Django Reinhardt, le Quintette du Hot Club de France. Donen donna son accord. Le coup d'archet sur la corde de Grappelli était si français et si sensuel que chaque fois qu'une reprise en solo du thème émergeait de la bande-son du film, c'était un enchantement. Mancini, plein de respect, prend soin de préciser "Mr Grappelli" dans ses partitions, chaque fois qu'il y a du violon quelque part⁶⁶. »

Conformément à ses habitudes, comme Stanley Donen le racontera, « après avoir entendu la bande-son, je reviens et je remonte le film pour le faire fonctionner avec la musique. Monter *Voyage* m'a pris six mois. » La musique de Mancini n'est pas omniprésente (on l'entend à 37 reprises, ce qui est assez standard). Entêtante, collant aux personnages et à l'atmosphère du film, elle est répartie avec tant d'intelligence qu'elle semble l'accompagner sans cesse... et poursuit le spectateur bien après le dernier plan.



⁶⁵ *Days of Wine and Roses*.

AU CŒUR DU VOYAGE ●●●

UN VOYAGE ENTRE-DEUX

Tout méditerranéen qu'il soit, *Voyage à deux* est aussi transatlantique. L'attrance de Donen l'Américain pour l'Europe a été explorée plus haut et le film, tourné en France, mais financé par une major américaine, est difficile à situer. Cette identité hybride n'a pas échappé aux critiques. *Film and Filming* admire la manière dont Donen combine « l'expertise américaine et le style européen ». Un critique des *Cahiers du Cinéma* informe ses lecteurs qu'en dépit de l'apparente simplicité du dispositif, « la couleur est celle de Christopher Challis, un des plus grands chefs opérateurs anglais dont l'impressionnante filmographie comporte (...) les principales comédies musicales américaines, que le cadreur anglais est Austin Dempster », avant de conclure que « *Two for the Road* renoue avec la meilleure tradition des superproductions hollywoodiennes – moins les défauts inhérents au genre⁶⁷ ». Les assertions contradictoires autour du film attesteront, des années plus tard, de cette indépassable incertitude. Laurent Le Forestier, dans un article paru en 2009, le rattachera à la « comédie américaine », non sans préciser, toutefois, que « l'inscription du film de Donen dans ce "genre" mérite d'être nuancée (...), puisque les personnages sont d'origine anglaise et que l'équipe technique de *Voyage à deux* est constituée de nombreux Français : par exemple Willy Holt ou Jo de Bretagne, qui fut notamment l'ingénieur du son de Renoir ».

Comme son équipe, qui réunit en effet les associés habituels de Donen et des techniciens français (imposés, entre autres, par la politique française des « quotas »), la distribution du film confirme cette double appartenance. Audrey Hepburn, même si sa carrière s'est faite pour l'essentiel dans des films américains, se rattache symboliquement au Vieux Continent. D'abord parce que, comme elle le rappellera en 1964 : « Je n'ai jamais vécu aux États-Unis – toujours en Europe. Et j'ai gardé la nationalité britannique. » Ensuite parce que, comme le constatent Cieutat et Viviani, « son image de marque », sa « *persona* européenne à prendre ou à laisser », la relie nettement à la « "filiation européenne irréfutable" établie avant elle par Garbo et Dietrich ». Et des ponts évidents existent également entre *Voyage à deux* et le cinéma britannique de son temps. En effet Albert Finney, on l'a dit, est l'un des visages les plus marquants des films de « jeunes gens en colère » sortis entre la fin des années 1950 et le début des années 1960, austères et engagés socialement. Enfin, le choix de Raphael (d'origine américaine, mais qui a passé sa vie en Angleterre) comme scénariste, ou celui de la très *british* Eleanor Bron, situent le film dans la filiation du jeune cinéma anglais et des comédies *mod*, plus légères, qui avaient accompagné l'émergence de la *Swinging London*⁶⁸.

Cette appartenance flottante peut d'ailleurs expliquer aussi le regard porté sur la France au long du film, diversement accueilli à sa sortie. Il s'est trouvé des voix élogieuses, même en France, pour apprécier la représentation du pays esquissée dans *Voyage* et la saveur de ce regard distant. « La plus grande partie de cette production se passe sur les routes de France, et notre pays a été fort bien photographié. Les étrangers

⁶⁷ J. Doubrowsky, « Deux Anglais... ».

⁶⁸ J. A. Casper, *Stanley Donen...*







mieux que nous, pour qui ces paysages sont trop familiers, savent en dégager la beauté⁶⁹ », s'enthousiasme un critique de *L'Aurore*, tandis qu'aux *Nouvelles littéraires* on se réjouit de voir que, « pour la première fois peut-être, un film étranger nous offre de notre pays une image que nous reconnaissons. Nos travers ne sont pas oubliés, mais la gentillesse, le sourire sont toujours de la partie⁷⁰. » *Le Canard enchaîné* réserve également des louanges à ces « paysages de France que les étrangers savent mieux regarder que nous⁷¹ ». Par contraste avec d'autres films tournés par Donen en France, y compris les extérieurs de *Funny Face* et *Charade*, les excursions de *Voyage* respirent la fraîcheur et la spontanéité. Mais le pays est reconstruit à travers un filtre pittoresque pointé du doigt par certains spectateurs de l'époque. « La France vue par Donen », relevait ainsi un critique lors de la sortie du film, « ne ressemble à rien de connu. C'est un pays imaginaire, comme on en voit sur les dépliantes des syndicats d'initiative⁷². » Ce constat implacable n'est pas entièrement faux. En dépit des lumineux extérieurs et de ce souci constant de couleur locale, le pays et ses habitants sont souvent réduits à des accessoires bariolés, à l'image du chapeau de Bonaparte bouffonnement arboré par les personnages pour un bal du 14 juillet. Les autochtones que croise le couple – femme de chambre hébétée, fermier en bérêt cupide et bedonnant, douanier paresseux – sont autant de sympathiques vignettes dessinant à grands traits une France éternelle qui sert de décor aux angoisses plus contemporaines des protagonistes. Cette tendance à traiter la France comme une toile de fond permettant au drame intime de se dérouler est d'ailleurs renforcée par le choix d'une photographie *soft focus* (longue focale), qui ne fait le point que sur les protagonistes au premier plan et laisse le reste de l'image dans le flou. Cette photographie en longue focale isole délicatement les personnages du décor et le sublime en tons tantôt pastel, tantôt dorés, ajoutant une touche de poésie lyrique à l'ensemble. Le traitement de l'Europe comme un répertoire à escapades touristiques et personnages folkloriques est d'ailleurs l'un des traits qui unissent les œuvres de Donen (le Paris touristique d'*Un Américain à Paris* ou de *Drôle de frimousse*), celles d'Hepburn (dont la filmographie, depuis *Vacances romaines*, est un long dépliant de lieux typiques) et celles de Raphael (les séjours du couple britannique à Capri dans *Darling chérie*, entre autres).

À LA CROISÉE DES GENRES

Situé entre deux continents, le film hésite aussi entre plusieurs genres. Cette incertitude générique contribue à sa singularité. À quel genre rattacher *Voyage à deux* ? La première caractérisation du film est négative : Donen a, depuis déjà quelque temps, renoncé au genre qui l'a rendu célèbre, la comédie musicale. Le 10 janvier 1964, un article de la *Tribune de Genève* consacré à *Charade* constatait que « depuis *Indiscret*, il semble que Donen ait abandonné la comédie musicale proprement dite au profit de la comédie sophistiquée ». Question de mode et de financement, Stanley Donen a effectivement dû mettre de côté son genre de prédilection. Il balaiera d'un revers de la main les comparaisons esquissées par les critiques entre *Voyage à deux* et le « ballet ». On peut cependant tracer une ligne continue entre le Donen des comédies musicales et celui de la comédie sophistiquée, qui passe, comme l'analyse Agustín Alcover, par « le rejet du principe de transparence (...) et une extrême stylisation ». Cette attention extrême à la forme, aux détails des costumes et aux couleurs, transparait dans le film, en parallèle et parfois en contradiction avec le désir de naturel et de simplicité exprimé par le cinéaste. « Tout dans ses films », constate le critique de la *Tribune de Genève*, « est parfait, jusqu'aux génériques qui sont des chefs-d'œuvre d'esprit et de graphisme. Tout se résume dans un graphisme sophistiqué, qui est l'héritage de la danse. » À la mort de Stanley Donen, Alain Masson, dans *Positif*, pointera également la « contradiction féconde qui gouverne sa manière : il s'attache à des formes de mise en scène qui découvrent la profondeur, mais la contestation de l'emprise du lieu et du décor sur l'image constitue une marque aussi personnelle. Les génériques de Maurice Binder en sont souvent le blason. » D'un côté, donc, un tournage en extérieurs et aussi peu d'artifices que possible ; de l'autre, un travail constant de remodelage des lieux et des décors pour les rendre conformes à l'imaginaire du cinéaste. En effet, le soin apporté aux génériques est une des manifestations les plus évidentes du désir de Donen de styliser le monde. C'est avec *Funny Face* que Donen a commencé à ciseler ses génériques, un perfectionnisme qui va atteindre son point culminant grâce à la rencontre avec Maurice Binder, connu du grand public pour les séquences de générique de la série des James Bond. Ses habillages reconnaissables, réjouissantes animations bariolées par les filtres de couleurs et la simplification des formes, jouent avec les objets et leurs fonctions. Donen et Binder s'étaient rencontrés pour la réalisation d'une publicité pour un film de

⁶⁹ Claude Garson, *L'Aurore*, 23 septembre 1967.

⁷⁰ Georges Charensol, *Les Nouvelles littéraires*, 28 septembre 1967.

⁷¹ *Le Canard enchaîné*, 27 septembre 1967.

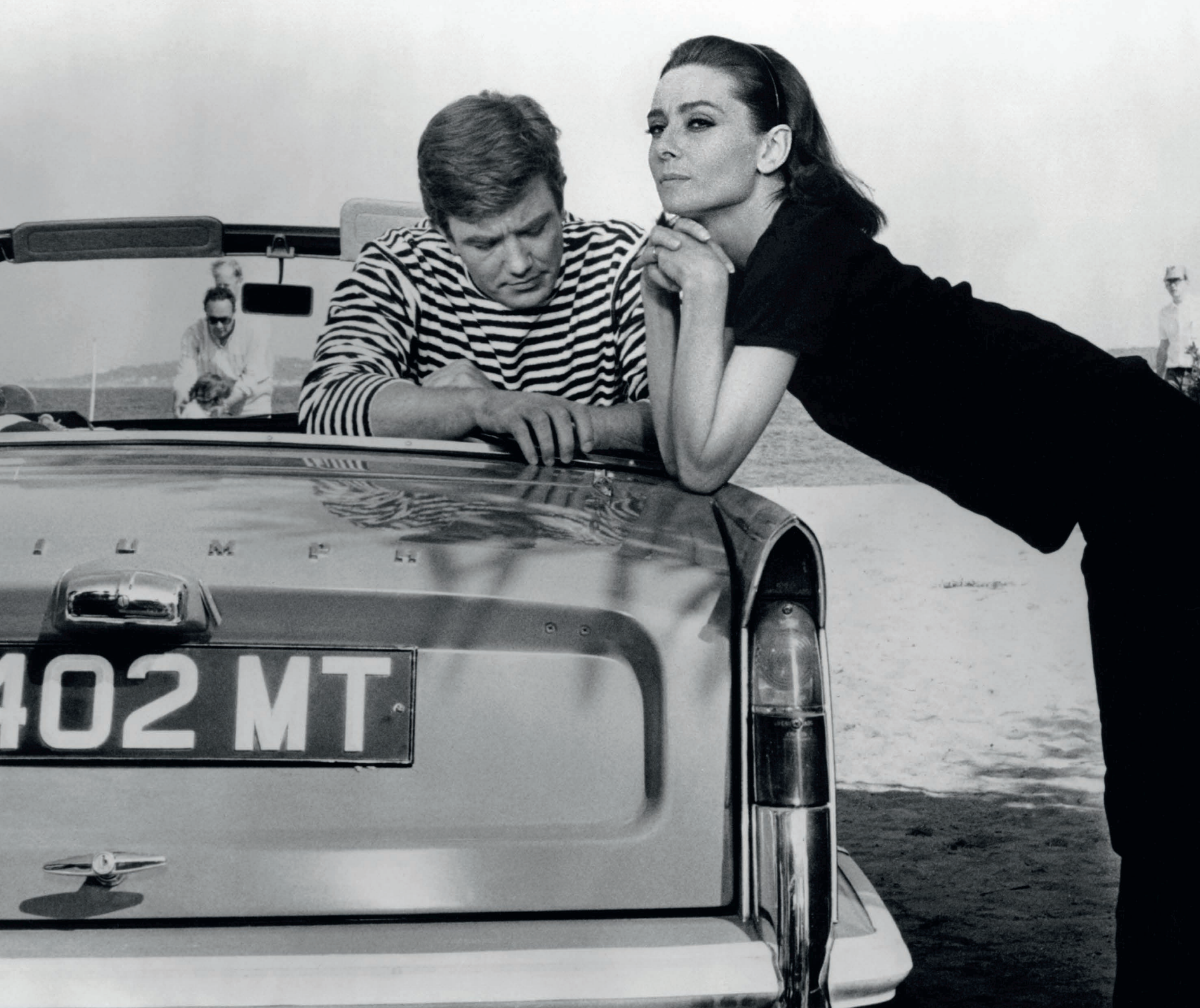
⁷² *Aux Écoutes...*

Donen en Californie. Donen l'embauchera pour de bon avec *Indiscret* en 1958 et continuera à collaborer avec lui jusqu'au *Petit Prince*, en 1974. Parmi les grandes réussites de Binder pour Donen, on peut citer les élégantes lignes colorées qui ouvrent *Charade* et bien sûr la splendide ouverture de *Pique-nique en pyjama*. Dans *Voyage à deux* la séquence animée par Binder combine le classicisme rétro d'une ouverture à l'iris avec un jeu, plus moderne, annonçant l'importance de la signalisation et anticipant les éléments de l'intrigue à venir, la voiture et la route.

Le désir de stylisation de Donen ne se limite pas au générique : bien qu'il ne tourne pas en studio, Donen et son chef décorateur Willy Holt, on l'a vu, remanient constamment les décors. Aux vêtements sophistiqués de Joanna, qui rappellent l'usage anti-naturaliste des costumes dans les comédies musicales, s'adjoignent des petites touches plus subtiles mais tout aussi travaillées : lors du voyage des couples Manchester-Wallace, les deux hommes portent des vestes du même coloris, seules les teintes des hauts et des bas étant stratégiquement inversées. Et l'élégante fluidité du récit, la manière dont les dialogues se poursuivent, aériens, d'une scène et d'un décor à l'autre, reliés par le ciment de raccords visuels méticuleusement travaillés, rappellent aussi l'amour de Donen pour le mouvement, sa préférence pour le déplacement et le peu de cas qu'il fait des scènes de dialogues mornement filmées en champ-contrechamp. Si les corps ne dansent plus à proprement parler dans *Voyage à deux*, c'est le récit tout entier qui tanguet et chavire, au fil des incessants trajets des personnages.

Le genre auquel on serait tenté de rattacher le film, dans ses méandres, est bien sûr celui du *road movie*, même si le terme apparaît peu dans la réception de l'époque – sans doute parce que le genre n'a été popularisé qu'un peu plus tard. *Voyage à deux* se déroule tout entier sur la route ou dans des lieux de transit. « La route, comme l'écrit Donald Spoto, y est un personnage en soi, présent à chaque séquence. » Et pas n'importe quelle route : celle qui mène vers les vacances, transition vers une parenthèse, propice aux bilans et aux comptes rendus, voire aux règlements de compte. La panoplie du *road movie* (arbres défilant sur le bas-côté, véhicules, signalétique, etc.) apparaît en germe dès la séquence de générique. Le film peut démarrer.

La voiture offre la vision d'un couple toujours en mouvement et Donen explore toutes les possibilités permises par ce décor réduit, filmant les personnages frontalement ou latéralement, les inscrivant dans l'immensité du décor, alternant les huis clos oppressants, propices à l'intimité, et les points de vue plus distants qui nous éloignent d'eux. Et l'infidélité elle-même passe par la route : le film s'offre une scène de poursuite lorsque Mark commet une « sortie de couple », courtisant une blonde en décapotable bleue. C'est la métaphore, un peu usée, de l'amour comme voyage, que le film se réapproprie, pour élaborer une comédie romantique amère. Mais la route ne mène nulle part et le voyage non plus. Le trajet commence dans un aéroport et finit à un poste de douane, donc toujours à la frontière, à la lisière, dans un entre-deux, suspendu entre les époques, comme ce couple. Le *road movie* est sans cesse interrompu, segmenté dans son avancée par les crises et les flashbacks, les allées et venues temporelles et les aléas sentimentaux l'emportant sur la mobilité du film. Quant au couple, il n'est représenté que lorsqu'il se déplace, loin du « chez soi », à des kilomètres du confort rassurant du "*home sweet home*" et du quotidien. Drôle et paradoxal dégraissage de la routine, dans un film qui pourtant traite bien de « l'érosion du temps et des effets délétères de la vie à deux sur l'amour ». Les vacances font ici office de condensé, de révélateur, voire de détonateur.





MAKE 'EM LAUGH !

La question la plus évidente posée par le rattachement de *Voyage à deux* à un genre particulier reste cependant celle-ci, simple et insoluble : drame ou comédie ?

« Pour vous, la vie, c'est une comédie ou un drame ? » aurait rétorqué Frederic Raphael à l'attaché de presse de la Fox qui, tentant désespérément de « situer » le film pour en faire la promotion, le sommait de se prononcer sur le genre du film. « Voilà que nous parlons de souffrance, de douleur, et pourtant il s'agit d'une comédie », constate à son tour Bertrand Tavernier. « Film caustique sur l'érosion d'un couple. Ce fut un échec commercial », annonce plus sobrement l'entrée du *Dictionnaire mondial du cinéma* consacrée à Audrey Hepburn. Il est difficile d'assigner un genre précis à *Voyage à deux* et la tonalité douce-amère du film a sans doute contribué à désarçonner, voire à aliéner, les spectateurs.

Donen, bien sûr, a raison de penser qu'« un mariage heureux n'aurait pas fait une bonne histoire ». Mais les ruptures de ton qui traversent *Voyage à deux* s'expliquent par des motivations plus profondes que de simples impératifs dramaturgiques. Le désir de raconter en usant de demi-teintes, en refusant les lignes trop marquées du drame ou de la comédie, de varier les humeurs et les tonalités, sera sans cesse réaffirmé, aussi bien par Donen que par Raphael. Dès le scénario, le soin de construire le récit selon un mouvement de balancier, en s'assurant qu'il y aura toujours, selon les termes de Raphael, « quelque chose qui interrompt le bonheur ou met le malheur en perspective », est manifeste. Et dans le film achevé cohabitent les deux tendances contradictoires de Stanley Donen : une envie de légèreté (« une certaine réticence à parler de "choses sérieuses" », comme le dit Tavernier) et, au fond, un très ancré « pessimisme en matière de rapports humains ». Donen s'est toujours méfié de la sentimentalité, défaut qu'il reprochera d'ailleurs à ses grandes comédies musicales, qu'il qualifiera de « trop sentimentales, pas assez réalistes ». On a parfois considéré que le film *Embrasse-la pour moi*, en 1957, avait constitué la « première expérimentation de Donen avec les eaux troubles », mais il est vrai qu'un arrière-goût désabusé traversait déjà les films de la grande époque, autant *Chantons sous la pluie* (« un film très amer », dixit Donen) que *Beau fixe sur New York* (jugé par son propre auteur « d'un cynisme presque effrayant »). *Voyage à deux* constitue cependant une étape importante dans le glissement du cinéaste du statut d'amuseur de génie à celui de mélancolique plus assumé.



Pourtant, on rit beaucoup devant *Voyage à deux*, et parfois jaune. Les effets de juxtaposition permis par le montage soulignent, parfois tendrement (l'épisode du bronzage-homard), parfois plus abruptement, l'écart entre les illusions et la réalité. Souvent, les répliques spirituelles, assénées comme autant de coups de poignard par les personnages, évoquent les fulgurances de la « comédie loufoque » hollywoodienne (*screwball comedy*) des années 1930 et 1940. Le scénario emprunte beaucoup à ce genre brillant, très disert, qui repose – en dépit de la méfiance qu'éprouve Donen pour les films trop bavards – sur l'art des dialogues enchaînés à toute vapeur en un incessant ping-pong plaisamment combatif, magnifié par le montage. Les échanges sont autant de salves ininterrompues : au début, Joanna feint d'ailleurs de tirer sur Mark, un pistolet imaginaire à la main. Et un dialogue aussi affectueux qu'ordurier constituera le dernier échange verbal des personnages.

Mais le comique auquel puise le plus souvent le film et qui permet plus aisément encore des sautes de ton imprévisibles, repose moins sur les fulgurances sophistiquées du verbe que sur les déconfitures du corps. En effet, le film est traversé par des épisodes d'un comique qui joue de la physicalité et du concret et qui articule corps et décors en une série de ratages et de catastrophes comiques, à savoir le burlesque. Il y a chez Donen une veine *slapstick* issue du cinéma américain des années 1910-1920. Ce type de comique, basé sur les gags, la maladresse des personnages et les performances physiques des interprètes, est un trait récurrent du cinéma de Donen. S'il n'a pas travaillé le genre en soi (contrairement aux grands maîtres Mack Sennett, Buster Keaton, Charlie Chaplin, et, côté français et plus contemporain, Jacques Tati, dont le *Playtime* sort aussi en 1967), le cinéaste l'a régulièrement incorporé dans ses films. Le goût de Donen pour ce type de comique, parfois jugé moins raffiné que le comique de mots et de situations, peut s'expliquer par ses débuts dans l'univers des spectacles de Broadway qui comportaient non seulement des épisodes musicaux mais aussi des passages de comique physique. La filmographie de Donen et ses grandes comédies musicales notamment présentent des passages burlesques d'anthologie. Les gags s'enchaînent avec brio dans le numéro *Open Your Eyes* conçu par Donen et le chorégraphe Nick Castle pour *Mariage royal*. Dans *Chantons sous la pluie*, Donald O'Connor, en digne héritier des artistes de *music-hall*, multiplie les cascades dans son brillant numéro dansé et chanté, dont le refrain-mot d'ordre, *Make 'Em Laugh* (« Fais-les rire »), rappelle l'importance qu'aura toujours l'*entertainment* pour le cinéaste.







Cette veine burlesque se retrouve tout naturellement dans *Voyage à deux*. Les gags disséminés à travers le film remplissent de nombreuses fonctions : alléger l'atmosphère en fournissant un réconfortant *comic relief*, adoucir l'acidité de la satire sociale – effet marquant si on compare le film au plus cynique *Darling chérie* – et miner les clichés romantiques éculés, ou peut-être les renouveler. D'emblée, le premier échange entre Joanna et Mark se fait sous le signe du burlesque : dans les escaliers du paquebot, Mark, aussi maladroit qu'acrobate, fait tomber son sac qui se vide spectaculairement devant la caméra en contre-plongée puis se laisse glisser sur les rambardes, sous le regard mi-amusé mi-séduit de Joanna qui le surplombe. Ce motif-clé des comédies romantiques, la première rencontre, est ainsi escamoté par un gag. Une ouverture burlesque qui donne le la : il s'agit de ne jamais se prendre trop longtemps au sérieux, ne jamais céder trop longuement aux facilités de la romance ou du pathos. Par la suite, comme l'écrit Casper, « à la bonne vieille manière de Sennett, les appétits sexuels culminent souvent en désastres ». La critique Pauline Kael, maugréant contre ce qu'elle considère comme des ficelles de « comédie commerciale », remarque qu'« il y a toujours une piscine à disposition pour les chutes inopinées des personnages » et qu'ils « passent leur temps à bondir dans des lits ».

Les catastrophes comiques sont souvent, dans le genre burlesque, utilisées comme un outil de destruction des normes sociales. Le rire y saborde les hiérarchies et fait s'effondrer les murailles des bienséances patiemment érigées. Dans *Voyage à deux* on trouve peu de cataclysmes spectaculaires : les catastrophes restent réalistes, contrôlées, rapidement résorbées, distillées par petites touches pour dédramatiser une situation ou en révéler subtilement les enjeux. Mais le comique burlesque est le biais par lequel le monde extérieur se rappelle au bon souvenir des personnages, enfermés dans leurs inquiétudes nombrilistes et leurs certitudes arrogantes. Les valises s'effondrent du toit de la voiture conduite par Howard, vengeance du monde contre l'entreprise de rationalisation générale orchestrée par l'Américain impérialiste. Caroline profite de l'inattention de son père, trop absorbé dans son travail, pour mettre la chambre sens dessus dessous. L'addiction au travail de Mark et son irresponsabilité sont ainsi mises à mal par la micro-catastrophe destructrice de sa fille. Le burlesque participe aussi au comique de mœurs et à l'étude psychologique, révélant les travers récurrents des personnages. Mark semble avoir du mal à *prendre les choses en main* et sa bouche se retrouve souvent emplie (d'un œuf, d'une pomme ou... d'un passeport, la perte récurrente de ce document constituant le *running gag* du film). Sa muflerie transparait lorsqu'il demande cavalièrement à Joanna de pousser la voiture en panne à la sortie du bateau. Les multiples incidents qui arrivent à leurs véhicules constituent une métaphore limpide des dérapages de leur relation. Tour à tour, ils calent dans la montée trop raide, filmés en un plan incliné qui exagère outrageusement la déclivité de la pente. Burlesque et *road movie* se rencontrent également avec bonheur lorsque, dans la bande-son, apparaît un très cartoonesque « donk » produit par l'automobile dont le moteur a des ratés. Cet usage du son évoque une scène analogue de *Drôle de frimousse* (la petite voiture conduite par Fred Astaire y émet elle aussi des bruits improbables) et annonce aussi Jacques Tati, ses expérimentations sonores et ses bruitages insolites. Donen regrettera, des années plus tard, d'avoir utilisé ce type d'effets appuyés.





Dans le même genre, le film utilise de temps à autre de très cartoonesques accélérés. Le procédé est employé à plusieurs reprises, notamment lors d'une séquence d'auto-stop, ou bien pour la visite de Chantilly avec la famille Manchester, coup de griffe rapide destiné au tourisme. Là encore, Donen, peu indulgent à l'égard de ses propres œuvres, critiquera explicitement l'utilisation de ce truc un peu daté et confiera à Colo et Bertrand Tavernier : « En y repensant je crois qu'ils sont de trop. L'autre jour, je me disais justement "Bon Dieu, pourquoi ai-je utilisé ce truc... Ce n'était pas vraiment dans le style du film, de la mise en scène. C'était un truc." » C'est que le cinéaste reste, au fond, un classique, qui fuit les effets artificiels trop visibles.

Pourtant ces procédés plus appuyés, accélérés ou bruitages, contribuent à extraire le film du réalisme, avec la stylisation et le découpage temporel. Autant d'écarts qui bariolent la mosaïque de *Voyage à deux*, allègent la pesanteur de l'étude de mœurs en créant un univers irréel. Maquillés, déguisés, il arrive que les personnages s'animalisent, se réifient, en une mascarade joyeuse qui met leurs querelles à distance. Joanna imite, successivement, la poule, puis le mouton, et plus tard, Mark (dans l'une des uniques scènes d'improvisation de l'acteur qui réactive ses talents de jeunesse) imite un canard. Le jeu d'Audrey Hepburn rappelle souvent la pantomime, chère aux grands maîtres du burlesque. Lorsque Joanna mime le robot-signalétique, elle devient une vivante incarnation de la formule d'Henri Bergson envisageant le comique comme « du mécanique plaqué sur du vivant⁷³ ». Quand Mark dépose sur le nez de Joanna une pointe de mousse du bain, il désérotise et « clownifie » sa compagne, en l'affublant de l'équivalent de ce nez rouge que Jacques Lecoq nommait le « plus petit masque du monde ». Dans une autre séquence Mark répare la voiture, couché sous le moteur, et des gouttes d'huile lui tombent sur le visage, dessinant un trait noir perpendiculaire à son œil, le grimant d'un maquillage tout aussi clownesque. Plus loin les victuailles dissimulées sous son manteau l'affublent d'un embonpoint comique qui le transforme fugitivement en cette figure grotesque - l'homme enceint. Ainsi, les personnages se muent en figures comiques, chacun à sa manière et selon son caractère propre - blancheur et légèreté de la mousse pour Joanna, sombre et gras de l'huile pour Mark.

Les choix de mise en scène, le style visuel du film, fonctionnent formidablement avec la logique burlesque. Casper souligne que Donen, contrairement à beaucoup de ses confrères, a accueilli avec enthousiasme l'arrivée du grand écran, ce CinémaScope qui, au lieu de magnifier la vacuité des grands espaces, s'accordait à merveille avec son amour des cadres bien remplis, voire surchargés. Donen et Challis, en effet, tournent en Panavision, et si le cinéaste se plaît à cadrer, pour les scènes intimes, ses personnages en plans rapprochés, les extérieurs sont souvent filmés en plans plus larges, compositions dans la profondeur où les actions s'étendent sur plusieurs plans, occasion de déployer des effets de juxtaposition ironique marqués, dans la villa de Palamos par exemple. Les coups de zoom qui isolent un objet dans le cadre ou au contraire les zooms arrière qui inscrivent abruptement un détail dans le contexte qui l'entoure amplifient ce jeu constant entre isolement et ancrage.

Objets et décors deviennent, dans la pure tradition burlesque, des accessoires comiques, d'ailleurs utilisés différemment selon l'évolution des personnages et de leur statut social. Au début, la panoplie du burlesque (maladresse, inadaptation) convient parfaitement pour figurer l'immaturation des personnages et la précarité de leur rapport au monde. Dans les scènes de jeunesse, c'est un rapport inventif et fantaisiste au monde, une capacité à le bricoler, à le « bidouiller », à en contourner les règles, qui s'exprime. Les objets sont détournés, comme la tente dans le lit qui devient moustiquaire pour montrer la manière qu'a le couple d'occuper les lieux en les modifiant et de se les approprier. Les tubes en béton leur servent de refuges précaires, de matrices protectrices puis de moyens de locomotion, comme si le déplacement l'emportait toujours sur la volonté de trouver un abri. Dans leur couple comme dans les lieux qu'ils habitent, Mark et Joanna trouvent des arrangements, des solutions bouts de ficelle, pas toujours très confortables ou conformes, souvent maladroites, mais qui leur ressemblent. Plus tard, lorsque les héros auront atteint un statut social plus élevé, accédé aux privilèges de la richesse, le burlesque change de fonction et devient un outil de satire sociale, ridiculisant les travers des puissants de ce monde. Le caractère pompeux du dernier confort moderne est discrètement raillé, d'une manière qui, là encore, n'est pas si loin des gags de Tati dans *Mon Oncle* - relevons, entre autres, le téléphone branché à la statue ou le salon de jardin de la luxueuse villa des Dalbret dont le store s'effondre après une mauvaise manipulation, toute burlesque, de Joanna, inadaptée à cet univers, embarrassée dans ce monde de gadgets. Laurent Le Forestier rapproche la villa utilisée pour le tournage de celle qui, bientôt, servira de décor au plus délirant des burlesques, *The Party* (1968) de Blake Edwards avec Peter Sellers, et souligne l'absurdité cossue de cet habitat d'architecte pensé en suspension pour des gens qui ont quitté le monde réel.

Comme Donen le déclarera un an après la sortie du film⁷⁴ : « *Voyage à deux* (...) n'est pas seulement une comédie sophistiquée. C'est un film très amer et très juste. Le ton en est plutôt désespéré, malgré des moments de comédie et d'ironie. Je crois d'ailleurs qu'on peut dire des choses vraiment sérieuses à travers la comédie. » Ce désir de sérieux, cette attirance vers des territoires plus obscurs que ceux de la comédie hollywoodienne, accompagnent le mouvement de Donen vers les audaces de ce qu'on peut, faute d'un meilleur terme, nommer la « modernité » cinématographique. Le film, comme son cinéaste, se situe entre l'avant et l'arrière, entre deux époques, deux rapports au monde, entre nostalgie et coups d'œil vers l'avant, l'avenir et les expérimentations de son temps. La cinéphilie de Donen englobe évidemment le cinéma hollywoodien, de Lubitsch et Mamoulian, qu'il admire ouvertement, aux maîtres qu'il traite avec plus de méfiance, comme Busby Berkeley ou Minnelli – sans oublier quelques références européennes, René Clair notamment.



Mais son érudition inclut aussi les récents remous de la modernité européenne : la narration sinieuse et les temporalités enchevêtrées d'Alain Resnais, les introspections antonioniennes (de *L'Avventura* à *La Nuit*). Le dossier de presse annonce en fanfare que Donen, « très au courant des manifestations du cinéma moderne a donc créé depuis ses trois derniers films un style nouveau de cinéma commercial, adapté avec discernement aux goûts et modes du jour, plein de séduction et d'intelligence ». L'oscillation de *Voyage à deux* entre l'Europe et Hollywood recoupe donc partiellement – puisque la modernité arrive justement à Hollywood à la fin des années 1960 – le tiraillement de Donen entre son désir d'expérimentation et son attachement indéfectible aux vertus de la légèreté et du divertissement.

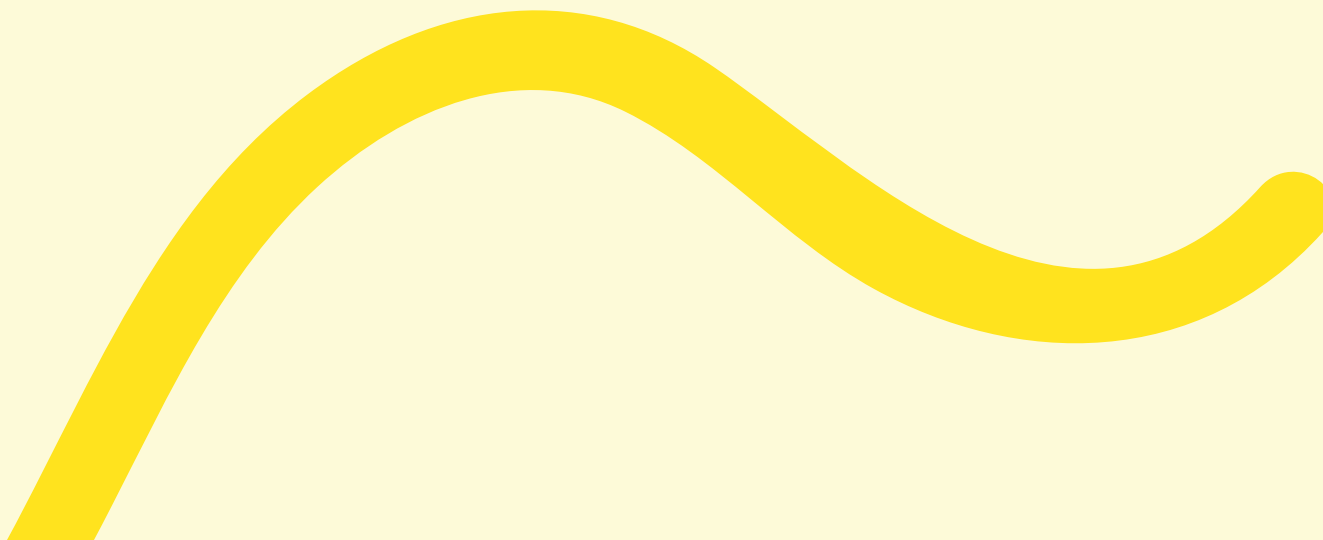
Cette hybridation n'a d'ailleurs pas été du goût de tout le monde. On peut même, à la suite d'Alcover, considérer qu'elle est précisément à l'origine des réactions négatives à la sortie du film. Pauline Kael raille les ficelles rabâchées du film et le critique Henry Chapier énonce alors ce jugement sans appel : « Si l'on s'estime prêt à voir du cinéma commercial d'avant-guerre, il y a beaucoup plus drôle, et il y a sûrement mieux⁷⁵. » Phrase cruelle et surtout injuste. Ces critiques sévères ne prennent pas en compte les innovations du film et ses emprunts au cinéma de la modernité. Ce statut flottant, entre deux eaux, se retrouve dans la forme du film, dans lequel Donen « ne rompt pas le contrat classique, mais le renégocie⁷⁶ », élabore une modernité tempérée, un récit traditionnel mâtiné d'expérimentalisme. Une ambition que l'on peut d'abord repérer dans la narration du film, qui obéit à deux principes : épure et déconstruction ludique.



RACCORDS ET DÉSAccORDS

Le film, dont la trame est d'une simplicité trompeuse, travaille jusqu'à épuisement trois thèmes, dont sont explorées toutes les combinaisons : la route, le temps et le couple. Durant presque deux heures, le film déroule un récit parcellaire, succession de pointillés composés d'épisodes judicieusement sélectionnés de l'histoire du couple. Dans les ellipses, entre les voyages, la vie anglaise et sédentaire n'apparaît qu'en négatif. Le patient travail du temps se révèle à travers les micro-événements des périples conjugués à travers les années, ou « évocation d'instant, doux ou amers, toujours modestes et résolument anticlimactiques⁷⁷ ». Mais la contrainte narrative la plus marquante et la plus productive est bien sûr la déconstruction chronologique, l'entrelacement non linéaire de plusieurs époques réparties sur douze ans et entre lesquelles le récit ne cesse de bondir, en permanentes allées et venues. « Audrey conduit une machine à remonter le temps » titrait le magazine *Life* du 12 mai 1967. Certains spectateurs s'y sont d'ailleurs tout à fait perdus – même l'acteur William Daniels confessa dans ses mémoires avoir eu « du mal à suivre le script, ces voitures variant selon différentes périodes ». En France, Henry Chapier écrit n'avoir « rien compris à ce déroulement d'un drame à deux qui a lieu à bord d'une série de voitures », un journaliste des *Écoutes* se plaint de « ces perpétuels retours en arrière et sauts en avant qui imposent au spectateur une gymnastique mentale harassante », et le critique du *Figaro* s'insurge contre « ce récit en zigzags qui (...) ne tarde pas à donner le tournis⁷⁸ ».

Malgré cette structure atypique, on retrouve dans *Voyage à deux* certaines grandes caractéristiques du cinéaste, notamment « la rapidité elliptique, le désir d'aller droit au but, de tailler les scènes et les dialogues dans le vif » pour reprendre la formule de Casper. Pourtant, on l'a vu, Donen reste un classique, soucieux de ne pas égarer son public et de multiples précautions furent prises pour rendre accessible ce récit complexe, qui devait, toujours, demeurer ludique. Plus qu'un pastiche de la déconstruction chronologique menée jusqu'au vertige par Alain Resnais, le film se veut divertissant et la science des raccords produit un plaisir immédiat de connexion. Le scénario de Raphael joue avec la chronologie comme avec des pièces de puzzle, rebat les cartes, fait s'effondrer les dominos. La métaphore du jeu apparaît d'ailleurs régulièrement dans les interviews du scénariste, qui évoque le poker et raconte qu'au moment de mélanger les époques, il a littéralement battu les cartes correspondant aux différentes scènes avant de les disposer dans un nouvel ordre, arbitrairement. Le film repose néanmoins sur un rigoureux travail de construction, visant à lier entre elles les scènes appartenant à différentes séquences et à plusieurs époques. Les audaces narratives sont ainsi tempérées par un désir plus conventionnel de lisibilité. Ici encore, l'héritage du cinéma classique, qui offre, on le sait, de nombreux repères au spectateur pour lui permettre d'identifier les flashbacks et les anachronies, est manifeste. On chercherait en vain, dans *Voyage à deux*, les indices habituels des voyages dans le temps – transition au fondu, passage au noir et blanc – mais le film élabore patiemment sa propre signalétique, des indices, plus ou moins discrets, imaginés dès l'écriture du scénario.



Dans une note d'intention publiée par *Télérama* le 8 novembre 1967, Donen énumère certains de ces repères dispersés à travers le récit : « Le problème était d'éviter que le spectateur se perde dans ces changements d'époque sans pour cela recourir à l'habituel fondu enchaîné qui, depuis soixante ans, traduit le flashback au cinéma. On ne peut pas se permettre, dans un film, de semer la confusion dans l'esprit du public, car les gens passent alors leur temps à essayer de s'y retrouver et ce jeu les ennueie très vite. Nous avons prévu d'abord de coiffer et d'habiller Audrey Hepburn différemment suivant les périodes. Mais cela ne suffisait pas. J'ai donc décidé de situer chaque période au moyen de la voiture qu'utilise le couple. Vous me croirez ou non, mais c'est là une des tâches les plus difficiles qu'il m'ait été donné d'affronter. Nous avons choisi d'utiliser à ces fins le Minibus Volkswagen, la Commerciale Ford, la MG, la Triumph Herald et la 230 SE Mercedes, toutes des voitures qui nous semblaient se différencier suffisamment les unes des autres. Elles servent donc de points de repère tout au long du film et je pense que, de la sorte, le public n'aura aucun mal à s'y retrouver. » Des marques chronologiques plus directes sont aussi disséminées dans le film : le guide de voyage utilisé par Howard Manchester est daté de 1956, les années des vignettes collées au pare-brise des véhicules évoluent (« Jan. 60 », par exemple, sur la vitre de la MG), etc. – et à la fin du film, une séquence semble récapituler l'ensemble des moyens de locomotion et des époques du récit, avant la scène finale où le couple va passer la frontière pour continuer son parcours.

Avant même de tourner le film, Donen redoutait d'ailleurs que les lecteurs du scénario ne s'emmêlent les pinceaux. On trouve un témoignage de cette inquiétude dans le script original qui expose, dès la première page, avec rigueur et précision les six périodes qui seront ensuite entrelacées.

- séquence 1 : 1954 – JOANNA et MARK font de l'auto-stop.
- séquence 2 : 1957 – Avec les Manchester dans le break Ford.
- séquence 3 : 1959 – Voyage dans la vieille MG.
- séquence 4 : 1961 – MARK tout seul dans la Triumph Herald, avec la blonde dans la Saab.
- séquence 5 : 1963 – MARK et JOANNA avec CAROLINE dans la Triumph Herald, et l'aventure avec DAVID.
- séquence 6 : 1966 – Le présent, dans la Mercedes blanche.

Suit une « préface à l'attention du lecteur » signée par Stanley Donen, qui comporte l'avertissement suivant :

« Je demande de prêter une attention toute particulière aux changements de temps qui interviennent dans les séquences de ce scénario : l'histoire risque en effet de sembler un peu confuse au lecteur alors qu'elle ne le sera pas pour le spectateur. À l'écran, les changements d'époque seront immédiatement discernables grâce aux éléments visuels tels que changements de costumes, moyens de locomotion, attitudes entre les personnages, etc. Je demande au lecteur d'être très attentif parce qu'un mot écrit n'est rien d'autre qu'un mot écrit, de sorte que ces changements d'époque peuvent ne pas avoir à la lecture l'évidence qu'ils auront à l'écran. Nous n'avons pas perdu de temps à donner une description détaillée de chaque étape du récit. »



À bien des égards, le film est tourné vers le passé, et le récit, tout entier rétrospectif. Dans le générique de Binder, un élément ressort en particulier : le rétroviseur. Accessoire automobile parmi d'autres, sa fonction de miroir qui permet de regarder en arrière semble judicieusement bien choisie pour ce film. C'est dans ce rectangle dessiné, découpé sur le fond noir, qu'apparaissent Mark et Joanna, en une image du film à venir, un fragment fugitif, annonçant une temporalité brouillée. D'accessoire, ce rétroviseur devient signe, celui sous lequel vont s'inscrire les personnages. Le souvenir travaille non seulement les héros mais aussi le film lui-même, qui contient une profonde nostalgie, celle de la France éternelle (les paysages, on l'a dit, ont des airs de carte postale et le château de sable - comme la beauté de la Côte d'Azur - sera détruit), une mémoire cinéphilique (Mark imite Humphrey Bogart, on cite *Casablanca*...) et des autoréférences (Audrey Hepburn avec ses grandes lunettes de soleil joue avec son propre mythe ; le dialogue, on l'a vu, fait des clin d'œil à *Drôle de frimousse*, "*Well I'm gonna make some funny faces.*" "*You don't need to make funny faces.*"). On peut dire, pour reprendre la jolie formule de Jean Narboni dans les *Cahiers du Cinéma*, que « fait sur la nostalgie, il est lui aussi nostalgique, multipliant les références aux films antérieurs de Donen ». La construction en flashback amplifie cette impression de constante rétrospection. Toutefois le récit construit aussi, et paradoxalement, une sorte d'éternel présent.

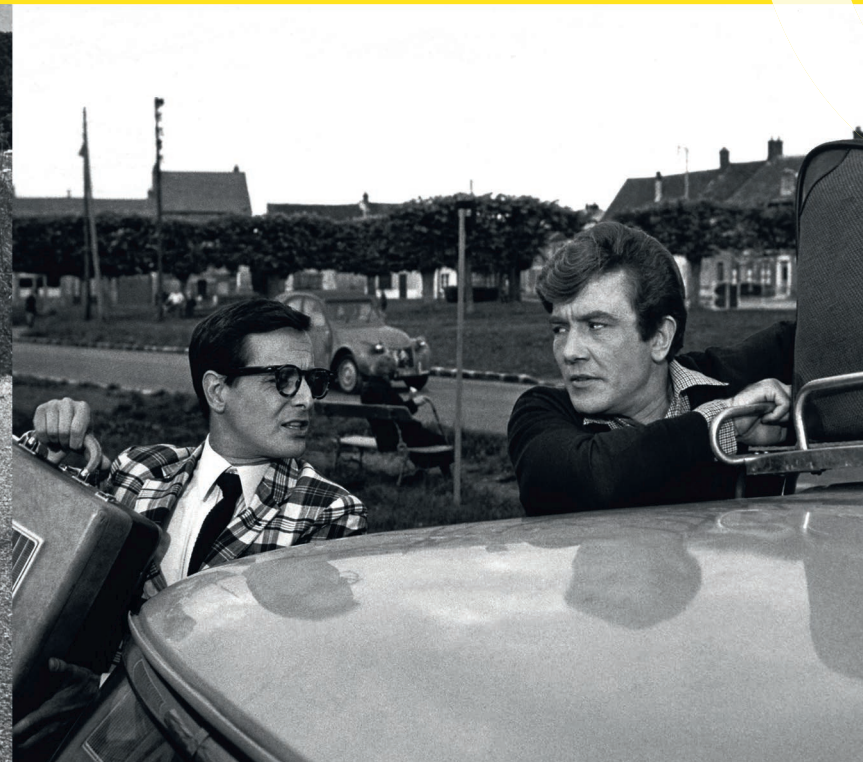
Il n'est pas sûr, d'ailleurs, qu'il soit juste de parler de flashback : les temporalités, dans *Voyage à deux*, se télescopent plus qu'elles ne s'empilent. De l'aveu même de Donen, seule la première scène, sur le paquebot, suivie d'une voix *off*, peut être considérée comme un « flashback plus ou moins standard », sorte de préparation, pour le spectateur, que l'on prend par la main pour ce premier voyage dans le temps. À partir de ce temps de référence (décrit dans le scénario comme « le présent »), le voyage du couple vers la Côte d'Azur, après douze ans de vie commune, le film remonte vers la période la plus ancienne du récit, point zéro de l'axe temporel : la rencontre de Mark et Joanna. Ensuite, la hiérarchie entre un temps de référence et d'autres périodes relatives, antérieures, se brouille, et le récit premier perd sa position centrale. Les sauts dans le temps deviennent moins classiques, la chronologie, plus flottante. « Tout, analysera Donen, est au présent. « Tout ce que vous voyez, dans leur vie, est transporté avec eux, du début de leur relation jusqu'à la fin de leurs vies. Chaque séquence était donc censée être autant au présent qu'une autre. À aucun moment du film nous n'avons dit "c'est le temps de référence du film". Le film c'est toute la période, c'est le présent. »





Loin d'être une coquetterie formaliste, la déconstruction participe au projet du film, restituer un rapport profondément subjectif au monde et au temps en particulier. Le récit obéit ainsi à une logique poétique qui glisse d'un temps à l'autre par le souvenir, enclenché par des réminiscences sensorielles que les raccords soulignent. Pour Stanley Donen, « le film ne pourrait être monté dans sa chronologie, l'histoire serait extrêmement banale si elle partait du début de leur relation jusqu'à la fin. Tout était prévu (...) rien n'a bougé au montage. » Il dira aussi : « Ce que nous essayions de montrer, c'est que le rapport entre deux personnes à un moment précis est imprégné de certains éléments du passé, qu'une grande partie du passé agit sur nous avec autant d'énergie et de pouvoir que les expériences que nous subissons maintenant. Nous ne vivons que dans l'instant et pourtant cet instant est tributaire du passé. Le "maintenant" est totalement relié au passé. Je n'ai pas trouvé d'autres moyens de montrer ces rapports, entre les personnages, entre le passé et le présent avec tout l'arrière-plan qui en découle... Si j'avais raconté l'histoire de manière chronologique, il me semble que chaque instant n'aurait pas été aussi chargé de vie ! »

S'installe ainsi une temporalité subjective, structurée par des réminiscences erratiques, où, loin de la froideur de l'organisation calendaire, l'esprit navigue à loisir entre les époques. Dès le début s'enclenche une logique mémorielle où, comme l'écrit le critique Henry Rabine, « les voyages en couple ne reviennent pas en rang d'oignons dans la mémoire de la dame. Du tout. Audrey a une mémoire affective et sensorielle. Une attitude, une couleur, un son lui suffisent, et hop ! Le geste commencé au présent se termine douze ans avant, quitte à revenir à aujourd'hui par les années intermédiaires. » Les raccords, aussi minutieux que poétiques, orchestrent ces allées et venues chronologiques. Dès les premières minutes de *Voyage à deux*, lorsque Joanna regarde à travers le hublot de l'avion, la vision d'un paquebot au loin sur la mer ravive un souvenir en elle et amorce le premier flashback. Le hublot s'ouvre en fait sur l'histoire du couple : le plan suivant nous permet de basculer douze ans en arrière, sur le pont du paquebot de leur premier regard. L'association d'idées – ici formalisée par un raccord objet – permet de mettre en scène le phénomène mémoriel et de lier l'univers du film (le paquebot sur la mer) et l'univers mental du personnage (le paquebot de son souvenir). On accède à l'intériorité de Joanna en filmant son regard pensif, dirigé vers le hors-champ, qui, tandis qu'on s'enfonce dans la subjectivité du personnage en s'immisçant dans son souvenir, devient réel.



Le film progresse ainsi, par des sortes de champs-contrechamps entre passé et présent, enclenchés par le souvenir. Ces incessants raccords visuels produisent parfois un effet de rupture, condensant les changements du monde qui entoure les personnages, éternellement insatisfaits, en les rappelant à un immuable principe de réalité – des séquences articulées autour d'un bien inefficace claquement de mains à celles qui font se succéder un jet d'insecticide à celui d'un pommeau de douche, la vision d'un château de sable à celle d'une pelleuse, sans oublier l'effet comique mentionné plus haut, qui fait suivre la vision des deux héros rouge écarlate à celle de homards prêts à être dégustés. La combinaison entre ces effets de raccords graphiques et l'utilisation déjà évoquée d'abrupts coups de zoom ou de dézoom, accentuent ce sentiment d'inexorable instabilité et ces effets de contraste, constants démentis aux illusions de permanence des protagonistes.

Un exemple parmi d'autres de ce type d'enchaînements : une séquence qui commence par un plan rapproché sur des chapeaux de carnaval déposés par les héros sur la plage déserte où ils déploient gaiement leurs amours naissantes, accompagné par les accords romantiques de Mancini. « Ce lieu est à nous », déclare Mark. Plan suivant : un château de sable en plan rapproché, construit par Joanna et sa fille sur cette plage qui pourrait être la même. Plan suivant : contrechamp sur Mark émergeant de sa voiture et dézoom de la désillusion, révélant que la crique paradisiaque est envahie et défigurée par un bien disgracieux chantier... Le montage traduit une dialectique incessante entre l'atmosphère édénique et sa dégradation, et exprime ainsi, inéluctablement, le constat sombre des protagonistes : « Le monde d'où nous venons devient méconnaissable. »









La précision de ces raccords formels qui marquent des ruptures, soulignent des contrastes, dans une logique où la nostalgie est distanciée par une résignation laconique et pragmatique, se complexifie par le travail sur le son. L'élégante musique d'Henry Mancini qui, à plusieurs reprises, chevauche les plans, fluidifie le découpage, comble les sautes spatio-temporelles. Le film ne s'autorise que rarement une utilisation frontale amplifiant le décalage entre son et image. Le seul exemple de ce contraste ironique qui rappelle l'épisode comique de *Chantons sous la pluie* où une voix *off* emphatique - et mensongère - réinvente le passé de l'un des personnages pour lui conférer une « dignité » tout à fait fictive, se produit lors de la virée adultère de Mark. Sur les images de la course-poursuite entre les futurs amants, la voix de Mark, *off*, prononce avec un enthousiasme suspect les mots mensongers d'une lettre écrite à Joanna, tandis que l'image dévoile la vérité.

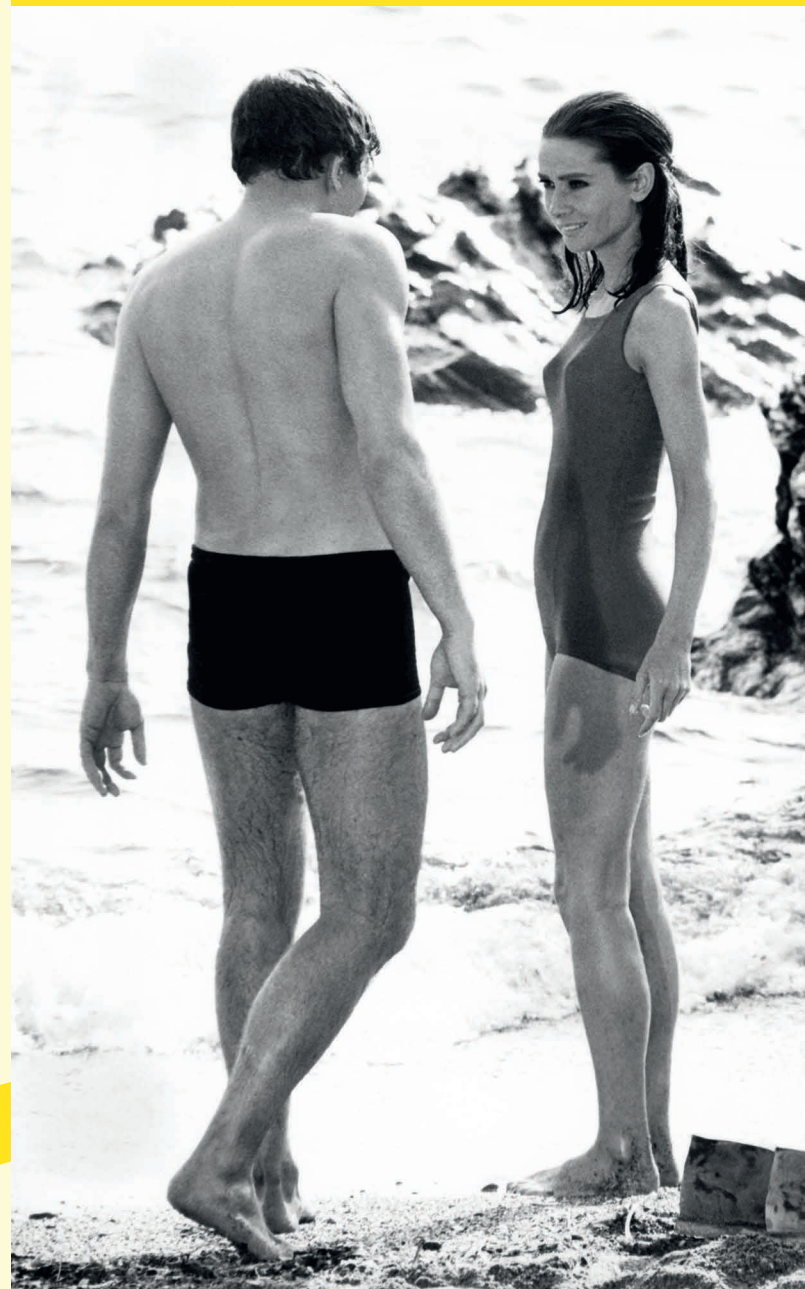
Le jeu sur les dialogues établit une temporalité fluctuante. Les répliques se font écho, résonnent et se suivent sans qu'il ne soit jamais possible de déterminer si l'échange a vraiment lieu ou si c'est le film - et le spectateur, seul dépositaire de la mémoire du couple - qui invente une conversation entre époques. Certains de ces procédés étaient déjà présents dans *Pique-nique en pyjama*, tourné en 1957, qui fait, à bien des égards, figure de précurseur stylistique. C'est là, notamment, que le cinéaste a testé des stratégies de montage et de raccords qui permettent de glisser sans effort apparent par-delà les limites temporelles et géographiques, en particulier le chevauchement des dialogues. Souvent les répliques sont difficilement assignables à un personnage ou à une époque. Les images du flashback du début semblent commentées par Joanna, comme s'il s'agissait de son seul souvenir. Mais à son commentaire *off*, Mark répond dans le plan suivant. Le statut des retours en arrière est loin d'être clair : souvenir de l'un, mémoire commune, simple évocation narrative du passé ? Certaines phrases hantent ainsi le couple, revenant en écho d'une scène et d'une époque à l'autre. Ainsi de la plaisanterie grinçante de Mark, qui demande à Joanna « qui sont ces gens qui restent assis en face l'un de l'autre sans se dire un mot », avant de répondre lui-même, « les gens mariés ! » La question de Mark revient, flottante, comme un fantôme, lorsque Joanna déjeune avec son amant, accompagnée du thème de Mancini qui nimbe la scène de mélancolie. Et c'est au présent que Joanna répond, « les gens mariés ! » à David qui acquiesce : « Exactement. » Cet échange de répliques au sujet des « gens mariés », qui se retrouve, tel quel, à trois reprises dans le film, tisse un lien à la fois entre les époques et entre les personnages, qu'une complicité, une sorte de conversation toujours poursuivie, réunit malgré eux, même quand ils semblent irrémédiablement brouillés. Joanna se souvient, Mark a la mémoire courte (« Caroline qui ? » dit-il à propos de sa propre fille), sauf quand il s'agit de reprocher à Joanna ses infidélités. Il revient à terme au spectateur, familier des *private jokes* de Mark et Joanna, dépositaire, comme un confident ou un confesseur, de l'intimité du couple, de reconstruire ce puzzle amoureux au fur et à mesure qu'on lui en donne des pièces-scènes et de lui restituer sa continuité.

Le traitement du temps traduit aussi la perception des personnages, qui refusent les rigueurs des montres et des calendriers. Pour Joanna par exemple, la temporalité est aussi élastique et subjective, s'élargissant à l'échelle de son impatience : « Mois après mois, pendant deux jours entiers. » Ailleurs, Mark lui donne « rendez-vous dans dix ans » sur « leur » plage. Le temps est structuré par les fausses promesses, les engagements tenus ou non, toujours décevants, et la nostalgie. Lorsqu'ils prononcent cette phrase angoissée, « on ne va pas rester ainsi pour le reste de nos vies », c'est la durée, la temporalité du couple même qui est mise en mots. Et le récit traduit aussi leur incapacité à jouir de l'instant. Les personnages se perdent entre anticipation anxieuse et ruminant rétrospective, apparemment incapables de vivre leur vie au présent, de conjuguer leur amour dans l'instant, redoutant la fin de leur semaine enchantée. Paradoxalement c'est le film, et sa temporalité toujours au présent, qui restaure ce sens du moment que les héros peinent à obtenir.

Bien entendu, la non-linéarité du récit, sa sélectivité fragmentée, nous dit quelque chose sur le couple : elle fonctionne comme un révélateur, un fil continu qui expose l'évolution des personnages et de leur relation - ou plutôt leur surplace. Car précisément, le caractère répétitif du récit et des situations interroge la capacité des protagonistes à réellement évoluer. Plus largement, c'est un autre présupposé du récit classique, celui de la leçon de vie, de l'évolution vers la sagesse et la maturité, qui est mis en doute par cette structure kaléidoscopique. La fin du film, revenant sur ces discussions réitérées, permet une fois de plus d'aborder ce thème du temps, et comme en conclusion, d'évoquer ses effets : « Admets-le, nous avons changé. » Mais cette assertion est contredite par la construction du film.

Ce n'est pas le film, ce sont les personnages qui se répètent, rejouent infiniment, avec quelques modulations et changements de décors, les mêmes scènes, les mêmes situations, les mêmes répliques. Comme le thème musical de Mancini, construit en spirale, leurs échanges, leurs conflits, leur complicité, récidivent et se modulent, en un éternel recommencement. Tels des Sisyphe de la vie de couple, Mark et Joanna portent péniblement et inexorablement leur pierre en haut de la montagne.

La modernité de *Voyage à deux* ne se résume pas à sa narration. Plus commentées furent les audaces qu'il s'autorisait en termes de représentation et sa position médiane entre deux logiques : l'ellipse classique, tout en pudeur et en suggestion, et un style plus explicite, plus direct et plus cru.







« RIEN À VOIR AVEC LE SEXE, RIEN DU TOUT ! » : PUDEUR, ELLIPSE ET DÉVOILEMENT

Voyage à deux a été tourné à un moment charnière de l'histoire du cinéma hollywoodien : lorsque l'ancien régime de censure – le Code Hays – a cédé la place à un système moins puritain, ouvrant la voie à des représentations plus osées, sur les plans de la violence et de la sexualité notamment. La révolution sexuelle qui a nimbé l'avant-garde européenne d'une aura sulfureuse se répand dans le courant que l'on surnommera bientôt le « Nouvel Hollywood ». L'année de *Voyage à deux*, de parfaits exemples de cette libéralisation sortent sur les écrans américains : *Qui a peur de Virginia Woolf ?*, *Bonnie and Clyde* ou *Le Lauréat*⁷⁹. Dès 1964, le public avait pu voir des seins nus dans *Le Prêleur sur gages*⁸⁰. Malgré ses attaches européennes, *Voyage à deux* apparaît, par comparaison, nettement plus sage que ses « cousins » nord-américains. Et tout autant si on regarde du côté de l'Europe, par exemple les films précédemment scénarisés par Frederic Raphael, comme *Darling chérie* de Schlesinger. Cette pudeur s'explique aisément par les personnalités et les goûts de Donen et Hepburn, qui partagent une préférence toute classique pour l'allusion discrète. Étonnamment, pourtant, le film fut perçu comme très audacieux lors de sa sortie.

Les thèmes et le ton du film sont indéniablement plus hardis que ce à quoi le cinéma hollywoodien avait habitué le public. Paradoxalement, c'est bien par contraste avec les images si lisses de Donen et d'Hepburn que le film a pu apparaître comme transgressif. Cinéaste et comédienne ont tous deux une certaine réserve qui va à contre-courant de l'évolution des représentations de l'époque. Donen a longtemps recouru aux délicates stratégies d'allusion et de suggestion qui avaient, aux temps du Code, façonné le style hollywoodien. Aussi Donen n'eut-il, au long de sa carrière, qu'assez rarement à subir les foudres du code de censure – tout au plus la « Legion of Decency », célèbre groupe de pression catholique, lui assigna-t-elle un blâme pour les « costumes et danses suggestifs » du film *Au fond de mon cœur* et l'obligea à quelques édulcorations pour l'adaptation de *Pique-nique en pyjama*.

⁷⁹ *Who's Afraid of Virginia Woolf?* de Mike Nichols, 1966, *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn, 1967, *The Graduate* de Mike Nichols, 1967.

⁸⁰ *The Pawnbroker*, Sidney Lumet.

- ◀ Faye Dunaway et Warren Beatty (*Bonnie and Clyde*).
- ▶ Elizabeth Taylor et Richard Burton (*Qui a peur de Virginia Woolf ?*).



De son côté, Hepburn a construit sa carrière et son personnage sur une image d'innocence réservée, chaste sans être prude, voire, comme l'écrivent Cieutat et Viviani, « faussement asexuée » : « aucune scène de nudité prononcée ne figure dans ses films », sans doute parce que « son image première était si forte qu'elle ne pouvait être retradicalement modifiée par la nécessité de correspondre à tout prix au recul du puritanisme outre-Atlantique pendant la seconde moitié du XX^e siècle ». Hepburn a toujours refusé de poser pour des photographies dénudées et dans une interview parue dans les années 1950, elle déclarait, sobrement, trouver « le sexe surfait⁸¹ ». La sensualité dans ses films passe donc par la suggestion raffinée et, à l'occasion, par le biais de répliques à double sens prononcées avec sa légendaire ingénuité. Et c'est le même genre d'audaces avant tout verbales que l'on retrouve dans *Voyage à deux*, qui évoque plus qu'il ne montre. C'est derrière une porte que Joanna se déshabille. Le film recourt aux mêmes subtilités métaphoriques qu'on trouvait aux temps du Code pour suggérer les étreintes, par exemple le train dans la chambre à coucher. En reliant les scènes d'intimité entre elles, le film les escamote : les scènes d'amour sont toujours habilement interrompues par un raccord, esquissées entre deux coupes. Ce processus d'utilisation des résonances entre les scènes pour éviter la représentation directe de l'acte sexuel est particulièrement évident lors de l'entrelacement des séquences du bal du 14 juillet et du retour en robe rose après l'un des dîners chez Maurice. Chaque passage d'une époque à l'autre constitue une ellipse qui interdit, à terme, la vision des deux personnages ensemble tout en insinuant un flux de désir poursuivi – un plan de Joanna retirant sa couronne à la demande de Mark enchaîne ainsi sur les chapeaux de Napoléon déposés sur une plage par les deux amants. C'est par les dialogues seulement que la sexualité apparaît de façon directe dans le film et encore, soit entre les lignes, soit par le déni – « Rien à voir avec le sexe, rien du tout », comme le déclare Joanna à Mark au matin. On est loin des déambulations équivoques de Faye Dunaway dans l'ouverture de *Bonnie and Clyde*. Plus loin encore du raccord audacieux qui enchaîne ces deux plans : le héros sautant sur un matelas gonflable, puis son arrivée sur le corps dénudé de sa maîtresse dans *Le Lauréat* – même si *Voyage à deux* comporte un raccord similaire, mais plus timoré, unissant le plongeon de Joanna sur un lit à celui qu'elle fait dans une piscine à la séquence suivante.

Du point de vue de la représentation, et selon les critères contemporains, le film est donc assez innocent. Comme le constate Barry Paris, la tant attendue scène de nu s'avéra nettement moins osée que prévu : « Tout le battage qui l'avait annoncée se révéla être beaucoup de bruit pour rien : la nudité totale ne concernait en fait que le haut de son dos, le restant de sa personne étant modestement dissimulé par un drap. Finney quant à lui est encore plus sagement couvert : il porte un T-shirt pendant cette scène de conversation sur l'oreiller, après l'amour. »

Comment expliquer, alors, le parfum de scandale qui a entouré le film ? On peut avancer l'hypothèse d'une discrète stratégie de marketing de la transgression, par laquelle le studio et l'équipe chargée de promouvoir le film auraient monté en épingle les aspects osés du film. Avant même le tournage, les journalistes s'emballèrent sur la seule vertu du scénario qui « prévoyait en effet une scène d'adultère, une apparition en maillot de bain et une scène dans une salle de bain embuée où elle serait complètement nue⁸² ». Dans un article écrit au moment même du tournage⁸³, le correspondant des *Cahiers du Cinéma* envoyé à Joinville écrivait prudemment les lignes suivantes : « Il pourrait s'agir d'un film qui ira à l'encontre des conventions morales auxquelles nous avons habitués le cinéma américain ; (...) plus simplement, d'une façon naturelle de considérer l'adultère librement consenti et réciproque. Hays se retournerait dans sa tombe s'il pouvait entendre les deux derniers mots du film sur lesquels il convient de garder le mystère. »

Si allusive qu'elle soit, la sensualité diffuse du film est, en 1965, assez audacieuse pour avoir provoqué les mises en garde des censeurs de l'époque, comme le raconte Mark Harris⁸⁴. « En 1965, lorsque le scénario de Raphael fut soumis aux censeurs pour obtenir un sceau d'approbation, le code de production agonisait, mais n'était pas tout à fait mort, et l'homme chargé du dossier, Geoffrey Shurlock, trouva beaucoup de choses à redire. À l'issue d'une réunion, il rédigea un avertissement, qui stipulait que "les relations sexuelles entre Mark et Joanna qui précèdent le mariage sont, à notre avis, excusées, justifiées, et ne sont pas présentées à l'intérieur du cadre moral requis par le code pour ce genre de relations. Il y a aussi abondance de dialogues vulgaires, ce qui, à soi tout seul, risquerait d'entraîner un film inacceptable... On pourrait éventuellement (...) envisager d'insérer des répliques qui expliqueraient que, peut-être, Joanna et Mark n'auraient pas des vies aussi chaotiques, à ce moment de leur existence, s'ils avaient fait preuve de davantage de retenue avant leur mariage. (...) Nous estimons qu'il est important que vous n'acheviez pas le film sur ces deux expressions, 'bitch' et 'bastard'". »

⁸¹ Ian Woodward, *Audrey Hepburn, Fair Lady of the Screen*, Virgin Books, 2010.

⁸² B. Paris, *Audrey Hepburn...*

⁸³ J. Doubrowsky, « Deux Anglais... ».

⁸⁴ Mark Harris, "Cinema '67 Revisited: *Two for the Road*", Film Comment, 26 avril 2017.

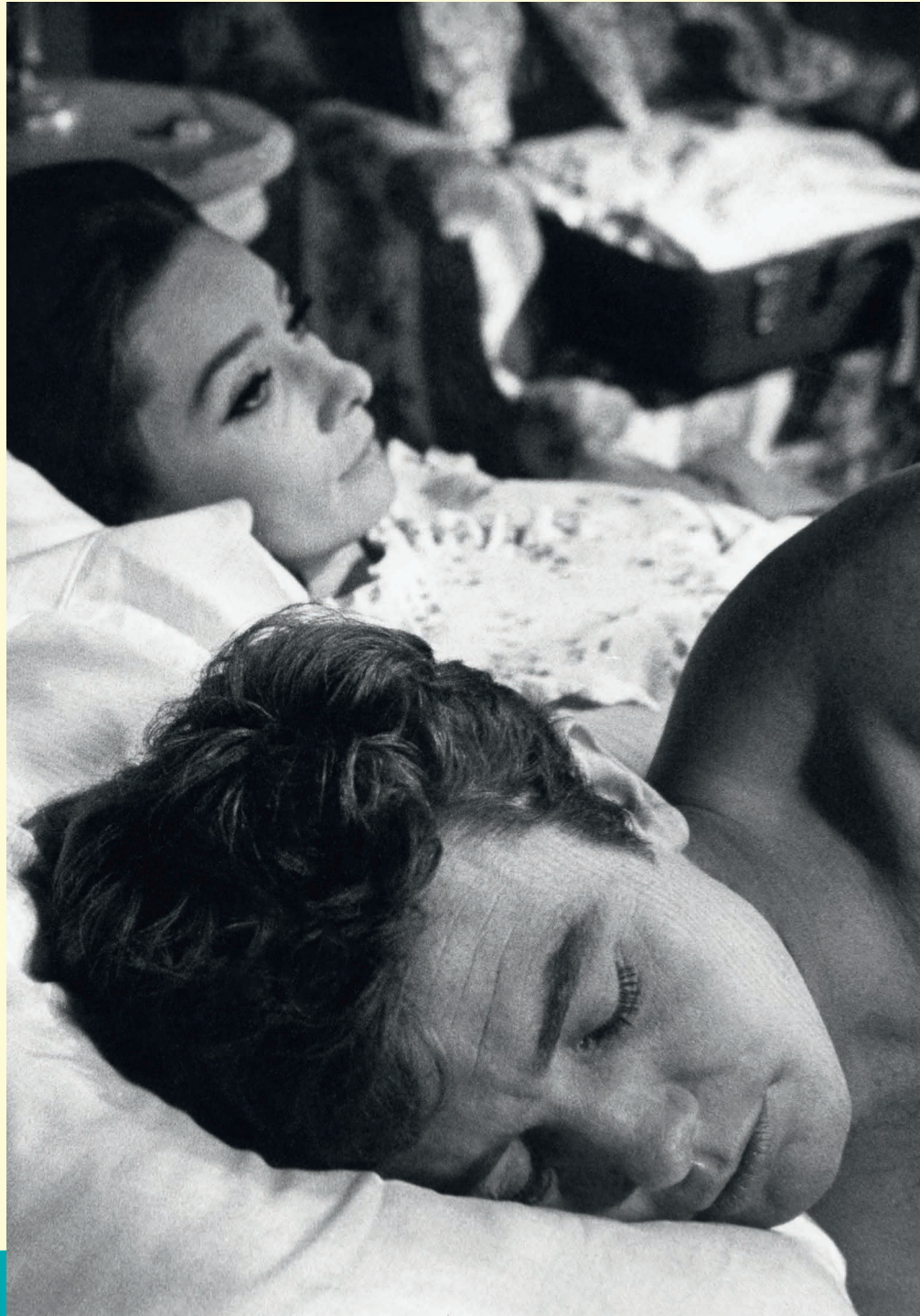


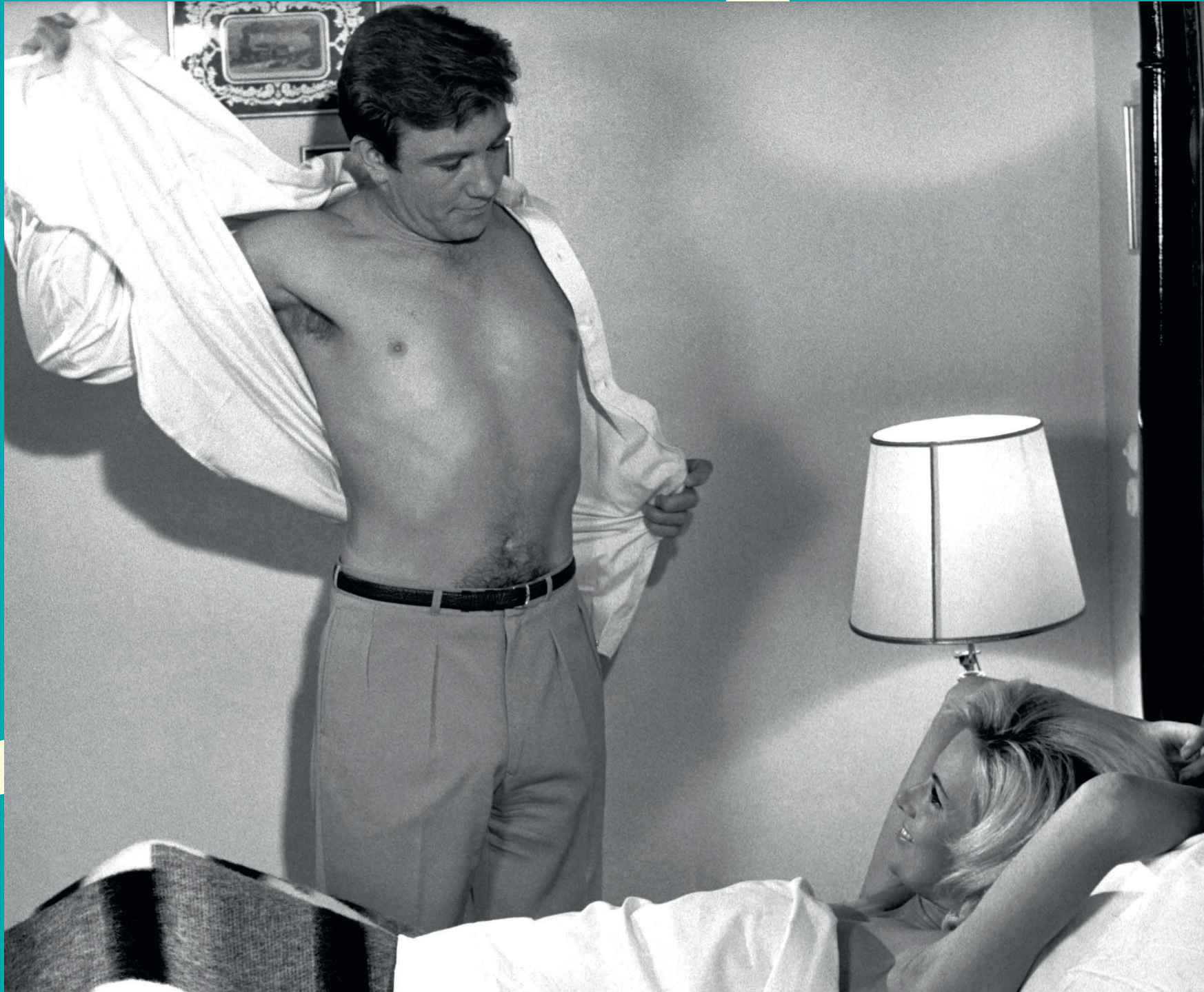
Mais entre 1965 et 1967, le Code Hays s'était effondré et, sans que Donen ne change une virgule, le film fut validé bon gré mal gré, avec ajout de la mention "*Suggested for Mature Audiences*" (« conseillé à un public adulte »). Si Hepburn se déshabille entre deux portes, le désir et sa disparition sont énoncés nettement et sans détours, l'adultère est évoqué sans ambiguïté... même si le film recourt à ce double détournement qui évoque encore le Hollywood d'antan, un cadrage pudiquement médié par un miroir et bien sûr une ellipse au moment où Mark s'approche du lit où l'attend sa blonde maîtresse. La scène tournée a d'ailleurs été légèrement édulcorée par rapport à ce qu'on pouvait lire dans le scénario d'origine – qu'on en juge :

SIMONE secoue la tête et est pelotonnée, comme un chat, sous les draps du grand lit. Elle regarde MARK (que nous ne voyons pas) qui s'approche d'elle. On s'approche avec lui. La main de MARK entre dans le champ, prend le drap et le retourne complètement. Il met le drap sur le bout du lit. Nous voyons maintenant ses jambes nues. Il sourit. Elle sourit. La lumière s'éteint.

Le film ne montrera ni la main de Mark retourner le drap, ni les jambes nues de la fille. Qu'on le veuille ou non, le cinéaste reste encore un classique, attaché à l'allusion, refusant les facilités du dévoilement. On se souviendra avec nostalgie de ces délicats procédés en regardant son dernier film, nettement moins subtil, *La Faute à Rio...*

Néanmoins la sexualité est présente tout au long du film : les amoureux sont animés d'un désir littéralement brûlant, et les scènes de plage convoquent une sensualité discrète mais présente, au plus près des corps accolés l'un à l'autre, dans une logique de dévoilement de l'intimité qui est tout à fait de son temps. Sur ce plan, le film est plus que jamais entre deux époques, à la fois héritier d'anciennes stratégies de contournement, des dérobades brillantes liées au code de censure et, du point de vue des dialogues et des situations, bien ancré dans une période qui apprend à parler directement, voire crûment, des réalités du couple. Un film pour adultes, en somme, loin des rêves enchantés et un peu mièvrés du cinéma hollywoodien grand public et notamment de son fonds de commerce principal : l'amour, plus précisément la romance, comme unique et indépassable horizon.



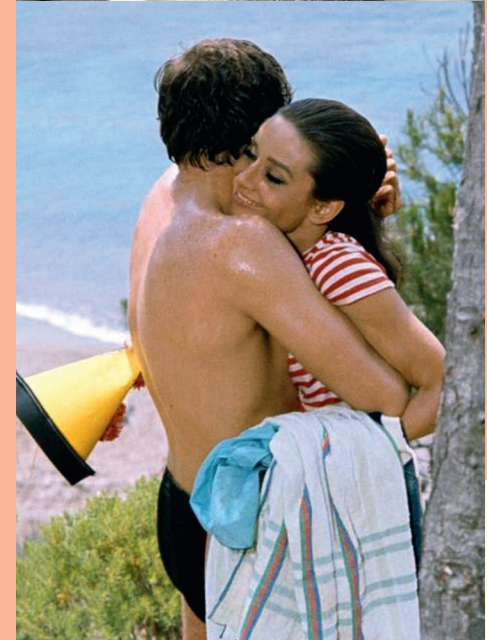
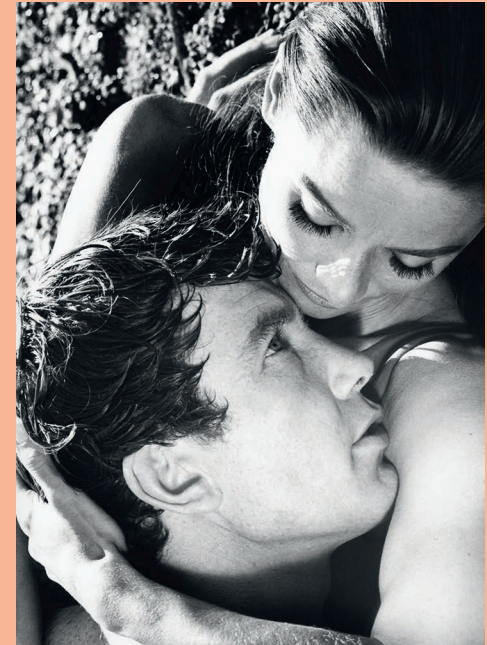


« POUR LE RESTE DE NOS JOURS ? » : LE ROMANTISME CONTRARIÉ

Et l'amour, dans tout ça ? L'un des grands malentendus à propos de *Voyage à deux* consiste à envisager le film comme une « comédie romantique » sur le modèle de celles qu'Hollywood produit à la chaîne. Le film, souvent grinçant, n'a rien d'une bluette. Pour Donen : « Ce n'est pas un film qui dit "et ils vécut heureux" mais "voilà comment ils ont vécu". » Le cinéaste lui-même décrira *Voyage à deux* comme « le premier film d'Audrey Hepburn à traiter de l'après, plutôt que de l'euphorie des débuts d'une histoire d'amour ». Alcover voit dans le film une « réflexion ambivalente sur les liens affectifs quand la passion s'est consumée et cristallise une conception du temps comme facteur corrosif ». Mais c'est Roger Ebert, le célèbre critique américain du *Chicago Sun-Times*, qui trouvera la formule la plus percutante : « *Un homme et une femme* pour grandes personnes. » Cette vision douce-amère trouve bien sûr un écho dans les vies de Donen et de Raphael, qui ont, sur des modes radicalement opposés, fait l'expérience intime des difficultés du couple – Raphael a vécu cinquante ans avec la même femme, et Donen se mariera cinq fois. Mais cette méfiance profonde à l'égard du mythe, soigneusement alimenté par l'usine à rêves, de l'amour romantique éternel, ne saurait s'expliquer uniquement par ces détours autobiographiques. Donen n'est pas, par tempérament, un sentimental, et il reniera d'ailleurs certaines de ses œuvres antérieures pour péché de mièvrerie. À la fin des années 1960, ce scepticisme est dans l'air du temps, culturellement parlant. Le film s'inscrit dans la longue lignée cinématographique des œuvres qui s'intéressent non plus tant à la formation du couple ou à sa célébration au sein d'un hors-temps figé et idyllique qu'à sa décomposition et recomposition dans le temps. La Nouvelle Vague européenne scrute de près l'effilochement des couples au long cours, accompagnant les errances mélancoliques des héros antonioniens de *L'Avventura* ou de *La Nuit* (1961). Plus acides, les comédies de mœurs qui sortent à cette époque aux États-Unis sont dubitatives sur le bonheur conjugal. La fin glaçante du *Lauréat* fait succéder à l'échappée joyeuse et passionnée de ses héros un cadre fixe sur leurs visages soudain fermés et inquiets lorsqu'ils comprennent qu'ils viennent de se condamner l'un à l'autre à perpétuité. *Voyage à deux* déploie, sur un mode peut-être plus léger, mais tout aussi désabusé, les suites invisibles du "*happily ever after*". Une même terreur des périls de l'officialisation, de la validation sociale, et bien sûr de la routine, hante le récit et ses personnages. Le film endosse partiellement le cynisme inélegant de Mark qui affirme que « le mariage, c'est quand la femme demande à l'homme d'enlever son pyjama... mais pour l'emmener au pressing ». Casper estime d'ailleurs que le film « a largement contribué à la démythologisation du mariage dans le cinéma américain de la fin des années 1960 et du début des années 1970, ce qui venait contrebalancer, de manière rafraîchissante, les chimères hollywoodiennes ». Ce pessimisme évoque d'autres scénarios écrits par Raphael, notamment *Darling chérie* sorti juste avant, qui explore peut-être plus violemment encore l'amertume naissant des rapports de couple. Une réplique prononcée par Julie Christie pourrait tout à fait résumer la trame de *Voyage à deux* : « N'est-ce pas un miracle ? Nous sommes toujours un couple ! » À plusieurs reprises le récit écorne le déterminisme de la rencontre amoureuse. La construction du scénario évoque souvent le célèbre poème de Robert Frost, celui de « la route qu'on n'a pas prise », ("*The Road Not Taken*", 1916), pour déployer l'infinité des possibilités, ramenant la relation entre les personnages à sa part d'arbitraire. La dimension prédestinée du film, qui est, on l'a vu, largement rétrospectif, laisse souvent une grande part aux choix, aux bifurcations empruntées par Joanna et Mark, tant géographiquement que sentimentalement. Comme dans le poème de Frost, ces routes que l'on aurait pu prendre se déclinent dans autant de « et si », une multiplication des potentialités qui auraient pu façonner au couple une destinée alternative. Dès le début, le couple risque de ne jamais exister, puisque Mark s'éprend non de Joanna mais de Jackie, sa séduisante camarade de chorale. La possibilité d'une alternative revient plus explicitement lors de l'escapade de Joanna avec David, sur laquelle Mark reviendra plus tard, en disant « nous aurions dû nous séparer à ce moment-là ». Le récit met en scène régulièrement le risque de la dissolution de la romance, de l'impasse, avant même que le couple n'ait exploré toutes ses potentialités. Tout au long de *Voyage à deux* les élans romantiques sont minés par des scènes qui, à défaut de les contredire directement, les mettent en perspective. Le film balance constamment entre lyrisme et lucidité. Le romantisme de l'étreinte au soleil couchant est, par exemple, ruiné d'avance par l'usure du désir énoncée dans la scène précédente. La structure non linéaire vient par définition saborder le cheminement linéaire attendu de la romance. Le film égrène et escamote à la fois les étapes obligatoires qui jalonnent la relation amoureuse et ses conventions romantiques, dont on démonte ici les stéréotypes. La singularité narrative de *Voyage à deux* réside tout particulièrement dans sa déconstruction – ou sa renégociation – des passages obligés du film romantique, de ses scènes à faire. Les attentes du spectateur sont déjouées de manière ludique et légère, par une série d'ellipses. La première rencontre, par exemple, le coup de foudre, le premier regard, sont à la fois repris et esquivés : les yeux des personnages se rencontrent furtivement, mais sans conséquence immédiate. L'épisode le plus représentatif est sans doute celui de la demande en mariage.

D'abord parce que Mark prend le temps de remettre ses chaussures avant de courir après Joanna pour lui demander de l'épouser, manifestant clairement ses priorités. Ensuite parce que la réaction de Joanna à sa demande en mariage et le baiser qui scelle leur réconciliation sont, significativement, montrés par le biais d'un *jump cut*, faux raccord qui segmente et abrège les quelques instants des retrouvailles. L'adoption, à ce moment précis, des stratégies de discontinuité qui ont fait la fortune d'*À bout de souffle*, vient bien entendu traduire le caractère impulsif de la jeune femme, tout feu tout flamme en permanence. Mais ce faux raccord qui escamote le « oui » est aussi une manière d'établir, une fois de plus, une distance avec cette scène attendue, d'interroger la glorification du mariage. L'annonce de la grossesse sera elle aussi faite au détour d'une phrase, prenant spectateurs et époux par surprise. Les grandes décisions, les étapes fondatrices, sont toujours racontées de manière elliptique, comme si la vie n'était pas faite de choix rationnels, de décisions mûrement pesées, mais d'un flux continu de décisions impromptues et aléatoires, défilant à une cadence effrénée. Les personnages rencontrent, tout au long de leur périple, des reflets d'eux-mêmes, tantôt déformés, tantôt cruellement fidèles, d'autres couples qui incarnent ce qu'ils pourraient devenir. Le film place régulièrement les héros, dans des positions où ils sont – presque comme au cinéma – spectateurs du couple des autres. Ils observent, par exemple, deux cafetiers se disputer, derrière une vitre, et commentent cette scène à distance comme s'ils « doublaient » les dialogues de leur propre vie. On se souvient que l'idée matricielle du film était justement ce dédoublement fantastique : le fantôme de croiser, sur la route, une version antérieure de soi. Les gens mariés, dans cette perspective, ce sont toujours les autres et le regard porté sur le mariage ne peut donc qu'être distancié – une vision désabusée qui émane en permanence des commentaires de Mark et n'est pas sans rappeler les remarques sarcastiques que Stanley Donen fera sur son rapport à l'honorable institution : « Le mariage ? Je dois vraiment être très doué pour ça. Je l'ai tellement fait. » Mais la boucle se referme lorsque le couple rencontre, lors de la dernière soirée chez Maurice, un autre couple – formé par l'ancien amant de Joanna et sa fiancée – à qui il est, à son tour, proposé en modèle par une femme qui visiblement n'a rien compris. L'enthousiasme naïf et conventionnel de sa formule : « Je vous souhaite d'être aussi heureux que ces deux-là », se charge pour qui a suivi dans le détail le parcours orageux de ce couple, d'une connotation ironique.

Qui, d'ailleurs, est le véritable protagoniste de ce voyage à deux ? Et qui serait porteur de la morale du film, si tant est qu'il en ait une ? Il est intéressant de relever l'une des altérations qui a été faite par rapport au scénario original : la scène, presque finale, de la fête chez Maurice, au cours de laquelle Mark se libère enfin du pacte faustien qui l'unissait à son employeur, plus envahissant que ses maîtresses. Dans le scénario original, le triangle amoureux se jouait entre Joanna, Mark et son amante, bien plus présente et individualisée. Dans le film tourné, ce n'est pas la maîtresse qui fait figure de tiers gênant, mais bien David, amant de Joanna, resurgissant brièvement dans la vie du couple et suscitant la jalousie de Mark au cours d'une séquence de vaudeville d'une impressionnante virtuosité. Cette modification évince l'autre personnage féminin pour se resserrer sur Hepburn, et recentre l'attention sur les choix accomplis par le personnage de Joanna, sanctionnant définitivement la victoire du couple central sur les amours passagères, devenues de simples péripiéties.



UNE HAPPY END ?

On aurait tort, toutefois, de penser que la morale cynique et désabusée véhiculée par Mark est plus définitive que la satire des feux de la romance. On l'a dit, l'époque des fins heureuses semble – provisoirement – révolue lorsque sort le film. Comment alors interpréter la scène finale qui clôt le film – ou plutôt s'interdit de le faire, laissant place à une multitude d'explications et de questionnements ? Sans trancher, écoutons ce qu'en dit Donen, qui, sans être l'autorité ultime sur la question, fournit une interprétation pertinente : « Moi, j'espère, j'ai voulu dire qu'ils vont continuer, conscients de leur imperfection, et vont, après ce qu'ils ont vécu et enduré, rester mariés en s'appuyant l'un sur l'autre, en s'aidant, non sans déceptions et douleurs. Je ne les vois pas se séparer... Je pense qu'il sera moins intéressé par les autres filles, mais qu'il ne sera pas totalement fidèle et qu'ils vivront ensemble, en étant un peu mieux accordés que la plupart des gens⁸⁵. »

Où ce voyage mène-t-il les personnages ? Le *road movie* sentimental qu'est *Voyage à deux* met en scène une histoire en cours mais où tout n'est pas joué (*the trip must go on*). Le couple se relève comme malgré lui des chutes, des brouilles et des infidélités, et poursuit son chemin. Le film s'achève sur un plan large, replaçant les personnages dans un décor qui les englobe à la frontière entre la France et l'Italie, espace symbolique de passage entre un lieu et un autre, et Mark et Joanna continuent leur voyage, et le récit trace sa route d'un point A à un point B, et dessine, sous les apparentes arabesques, une simple ligne de vie, à deux.



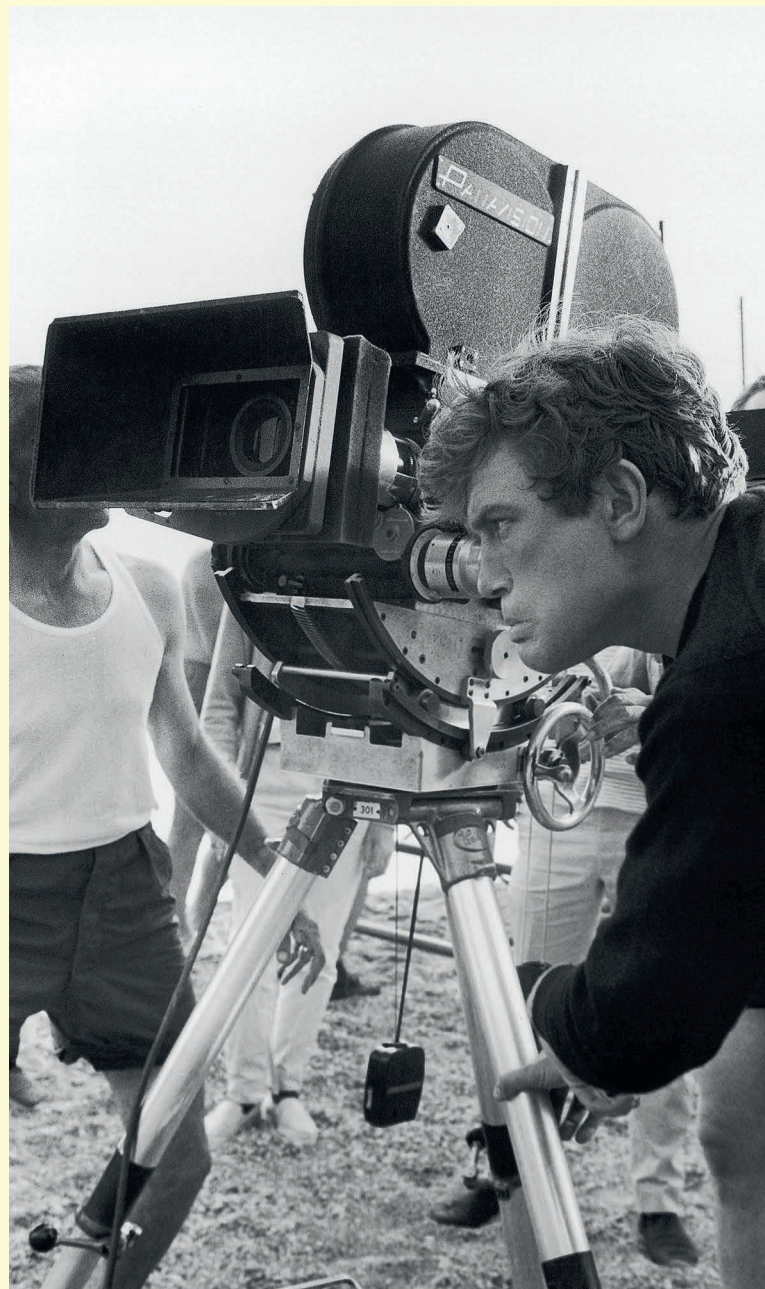
⁸⁵ C. et B. Tavernier, "Talking...".



APRÈS LE VOYAGE ●●●

Le film sort aux États-Unis le 27 avril 1967, le 31 août en Angleterre et le 6 septembre en France. La réception aux États-Unis sera mitigée, notamment, à en croire Donen, pour des raisons liées à la stratégie adoptée par la Fox pour la sortie new-yorkaise. D'une part le distributeur décide de sortir le film dans la mythique salle de spectacle du Radio City Music Hall, où Donen avait fait auparavant des sorties très remarquées, mais qu'il jugeait inadaptée pour ce film plus intime. Plus grave sera la décision prise par le studio de cibler prioritairement les étudiants, conformément à la politique généralement adoptée à l'époque : séduire les jeunes. En conséquence Raphael et Donen furent « expédiés en avion à New York, où avaient été rassemblés les rédacteurs en chef de tous les journaux universitaires des États-Unis, pour une projection et une conférence de presse. Il y avait beaucoup de monde, peut-être mille personnes, et le studio avait invité Bosley Crowther⁸⁶ », critique au *New York Times*, connu pour être parmi les plus malveillants de la presse américaine à l'époque. Donen se souvient : « Les étudiants ont détesté le film, ils l'ont haï. Je pensais avoir traversé l'Atlantique pour rencontrer l'intelligentsia des États-Unis ce matin-là. Mais pas du tout. J'ai rencontré les futurs attachés de presse d'Amérique, les futurs lèche-bottes. Entraînés par Bosley Crowther, ces gamins ont entrepris de démolir le film, jusqu'à ce qu'il n'en reste plus rien, ni de moi d'ailleurs. Puis Bosley Crowther s'est levé, a marché dans ma direction et, installé juste à côté de moi, a déclaré : "Monsieur Donen, j'ai vu votre film hier soir, et c'est tout au plus une autre daube américaine. Si vous voulez savoir ce qui se passe au cinéma en ce moment, il faut descendre à Greenwich Village et regarder *Blow-Up* de Monsieur Antonioni, car c'est ainsi qu'il faut faire des films, et c'est dans cette direction que va le cinéma." Alors je me suis levé et j'ai dit : "Bosley, si j'avais su que les poils pubiens me vaudraient une bonne critique je vous en aurais fourni des brassées. J'ai vu *Blow-Up*, et je n'ai rien contre, mais pour moi c'est une combinaison de *Fenêtre sur cour* et *Drôle de frimousse*." »

Il y eut, bien sûr, de bonnes critiques aux États-Unis, notamment celle du très populaire Roger Ebert, mais le film fit un flop au Radio City Music Hall et fut rapidement déplacé dans un cinéma d'art et d'essai, le Plaza, où il remporta un succès modéré. Donen expliquera ainsi la tiédeur réservée à son *Voyage* : « Le film aurait fait plus d'entrées si nous avions été moins sérieux, si nous avions esquivé le fond du film. (...) Les gens ne s'attendaient pas à cela. Ils voulaient Audrey Hepburn et Albert Finney, de jolis vêtements, des passages amusants, distrayants... » Le positionnement de Donen entre classicisme et modernité a également, sans doute, été un élément déstabilisant : les passionnés d'antan déploreraient la fin de la grande époque et les aficionados des diverses nouvelles vagues jugeront un peu timorée cette incursion sur le terrain de la modernité.



Un manque d'enthousiasme qui se manifestera lors des remises de prix. Deux nominations seulement aux Golden Globes (film et musique), et pas de récompense ; aux Oscars, le scénario sera nommé, mais Frederic Raphael repartira bredouille. Désabusé, Donen commentera ainsi cette triste moisson : « L'année de *Voyage à deux*, le studio avait dépensé beaucoup d'argent pour *Doctor Dolittle* et c'est là que le budget Oscar a été englouti. » Aucune nomination non plus pour les acteurs, et c'est le plus sombre *Seule dans la nuit* qui vaudra à Audrey Hepburn de concourir pour la statuette dorée. L'actrice confessera d'ailleurs : « J'ai été nommée pour *Seule dans la nuit* alors que cette année-là je me préférais dans *Voyage à deux*. » Côté européen il y aura quelques récompenses toutefois. En juin 1967, Donen recevra le prix du Festival de San Sebastian, la Concha de Oro. Raphael, lui, sera primé par le syndicat des scénaristes de Grande-Bretagne comme auteur du meilleur scénario original. De manière générale, le film sera mieux reçu sur le Vieux Continent et notamment en France et il engrangera autour de 12 millions de recettes cumulées dans le monde entier.

Sur le plan personnel, ce voyage débouchera, pour l'actrice, sur de vigoureux remous sentimentaux. Cinq mois après la sortie nord-américaine du film, les avocats du couple Hepburn-Ferrer annoncent leur divorce. Après *Seule dans la nuit*, la comédienne se retirera de la carrière cinématographique et de la vie publique pendant de longues années. En 1980, on lui proposera un rôle dans un autre film écrit par Raphael : *Richard's Things* ; elle refusera le rôle, qui reviendra à Liv Ullman.

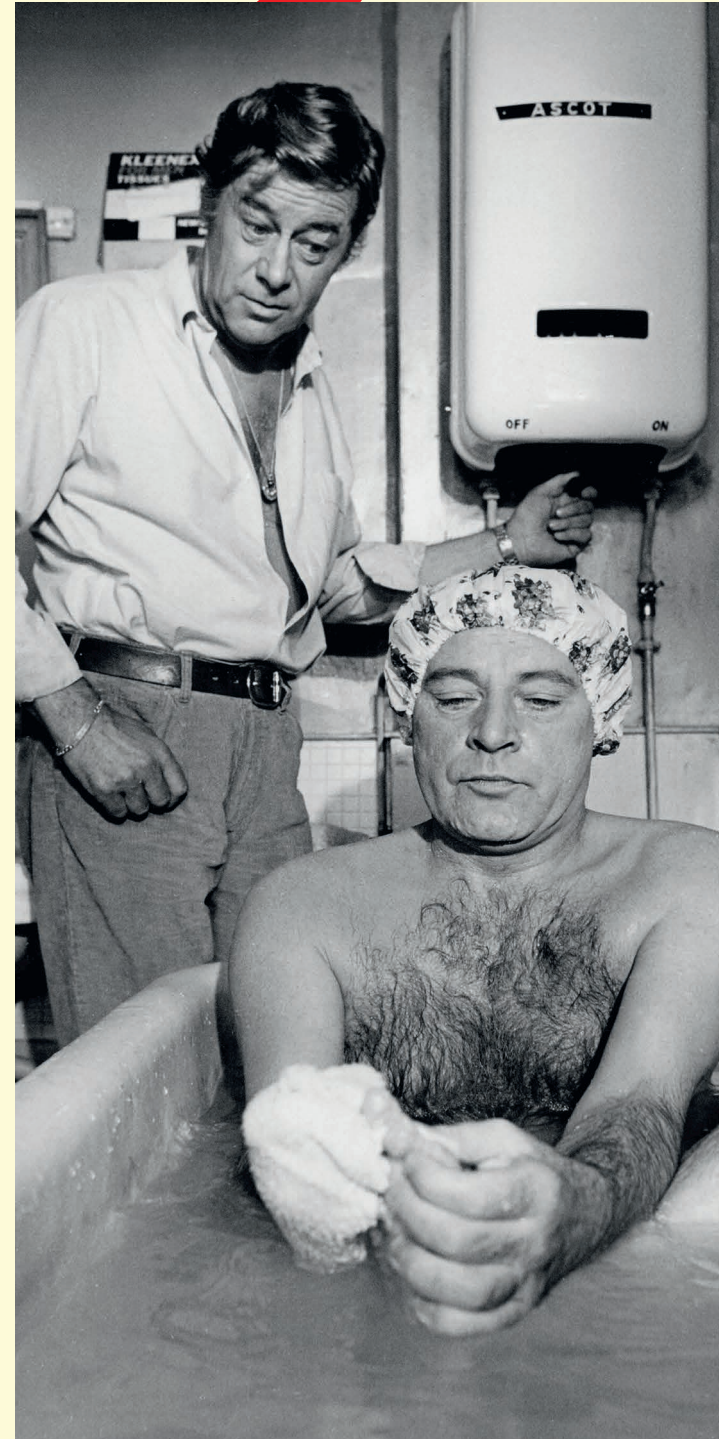
Elle ne reviendra au cinéma que bien plus tard, en Belle Marianne aux côtés de Sean Connery dans *La Rose et la Flèche*⁸⁷, puis pour tourner avec Ben Gazzara, dans le très osé *Et tout le monde riait*⁸⁸, où elle prononcera cette réplique sulfureuse « Ramène-moi dans ton loft et viole-moi ! », preuve que temps et mœurs ont définitivement changé. Si le virage opéré par Hepburn dans *Voyage à deux* n'a pas été du goût de tout le monde, la performance de la comédienne laissera des souvenirs impérissables chez celles et ceux qui la connaissent bien et prennent la mesure du chemin parcouru et du travail accompli ici. Donen, bien sûr, saluera l'interprétation de la comédienne : « Le rôle exigeait une profondeur d'émotion, d'empathie, d'envie et maturité, plus que tout ce qu'Audrey avait joué jusqu'alors. Elle nous a offert ce qui est, à mon avis, sa meilleure performance. » Audrey Wilder, femme de Billy, qui avait eu l'opportunité de suivre la carrière d'Hepburn depuis *Sabrina*, dira : « J'étais dingue de *Voyage à deux*. Je trouve qu'Audrey y baisse vraiment la garde. En voilà un personnage authentique ! Audrey accepte de se montrer sous un jour qui n'est pas le plus flatteur. Le maillot de bain, tout ça. Toutes les actrices cherchent à se protéger, la plupart du temps : c'est leur nature qui veut ça. Mais dans ce film, elle est vraiment elle-même. »

Finney poursuivra, de son côté, un parcours sous le signe de la liberté et de la créativité. Sa vie sentimentale tumultueuse ne l'empêchera pas de mener une carrière à la fois variée et prolifique, alternant théâtre et cinéma. Immédiatement après le tournage, le comédien reviendra à ses amours théâtrales, avant de s'engager dans une carrière fructueuse de cinéaste et producteur (il produira notamment le célèbre *If...* de Lindsay Anderson en 1968). Il continuera à jouer presque jusqu'à sa mort, et laissera notamment un souvenir mémorable pour son rôle dans *Erin Brockovich* et son apparition dans *Ocean's Twelve* de Steven Soderbergh, imposant cette présence spéciale et cet « anti-charme » qui avaient contribué à la singularité de *Voyage à deux*.

Donen, pour sa part, va enchaîner sur *Bedazzled*, avec Eleanor Bron cette fois dans le rôle principal. Mais le véritable prolongement de *Voyage à deux* dans la carrière du cinéaste est *L'Escalier*, qu'on peut voir comme une réponse à la critique que le cinéaste formulera envers son *Voyage* : « Un bon film mais je trouve qu'il n'aurait pas dû être aussi gentil. » *L'Escalier*, indéniablement, ne sera ni un film « gentil », ni un film plaisant. Donen y traite de nouveau des relations au long cours, mais sur un mode plus ouvertement cynique, obscur, désabusé, débarrassé du lustre de façade qui, dans *Voyage*, masquait le pessimisme fondamental. À Tavernier, qui pointe les similitudes de thématiques entre *Voyage à deux* et *L'Escalier*, Donen répondra : « Mes trois derniers films (...) tournent autour de la même solitude, de l'essai de créer une certaine forme de relation humaine, de la dégradation de ces relations et de l'obligation qu'ont les gens de s'y tenir, de s'y accrocher et de continuer tant bien que mal. Je crois, tout de même, que *L'Escalier* va plus loin que *Voyage à deux*. C'est un film plus tragique, plus profond. Je me suis refusé à tout alibi formel, à tout ce qui pouvait dorer la pilule. Je voulais mettre le public en face de certains faits et j'ai donc refusé toutes les barrières que l'on pouvait dresser entre ces faits et eux : la mise en scène est volontairement plate, fonctionnelle. J'ai demandé à Christopher Challis un style très neutre⁸⁹. »

Donen et Raphael ne collaboreront plus, en dépit d'une énigmatique déclaration de Donen en 1967⁹⁰ : « Le seul projet que j'aie est un film dont j'écris le scénario avec Frederic Raphael. Je suis très content de retravailler avec lui après *Two for the Road*. » Pour Raphael, toutefois, *Voyage à deux* débouchera sur un autre périple. C'est chez Donen que le scénariste va, lors d'un dîner londonien en 1972, rencontrer un autre « Stanley » non moins mythique... Kubrick. Quelques jours et un coup de téléphone plus tard, Frederic Raphael recevra un étrange paquet, « photocopie des pages 203 à 296 d'un texte grisâtre qui paraissait ancien⁹¹ » ; le récit qui s'affiche sur les pages jaunies raconte la soirée d'un médecin et de sa femme à un énigmatique « bal masqué »... Il offrira à Raphael l'occasion de poursuivre son exploration des périls du couple au long cours, embarquant pour un périple autrement plus conflictuel - l'écriture d'*Eyes Wide Shut*. Mais c'est, bien sûr, une autre histoire.

Une autre vision cynique du couple selon Donen : *L'Escalier* avec Richard Burton et Rex Harrison.





Voyage à deux poursuivra son chemin dans l'imaginaire collectif, à travers la mémoire cinéphilique et la culture populaire, acquérant, peu à peu, un statut proche du culte et se gagnant des défenseurs farouches, notamment en France. Ce voyage mélancolique a bien vieilli et la nostalgie désabusée qui l'imprègne continue, jusqu'à aujourd'hui, à séduire les spectateurs. Parmi les méandres imprévisibles qu'empruntera cette œuvre si singulière, mentionnons l'adaptation du thème d'Henry Mancini par le chanteur Leslie Bricusse. La douce mélancolie des paroles offre une parfaite chambre d'écho à cette œuvre dont les fragments et le souvenir continueront longtemps à hanter la mémoire des cinéphiles et des amoureux du sud de la France.

*If you're feeling fancy free
Come wander through the world with me
And any place we chance to be
Will be a rendezvous*

*Two for the road
We'll travel through the years
Collecting precious memories
Selecting souvenirs
And living life the way we please*

*In the summertime the sun will shine
In winter we will drink summer wine
And any day that you are mine
Will be a lovely day*

*As long as love still wears a smile
I know that we'll be two for the road
And that's a long long while*

Et parce que *Voyage à deux*, on l'a dit, est aussi une comédie satirique, il convient de citer, en guise d'épilogue, l'un de ses plus improbables héritages : le cinquième épisode de la vingtième saison des *Simpson*, *Dangerous Curves* (2008), qui pastiche allègrement le film - du toit de voiture encombré au duo Homer-Marge accueillant, avec réticence, un duo d'auto-stoppeurs dans leur véhicule. Amusant et certainement pas le dernier virage pour ce voyage indéfiniment poursuivi.