



/ HERVÉ GAUVILLE

LE **CINEMA**  
PAR LA DANSE

capricci

/ HERVÉ GAUVILLE

LE CINÉMA

PAR LA DANSE

capricci

---

**DIRECTEUR** Thierry Lounas  
**RESPONSABLE DES ÉDITIONS** Camille Pollas  
**COORDINATION ÉDITORIALE** Maxime Werner  
**CORRECTION** Lili Doillon, Anne-Capucine Blot

**GRAPHISME** Juliette Gouret

**REMERCIEMENTS DE L'AUTEUR** Annie Suquet

Certains chapitres de ce livre développent des textes  
précédemment publiés dans la revue Trafic.

© Capricci, 2019  
isbn 979-10-239-0329-4  
isbn PDF Web 979-10-239-0331-7

Droits réservés

**CAPRICCI**  
**EDITIONS@CAPRICCI.FR**  
**WWW.CAPRICCI.FR**

/ HERVÉ GAUVILLE

**LE CINÉMA**  
PAR LA DANSE

capricci







PAS DE DEUX **9**

LE BALLET  
AQUATIQUE **17**

Jean Painlevé  
Esther Williams  
*Naissance des pieuvres* (Céline Sciamma)  
*La vie est belle* (Frank Capra)  
*Le Grand Bain* (Gilles Lellouche)

SOLO **33**

*La Ruée vers l'or* (Charles Chaplin)  
*Ma première brasse* (Luc Moullet)  
*My Own Private Idaho* (Gus Van Sant)  
*Mother* (Bong Joon-ho)

EN TRANSE **49**

Jean Rouch  
*Dainah la métisse* (Jean Grémillon)  
*Princesse Tam Tam* (Edmond T. Gréville)

RITA DANS  
TOUS SES  
ÉTATS **65**

*Gilda* (Charles Vidor)  
*L'amour vient en dansant* (Sidney Lanfield)  
*Arènes sanglantes* (Rouben Mamoulian)  
*Salomé* (William Dieterle)  
*L'Enfer des tropiques* (Robert Parrish)

BASTRINGUES  
ET BALS  
POPULAIRES **81**

*La Poursuite infernale* (John Ford)  
*Pâques sanglantes* (Giuseppe De Santis)  
*Casque d'or* (Jacques Becker)  
*Picnic et Arrêt d'autobus* (Joshua Logan)  
*La Chevauchée des bannis* (Andre DeToth)

RAOUTS ET  
SOIRÉES  
DANSANTES **97**

*Le Massacre de Fort Apache* (John Ford)  
*Chronique d'un amour* (Michelangelo Antonioni)  
*Le Guépard* (Luchino Visconti)  
*Gens de Dublin* (John Huston)

BIOPIC 1 **113**

*Lola Montès* (Max Ophuls)  
*Isadora* (Karel Reisz)

BIOPIC 2 **129**

*Elvira Madigan* (Bo Widerberg)  
*Valentino* (Ken Russell)  
*Un jour Pina a demandé...* (Chantal Akerman)  
*Pina* (Wim Wenders)

COCOTTES  
ET CABARETS **147**

*Les Dames du bois de Boulogne* (Robert Bresson)  
*Lola* (Jacques Demy)  
*Cabaret* (Bob Fosse)

CODA **165**

*Le Grand Bal* (Laetitia Carton)





**PROLOGUE**

PAS  
DE  
DEUX



Il arrive que, sans en être ni le sujet ni le thème, la danse occupe dans un film une position névralgique. Ainsi, à côté des comédies musicales concentrées sur des figures chorégraphiques (et sur les compositions musicales qui vont avec), des partitions dansées peuvent intervenir, frontalement ou à la marge, pour contribuer à orienter un scénario, colorer une intrigue ou infléchir une mise en scène. Même lorsque la danse s'absente ou que le cinéma la vide apparemment de sa substance, même quand l'une et l'autre semblent disparaître ou s'autodétruire, surnage encore le souvenir de leurs noces. Car, du vide à la disparition, il n'y a qu'un nouveau pas de deux, entraînant danse et cinéma sur des trajectoires parallèles destinées à se rejoindre à l'infini.

À quoi reconnaît-on, par exemple, une danse de mort et comment la distingue-t-on d'une danse mortelle ? Cette dernière est facile à repérer, c'est celle du marathon d'*On achève bien les chevaux* (*They Shoot Horses, Don't They?*) de Sydney Pollack, où les héros dansent jusqu'à épuisement. C'est l'excès de danse qui ouvre un horizon mortel. Une danse de mort, comme celle d'*India Song* de Marguerite Duras, se situe en revanche en amont. Minimale, réduite à presque rien, elle provoque l'asthénie des couples. Il y a même un moment au cours duquel les danseurs parviennent à un point d'immobilité qui semble la négation même de la danse. Pourtant, pas plus que l'écran noir de *L'Homme atlantique* n'est la fin du cinéma, cet instant suspendu ne marque la fin de la danse.

Voilà comment le cinéma peut conduire la danse jusque dans ses retranchements ou plutôt ses retirements, ses reflux.

L'inverse, ce sont ces danseuses et danseurs qui, lorsqu'ils font corps et chœurs, envahissent l'écran et chorégraphient la mise en scène en courant et volant par les plans et par les rues. On se souvient de *West Side Story* de Robert Wise et Jerome Robbins, ainsi que, de façon moins évidente mais tout aussi captivante, de l'aérienne Mary Poppins, son ombrelle-parachute et ses ramoneurs.

Poussés à l'extrême, l'effet de disparition ou les dispositifs de soustraction sont capables d'aller jusqu'à l'absence des interprètes eux-mêmes.

Voilà pourquoi il arrive, plus souvent qu'à son tour, que le cinéma construise une image dansante en se passant du corps de la danseuse ou du danseur. En 1925, il suffit à Charlot de deux petits pains et deux fourchettes pour mettre en scène un mini-ballet dans *La Ruée vers l'or* (*The Gold Rush*).

La séquence des petits pains s'inscrit dans un contexte, cinématographique et chorégraphique, propice à lui donner sens et résonance. Cependant, elle n'aurait pas excédé le domaine du gag virtuose si son auteur n'avait pas été capable de faire danse de toute image comme on fait feu de tout bois. Et pourtant l'intérêt de la trouvaille de Chaplin ne tient pas du tout à une prétendue inventivité de son auteur, pour la bonne raison qu'en la matière il n'a rien inventé. Déjà en 1917, Roscoe « Fatty » Arbuckle et Buster Keaton réalisaient *Fatty chez lui* (*The Rough House*), où l'on peut voir Fatty faire danser deux petits pains au bout de fourchettes.

C'est pourtant la version de Chaplin qui va acquérir le statut de scène d'anthologie, définitivement confirmé en 1993 lorsque Johnny Depp, dans *Benny & Joon* de Jeremiah S. Chechik, interprète à son tour la danse des petits pains. Il est manifeste qu'il pastiche Chaplin et non Fatty. L'explication en est simple. Fatty se livre à un numéro de showman alors que Charlot exécute un solo. S'il arrive que la danse se passe de danseurs, en revanche, il ne suffit pas de la mimer pour la faire advenir.

Biopic, comédie dramatique, la danse peut infléchir aussi d'autres genres comme celui du film d'action ou de guerre.

La danse est susceptible de mettre en jeu le propos même d'un film en se heurtant à la rhétorique très codifiée de la polémologie. Car, dans les films de guerre, le discours sur l'héroïsme s'accommode mal des règles formelles de la chorégraphie. Pour le dire autrement, le réel de la guerre fait irruption dans la réalité de la danse. Ainsi Tamara Tomanova, même si elle a joué chez Jacques Tourneur ou Billy Wilder, est avant tout connue pour être une danseuse talentueuse. Dans *Le Rideau déchiré* (*Torn Curtain*), un film d'espionnage d'Alfred Hitchcock, elle interprète un rôle proche de ce qu'elle était vraiment puisqu'elle incarne l'étoile

d'une troupe de ballet se produisant sur la scène d'un théâtre de Berlin-Est. Au cours d'une séquence critique, le héros interprété par Paul Newman se met à crier au feu en pleine représentation. Panique générale. En guise de dommage collatéral, la chorégraphie est interrompue.

Les lois de la guerre, sous sa forme de contre-espionnage, ont raison des règles du spectacle. Le héros interrompt la bayadère, il lui coupe l'élan, à la manière dont un goujat coupe la parole à un orateur.

Le ballet sert donc à faire éclater les lois d'un genre en montrant les limites où la danse se révèle non miscible dans la guerre. Et vice-versa. Serait-ce que, sur ce front-là, le mouvement des corps et celui de la caméra ne peuvent plus s'accorder, sauf à sombrer dans la danse guerrière qui relève du rite ou de la cérémonie initiatiques ?

Le problème est celui du mixage entre corps plus ou moins conducteurs.

Si guerre et danse dressent leur incompatibilité, peut-on imaginer *a contrario* une rencontre entre l'impondérable d'un corps dansant et la solidité monumentale d'un édifice ?

La question quitte le terrain de la classification par genres pour aborder ce qui distingue et rapproche danse et cinéma dans leurs structures respectives. Mise en scène et chorégraphie organisent des espaces qui se doivent d'être communs ou, à défaut, partageables. Plus subtilement, ils seront amenés à concevoir des architectures compatibles.

Quand Alexandre Sokourov construit son *Arche russe*, la question soulevée devient : une chorégraphie peut-elle être une architecture ? La danse maintient, l'espace d'un plan, l'arche du film en place. Le plan, il est vrai, dure une heure et demie ou quasi et il n'y en a pas d'autre. Donc pas non plus de séquences, de raccords, de retours en arrière, d'arrêts sur image ou autre interruption du ruban déroulé. Un plan comme un coup de dés et aussi comme un ballet qui, certes, voit entrer et sortir les princes ou les sylphides, mais jamais ne s'interrompt sinon au coup final, au corps foudroyé.

Idée d'une arabesque et l'on ignore s'il s'agit de cette ligne rythmique idéale joignant les contours d'une peinture ou d'une sculpture ou bien de cette autre, formée par l'angle droit des jambes de la danseuse perchée sur pointes. En réalité, les arabesques de *L'Arche russe* dessinent la ligne de crête d'un seul et même mouvement de caméra qui glisse de salle en salle, de corps en corps, d'ornement en ornement.

Dans son ouvrage *Chorégraphie et société*, Claudine Guerrier remarque justement : « La chorégraphie, tout comme l'architecture, est un art, une *tekné* auraient dit les Grecs, capable d'organiser des structures spatiales. » De son côté, la cinématographie, écriture du mouvement, est aussi destinée à structurer temps et espaces selon une technique susceptible d'en faire une projection. Ces échanges de procédés favorisent la multiplication des regards, de sorte que la danse devient parfois l'instrument du cinéma et celui-ci l'imaginaire de celle-là.

Circuler d'un mode d'expression à l'autre enrichit la vision d'un supplément de corps, d'une plus-value de mobilité. Il y faut quelquefois la virtuosité d'un acrobate et d'un danseur de tango comme Claude Melki, qui était l'un et l'autre dans *L'Acrobate* de Jean-Daniel Pollet. Pour un tel résultat, la condition liminaire est de faire deuil du corps « en chair et en os », oublier l'épiderme en sueur et s'en tenir à son effigie, cette poupée coloriée ou ce fétiche bariolé qui, en lieu et place de virevolter sur scène, s'agite sur l'écran.

Il y a de la sorte quantité d'interférences entre danse et cinéma qui excèdent, et souvent ignorent, le film de danse étiqueté comme tel, façon *Black Swan* de Darren Aronofsky qui n'entretient avec le ballet du *Lac des cygnes* dont il s'inspire qu'une relation de repoussoir.

Danser sur scène ou à l'écran n'entraîne pas les mêmes conséquences. Les danseuses et danseurs de cinéma ont rarement eu de grandes carrières à la scène. Rudolph Valentino n'a jamais concurrencé Rudolf Nouriev et vice-versa, comme le démontre *Valentino*, le film de Ken Russell. En revanche, les séquences

dansées ou, plus généralement, les moments de danse ont souvent décidé d'un raptus ou même du climax d'un film.

Cela advient dans *Le Guépard* de Luchino Visconti. L'action converge vers le bal puis se resserre encore sur le duo valsé par Angelica (Claudia Cardinale) et le prince Salina (Burt Lancaster).

La danse fait donc souvent office de point de suture tantôt pour lier des images qui, sans cela, fileraient sur leur erre comme l'eau coulant d'un robinet mal fermé et tantôt pour creuser ou, au contraire, rembourrer un tissu narratif qui risquerait de flotter au gré des vents.

Hormis le cas des danses sans interprètes ou avec ersatz de danseurs et danseuses, le cinéma s'aventure quelquefois dans l'exploration de cérémonies tribales ou rites initiatiques qui révèle les composantes sociale et ethnographique de la transe.

Elles se manifestent chez Jean Rouch, bien sûr, mais, de façon moins attendue, chez Jean Grémillon, dans *Dainah la métisse*. Vecteur de dénonciation, le cinéma s'empare alors d'un des plus vieux clichés, en l'occurrence la pulsion prétendument instinctive des danses dites primitives, pour le retourner sur son versant d'incandescence. La danse enflamme les passions énergumènes de la transe comme si elle brûlait la pellicule. Et il n'est pas très facile de capturer la fureur météorique d'un geste dans un cadre qui s'efforce de garder ses distances.

Il peut devenir alors judicieux de tirer le fil de tels maillages pour que se dessine la silhouette d'un cinéma de la danse qui n'aurait plus rien à voir avec les films de danse. Au fond de l'eau, en plein ciel, dans la rue, sur les toits, en solo, à deux, à trois ou à ne plus savoir compter, en amateur ou en virtuose, au salon ou au cabaret, on danse sur toutes les scènes et, aujourd'hui plus qu'hier, sur tous les écrans.







LE  
BALLET  
AQUA-  
TIQUE