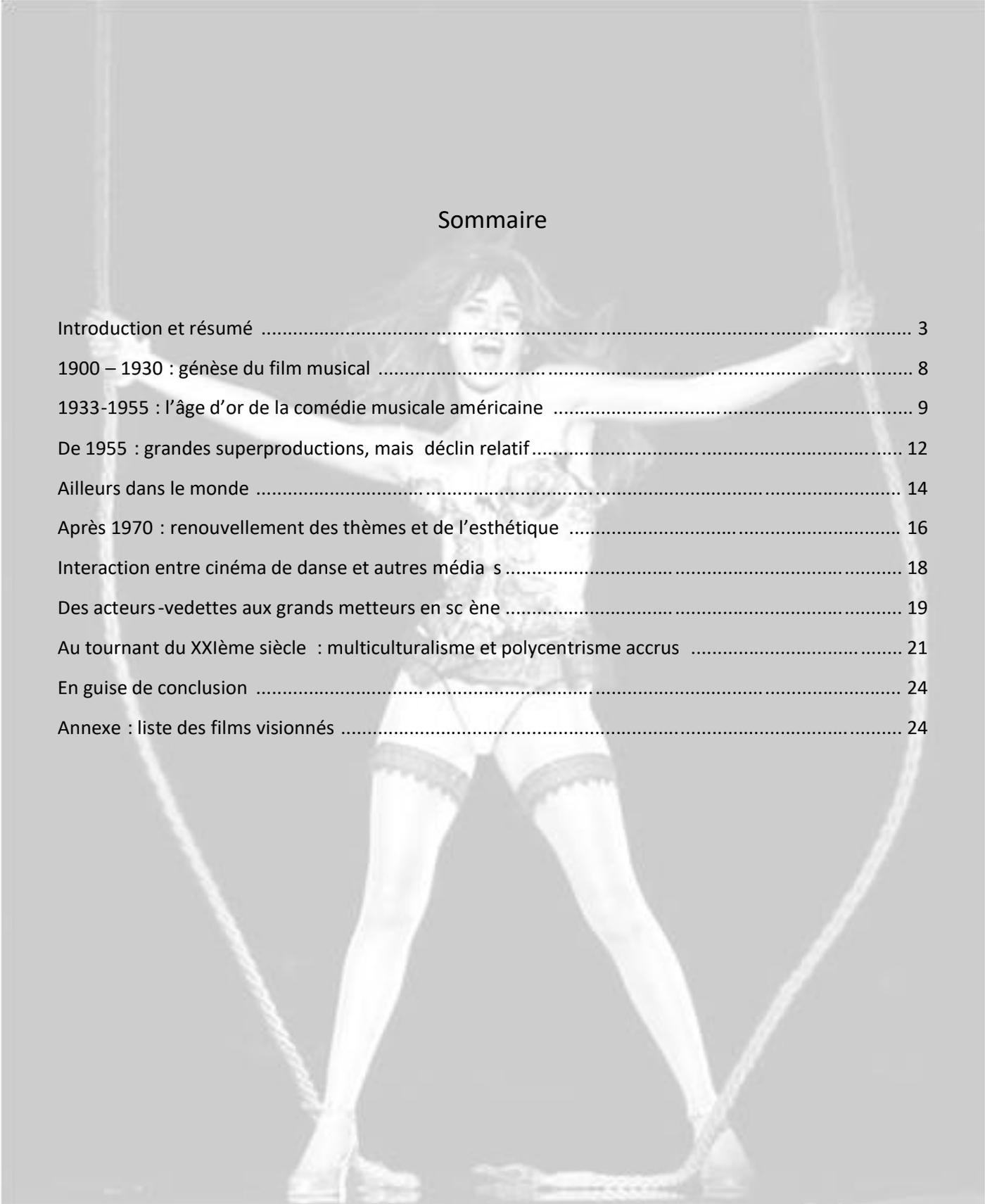




**Journal de voyage cinématographique
d'un amoureux de la danse**

Par Fabrice Hatem



Sommaire

Introduction et résumé	3
1900 – 1930 : génèse du film musical	8
1933-1955 : l'âge d'or de la comédie musicale américaine	9
De 1955 : grandes superproductions, mais déclin relatif.....	12
Ailleurs dans le monde	14
Après 1970 : renouvellement des thèmes et de l'esthétique	16
Interaction entre cinéma de danse et autres médias	18
Des acteurs-vedettes aux grands metteurs en scène	19
Au tournant du XXIème siècle : multiculturalisme et polycentrisme accrus	21
En guise de conclusion	24
Annexe : liste des films visionnés	24

Introduction et résumé



Cet article n'a pas la prétention de présenter manière objective l'histoire du cinéma de danse, mais plutôt de conter l'expérience personnelle que j'ai vécue, au cours des deux années écoulées, en me lançant à la découverte de ce genre cinématographique.

Cette aventure a eu pour point de départ mon amour pour deux cultures populaires d'Amérique latine : le tango et la musique cubaine. Pour alimenter mon site web, j'avais en effet eu l'idée, en 2012, de créer des rubriques consacrées aux films liés à ces deux thèmes (voir [Tango](#) et [Salsa](#)). De fil en aiguille, et après le visionnage d'une centaine d'oeuvres, j'avais même écrit un [article de synthèse](#) sur le tango au cinéma.

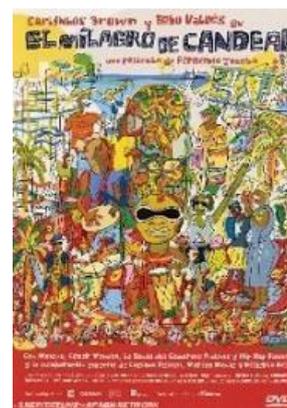
Mais ce premier travail, quoique déjà considérable, me laissa un arrière-goût d'inachèvement. J'étais en effet frustré d'avoir dû éliminer du champ de ma recherche de nombreux films de danse ayant un rapport partiel ou indirect avec le Tango ou la Salsa, sans que ceux-ci y tiennent un rôle de premier plan.

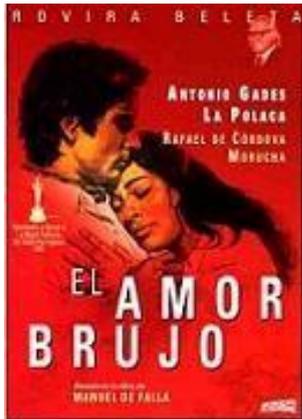
J'ai donc progressivement élargi le champ de mes investigations à travers une démarche par cercles concentriques, ou plutôt par associations d'idées : chaque bond en avant vers l'exploration d'un nouveau domaine, connexe au précédent, me laissait en effet rapidement insatisfait devant l'arbitraire d'une nouvelle limite, m'incitant à pousser encore plus loin mes recherches.



La culture populaire de l'Argentine par exemple, ne se limite pas au Tango, mais possède également une magnifique composante de folklore rural. A travers celui-ci, j'ai été conduit à m'intéresser à la musique de l'Altiplano Andin, dont je suis ensuite redescendu pour découvrir, avec Violeta Parra et Victor Jara, la Nueva Cancion chilienne (tout en constatant, d'ailleurs, que celle-ci n'accorde pratiquement aucune place à la danse).

Autre exemple : en Amérique latine, l'influence africaine ne s'est pas fait sentir que sur la musique cubaine, mais aussi sur celles d'autres pays. J'ai exploré ces cousinages avec passion, découvrant la richesse du patrimoine Afro-péruvien sous la houlette de Suzana Baca et celle de Salvador de Bahia en compagnie de Bebo Valdés. Quant à l'immense répertoire des comédies musicales nord-américaines, il incorpore également une certaine influence des rythmes et les danses caraïbes, et, beaucoup plus massivement, du Jazz, qui, en est un cousin peu éloigné. D'où mon long détour par les œuvres de Fred Astaire et Gene Kelly...

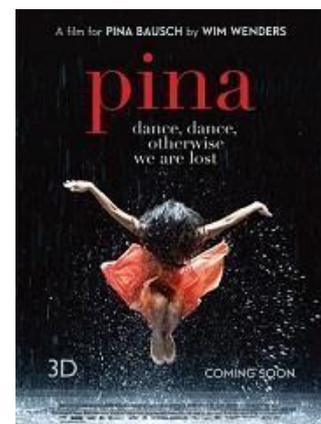




Les danses latines sont également des liens étroits avec le Flamenco, très présent dans les films musicaux espagnols de Francisco Rovira Beleta et Carlos Saura. Mais, une fois revenu vers le Vieux Continent, pourquoi négliger alors le reste de la filmographie européenne, même si beaucoup de ces œuvres, comme les délicieuses comédies musicales de Jacques Demy, n'ont rien à voir avec les danses latines ?

Et arrivé à ce point de mon aventure, ne devais-je pas aussi, pour achever une exploration devenue planétaire, m'intéresser également aux productions cinématographiques des pays d'Orient, comme l'Égypte et surtout l'Inde ? J'ai ainsi découvert avec un émerveillement incroyable l'infinie richesse, inexplicablement ignorée en Occident, du cinéma de danse de Bollywood. Mes tentatives pour identifier des œuvres marquantes dans la production cinématographique subsaharienne se sont par contre révélées infructueuses. Mais peut-être n'ai-je pas assez cherché ?

Par ailleurs, j'avais dans un premier temps limité mes recherches au seul cinéma de danse populaire. Mais j'ai constaté que plusieurs films – de *White Nights* à [Save the Last Dance](#) – lancent des ponts entre celle-ci et la danse académique. Et une fois engagé dans cette nouvelle piste, je n'avais plus aucune raison pour exclure de mes travaux [Les Chaussons Rouges](#), [Billy Elliot](#) ou [Pina](#) – film qui eux, touchent exclusivement au domaine de la danse savante, qu'elle soit classique ou contemporaine.

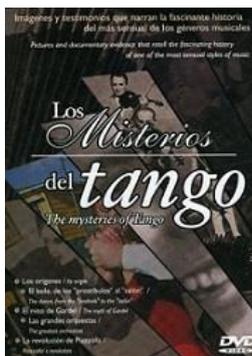


Enfin, j'éprouve aussi un grand intérêt pour l'histoire. Il ne semblait donc logique de m'intéresser également aux origines du film de danse. Et quelle ne furent pas ma surprise et mon émotion de découvrir que les premiers films de danse en couleur et *sonorisés* ne datent pas, comme je le croyais jusque-là, des années 1930, mais *de la fin du XIXème siècle*, avec les phonoscènes d'[Alice Guy Blaché](#)...



Allai-je ainsi, de fil en aiguille, et poussé par une sorte de compulsion maniaque de collectionneur, me perdre bien au-delà de l'horizon de mes intérêts premiers ? Heureusement non. L'univers que j'explorais, sans être borné par des frontières précises, n'était pas pour autant sans limites. Celles-ci se sont esquissées assez naturellement, lorsque le désir de pousser un peu plus loin mes explorations s'est tout simplement éteint dans mon cœur. J'avais atteint le point où ce qui m'intéressait était tellement dilué dans *autre chose* qu'il ne me paraissait plus nécessaire de continuer. Et puis, à vrai dire, j'étais un peu fatigué, après avoir visionné près de 300 films et réalisé environ 250 fiches de présentation...

Mon champ d'étude s'est ainsi construit sans conceptualisation préalable, en suivant le seul fil de mes curiosités successives. Il m'est néanmoins possible de le définir rétrospectivement de manière assez claire. Grosso modo, je me suis limité aux *longs-métrages originaux de fiction incorporant de larges scènes de danses (c'est-à-dire des enchaînements de mouvements corporels effectués en rythme sur une musique), et interprétées par des acteurs vivants.*



Chacun de ces mots en apparence anodins illustre en fait un choix et un renoncement assumés.

Longs métrages originaux de fiction. Je n'ai incorporé dans ma sélection ni les films documentaires, ni les captations de spectacles, ni les adaptations à l'écran d'opéras célèbres, qui se sont multipliés au cours des trente dernières années.

Incorporant de larges scènes dansées. J'ai éliminé de mon champ d'études, outre les films exclusivement musicaux (*Swenny Todd...*), ceux qui n'incorporaient qu'une ou deux scènes de danse, même célèbres, comme le tango des *Quatre cavaliers de l'Apocalypse* ou la scène finale de *Slumdog Millionnaire*.

Mouvements corporels effectués en rythme sur une musique. Les arts martiaux présentent a priori certaines similitudes avec la danse. Mais après avoir visionné quelques films cultes comme *Tigre et Dragon*, j'ai cependant considéré que le climat des films d'arts martiaux, focalisé sur l'expression d'une violence destructrice, était, dans l'écrasante majorité des cas, trop éloignée des préoccupations artistiques (et essentiellement pacifiques) de la danse pour être intégré dans ma sélection.



Interprétées par des acteurs vivants. Certains films d'animation (de [Fantasia](#) à *The nightmare Before Christmas*), contiennent de magnifiques scènes de danse. Mais ils s'affranchissent, à travers la magie du dessin et les artifices des effets spéciaux, des contraintes inhérentes au corps humain pour créer un monde d'illusion visuelle. Ils n'appartiennent pas, de ce fait, à l'art très charnel de la danse.

Bien entendu, ces limites n'ont rien d'absolu ni d'indiscutable. Il m'arrivera d'ailleurs de citer, au fil des pages, quelques documentaires, dessins animés ou films d'opéra marquants.

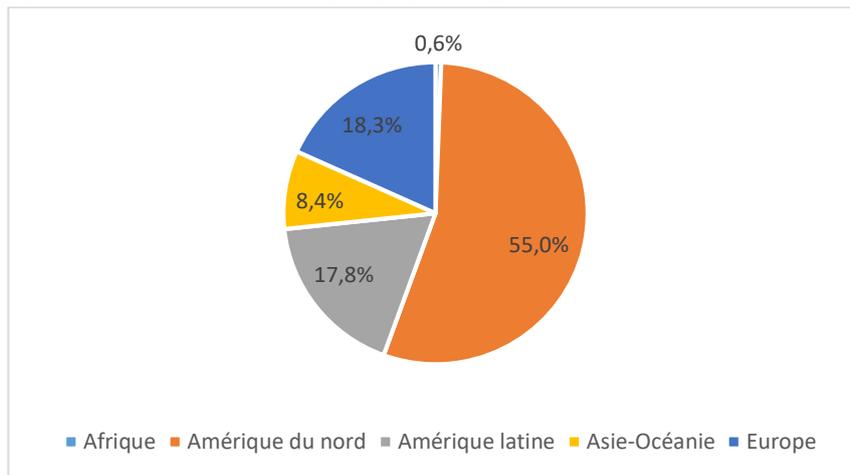
Ceci m'amène à souligner que ma démarche n'a absolument rien de scientifique : issue de la seule expression de mes intérêts personnels, construisant au petit bonheur son champ d'étude par une succession de rajouts arbitraires, ne s'appuyant sur aucun jeu d'hypothèses préalables ni sur aucune méthodologie éprouvée, elle n'a que la valeur, toute subjective, de mes intuitions et de mes sentiments. En particulier, je n'ai pratiquement alimenté ma recherche par aucune lecture d'ouvrage reconnu de critique cinématographique ou d'histoire du cinéma¹. Faiblesse évidente, mais peut-être aussi originalité involontaire, puisque mes opinions conservent ainsi la fraîcheur de l'ignorance.

¹ Mise à part la consultation, certes assidue, de Wikipédia, ainsi que de diverses listes de films majeurs visant à vérifier la représentativité de ma propre sélection, comme [AFI's greatest movie musicals](#) ou [la liste des films de danse répertoriés par Wikipedia](#).

Que retenir alors du visionnage, puis de l'analyse critique de ces près de 300 films, dont un peu moins de 200 peuvent être considérés comme faisant partie du corpus des films de danse comme je l'ai défini plus haut ?

D'abord quelques chiffres pour fixer les idées : sur le plan géographique (Graphique 1), plus de la moitié des 180 œuvres incluses dans ma sélection (55%), viennent d'Amérique du Nord, suivie, à égalité, de l'Amérique latine et de l'Europe (18% chacune). Enfin, l'Asie-Océanie (8%) et le continent africain (1%) arrivent en queue de liste.

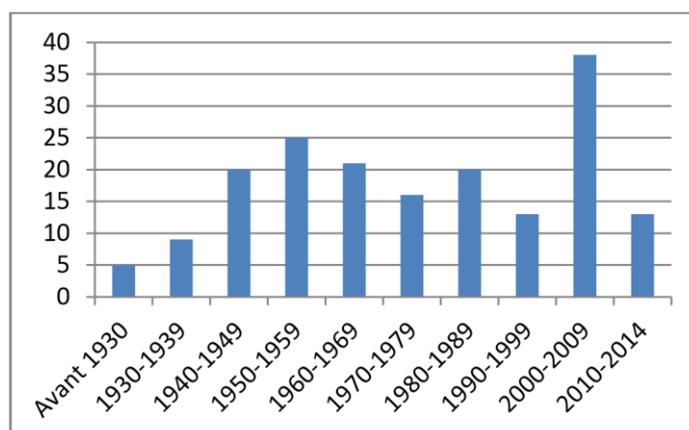
Graphique 1 : Répartition de l'échantillon par pays d'origine des films



Quant à la chronologie (Graphique 2), le nombre d'œuvre reste relativement faible avant 1940, pour ensuite progresser rapidement. Le climax des années 1950 est ensuite suivi d'un léger tassement, tandis qu'un nouveau pic apparaît après 2000.

Mais, il est difficile, dans ces données statistiques, de bien distinguer la part des faits objectifs et celles liées à mes choix arbitraires. Par exemple, la faible part des films indiens ne reflète au fond qu'une décision délibérée de n'inclure que 5 ou 6 œuvres de ce pays dans ma sélection ; et le pourcentage élevé de films récents s'explique peut-être simplement par ma sensibilité particulière à l'actualité cinématographique de mon époque...

Graphique 2 Répartition de l'échantillon par date de lancement du film





Quant au contenu des films, sa variété, immense, peut cependant s'organiser autour de quelques dimensions :

- Comédies légères ([Top Hat...](#)) ou œuvres à la puissante charge tragique ([The Red Shoes](#), [Hair...](#)) ;
- Créations originales ([Singin' In the Rain...](#)) ou adaptation à l'écran d'un spectacle préexistant ([Chorus Line..](#)) ;
- Place de la danse prééminente ([An American in Paris...](#)) ou secondaire ([A star is Born...](#)) ;

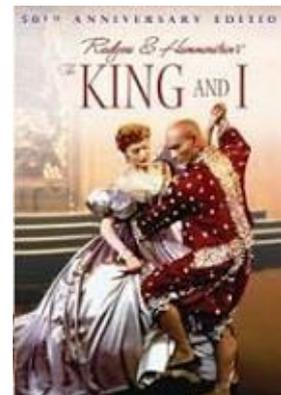
- Climat onirique ([The Wizard of Oz...](#)) ou réaliste ([Les parapluies de Cherbourg...](#)) ;

- Et bien sûr, variété des styles de danse (Tango, Salsa, Rock, Disco, Claquettes, Ballet, genres mixtes...).

J'ai envisagé un moment de prendre des oppositions binaires pour base de ma présentation. Mais, à la réflexion, il m'a semblé que je n'aboutirai ainsi qu'à une énumération assez plate et conventionnelle. J'ai donc préféré adopter un plan chronologique, axé pour l'essentiel sur l'histoire de la principale source de films musicaux, l'industrie cinématographique nord-américaine.

Cette approche permet d'identifier une genèse plus longue et un peu plus riche que je ne le pensais, de 1900 à 1933 ; ensuite, jusqu'en 1955, un âge d'or marquée par la domination de grands danseurs vedettes, comme Fred Astaire ou Gene Kelly ; entre 1955 et 1970, un certain déclin du film musical, malgré une abondante production d'œuvre à grand spectacle, souvent adaptées des comédies de Broadway ; de 1970 à 2000, au contraire un relatif renouvellement lié à l'influence esthétique et morale de la « génération 1968 » et à la succession accélérée des modes de danse ; enfin, au cours des 20 dernières années, l'entrée dans l'ère du multiculturalisme, qui se traduit, entre autres, par un polycentrisme accru

de la production cinématographique mondiale. Mais n'oublions pas que, pendant tout le XXème siècle, beaucoup de choses s'étaient déjà passées dans le reste du monde....



Encadré 1

Un siècle de danse en 12 minutes

Pour les lecteurs pressés, et désireux de passer en revue rapidement un siècle de film de danse, je conseille de visionner [The Evolution of Movie Dance](#) (2011). Cette compilation contient une centaine de séquences de danses tirées des films musicaux les plus connus, essentiellement américains, et classées par ordre chronologique. Malgré l'absence de contenu analytique (il s'agit d'un simple empilement sans commentaires de séquences très courtes), elle fournit un fil directeur précieux pour parcourir en un coup d'œil l'évolution de ce style cinématographique depuis son apparition jusqu'à aujourd'hui.

1900 – 1930 : génèse du film musical



même coloris s voire sonorisés).

L'apparition d'un genre cinématographique lié à la danse s'est progressivement réalisée sur une période s'étendant de la fin du XIXème siècle aux lendemains immédiats de l'apparition du cinéma parlant. Dès 1897, [Alice Guy Blaché](#) produit pour les studios Gaumont une série de petites captations et mini films documentaires, appelés phonoscènes, dont certaines représentent des scènes de danse. (quelques-uns d'entre eux, comme *La Malague a* et *le Torero*,  tant

Pendant les trente premières années du XXème siècle - époque du cinéma muet - la présence de la danse à l'écran reste cependant très limitée. Malgré son titre, Le court métrage comique de Max Sennet, *Charlot Danseur* (1912), n'a par exemple, pas pour sujet la danse, mais une bouffonne rivalité amoureuse dans le décor d'une académie de danse. Et la fameuse scène de Tango interprétée par Rudolf Valentino dans le long-métrage *Les quatre cavaliers de l'Apocalypse* (1921) est la seule séquence de ce film consacrée à la danse.



L'arrivée du cinéma parlant va bouleverser cet état des choses. Mais c'est d'abord la musique et les chansons qui s'imposent à l'écran, la danse ne jouant pendant encore quelques années qu'un rôle secondaire.

Aux Etats-Unis par exemple, l'idée de film musical naît presque en même temps que le parlant. Le premier long métrage sonorisé, [The Jazz Singer](#) (1927) donne la vedette au chanteur Al Johnson, et les premiers films dits « musicaux » (c'est-à-dire dont la trame scénaristique est entièrement structur e autour d'un ensemble de numéros musicaux) apparaissent presque immédiatement, comme par exemple le célèbre *Show Boat* (1929). Mais la

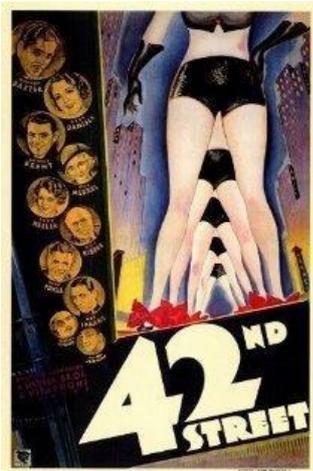
danse n'y figure qu'en arrière-plan, comme les quelques images de ballets de music-hall qui accompagnent certaines scènes chantées du *Jazz Singer*.

L'Europe est encore moins avancée : si quelques films, incorporent des scènes chantées (*P p  le Moko*, *L'Atalante*, ou de manière plus substantielle, *La Romance de Paris* où sont reprises plusieurs chansons de Charles Trenet), la danse y est en effet pratiquement absente dans le cinéma de l'époque.

On note toutefois quelques exceptions. Par exemple, [L'Ange bleu](#) (1930) présente quelques tableaux de cabaret en toile de fond des chansons de Marlène Dietrich. Malgré leur contenu chorégraphique plus que sommaire, ces scènes inaugurent une esthétique - celle de la chanteuse de cabaret dénudée et provocante, porteuse d'une licencieuse charge érotique - qui sera bien des années plus tard, intensément exploitée par des metteurs en scène comme Bob Fosse ([Cabaret](#), 1972) ou Rob Marshall ([Chicago](#), 2002).



1933-1955 : l'âge d'or de la comédie musicale américaine



C'est à partir de 1933 qu'apparaissent les premiers films musicaux donnant une large part à la danse, dont *42th Street* (1933), produit par la Warner, donne un bon exemple : inaugurant une longue tradition scénaristique, celui-ci est un *backstage movie*, c'est-à-dire un film ayant pour toile de fond les coulisses d'une comédie musicale.

Mais c'est surtout la RKO qui va contribuer au lancement du genre, produisant entre 1933 et 1939, avec Ginger Rodgers et Fred Astaire, une dizaine de films musicaux, parmi lesquels : *Flying Down to Rio* (1933), *The Gay Divorcee* (1934), *Top Hat* (1935), *Follow the Fleet* (1936), *Swing time* (1936), *Shall We Dance* (1937), *The Story of Vernon and Irene Castle* (1939). Il va ainsi donner au public son premier – et sans doute son plus

mythique – couple de danseurs vedettes.

Ces comédies légères sont presque toutes bâties sur la même trame narrative : une rencontre de hasard fait naître dans le cœur du monsieur (Fred Astaire) un sentiment amoureux. Celui-ci se heurte d'abord aux réticences de la dame (Ginger Rodgers), puis à différents obstacles, sources de multiples quiproquos et rebondissements. Il aboutit cependant, après une ultime et haletante péripétie, à une issue heureuse - en général un mariage -, largement imputable à la débrouillardise du monsieur, mais aussi à l'intervention d'amis dévoués.

Ces scénarios peu ambitieux permettent au deux danseurs-vedettes de se livrer à des numéros chantés et dansés ponctuant les étapes de l'intrigue, qui mettent notamment en valeur leurs qualités de « tapdancers » aériens et légers au rythme diaboliquement précis. Solos,



duo ou somptueux ballets, climats comique ou romantique : à raison d'une dizaine de numéros par film, ces séquences parcourant un large arc-en-ciel d'atmosphères permettent au spectateur des années 1930 de s'évader vers un monde d'illusions, de luxe et d'exotisme, bien éloigné des tristes réalités de la Grande dépression.

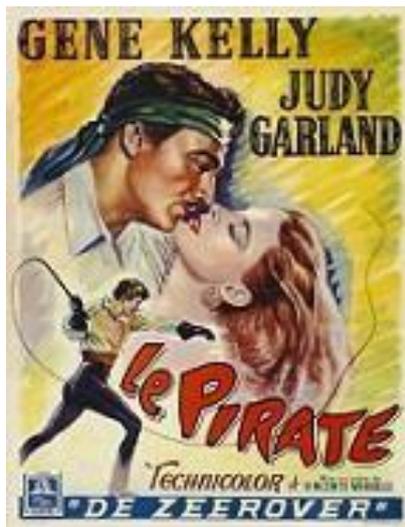


Faisant preuve d'un sens quasi-maniaque de la perfection, Fred Astaire répétait pendant des semaines chacun de ses numéros, et demandait qu'ils soient filmés d'une seule traite : d'où la présence fréquente, dans ses scènes de danse, de longs plans ininterrompus, où la relative fixité de la caméra et la distance relativement stable du danseur à l'objectif contraste avec les choix qui seront, quelques années plus tard, ceux de Gene Kelly et Vincente Minnelli.



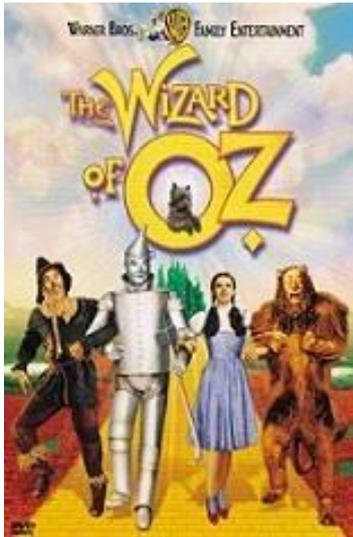
En 1939, Fred Astaire, après le semi-échec de ses deux derniers films à la RKO, quitte la compagnie. Et c'est désormais avec d'autres partenaires que Ginger Rodgers qu'il continuera, au cours des 20 années suivants, d'interpréter à l'écran son personnage mythique, mélange d'élégance bohème, de romantisme, de rouerie et d'autodérision. Citons quelques titres parmi les plus marquants : [Broadway Melody of 1940](#) avec Eleanor Powell (1940) ; [Swing Romance](#) avec Paulette Godard (1940) ; [You Were Never Lovelier](#) avec Rita Hayworth (1942) ; [Blues Skies](#) avec Bing Crosby (1946) ; [Easter Parade](#) (1948) avec Judy Garland ; [The Barkleys of Broadway](#) où il retrouve Ginger Rodgers (1949) ; [Royal Wedding](#) avec Jane Powell (1951) ; enfin [Silk Stockings](#) avec Cyd Charisse (1957) qui sera aussi son dernier long-métrage.

Souvent assisté du chorégraphe Hermès Pan, Fred Astaire restera fidèle au style de danse élaboré au cours des années 1930, tout en faisant preuve d'une permanente inventivité (comme la danse affranchie des contraintes de la pesanteur de *Royal Wedding*) et en abordant volontiers, en fonction des œuvres, des genres nouveaux : emprunts au ballet classique (dans *The Barkleys of Broadway*), au Jitterbug et au Lindy hop (dans *Swing Romance*), aux danses latines (dans *You will never Get Rich*, 1941) et même au Be-bop (dans *Silk Stockings*). Ses films resteront pratiquement jusqu'au bout très appréciés du public, même si ses toutes dernières œuvres, où il paraît quelque peu vieilli voire démodé, n'atteignent plus l'audience triomphale de ses premiers succès des années 1930.



A partir du début des années 1940, une nouvelle génération d'artistes va apparaître dans le monde de la comédie musicale, parmi lesquels il faut citer Gene Kelly, Judy Garland, Franck Sinatra, Ann Miller, Esther Williams, Cyd Charisse, et, pour les réalisateurs, Vicente Minnelli et Stanley Donnen. Cette pléiade de talents gravite pour la plupart autour des studios de la MGM (tout particulièrement l'unité de production d'Arthur Freed), qui vont régner presque sans partage sur la comédie musicale américaine pendant un quinze d'années.

Les œuvres qui sont alors produites vont faire profondément évoluer l'esthétique du film de danse, Malgré les contraintes et les conventions du cinéma commercial, elles fourniront même par moments des occasions privilégiées pour les artistes les plus talentueux - aux premiers rangs desquels on doit citer Gene Kelly et Vincente Minnelli – de concrétiser des conceptions novatrices, tant sur le plan chorégraphique qu'en matière de scénarios ou d'image et de prise de vue. La caméra acquiert en particulier avec ces derniers une mobilité nouvelle, anticipant et accompagnant les mouvements des danseurs, qui selon les moments s'éloignent ou se rapprochent avec vivacité de l'objectif.



Le coup d'envoi est donné dès 1939 par [The Wizzard of Oz](#), une fable fantastique pour enfants, chantée et dansée, mettant en scène Judy Garland transportée dans un univers de conte de fées inaugurant l'ère de la couleur. La danse y reste cependant limitée à quelques joyeuses farandoles de nains et autres personnages de contes de fées.

En 1941, deux films – *Hellzapoppin* (avec, entre autres, de très vivantes scènes de Lindy Hop) et [Ziegfeld Girl](#) (avec de superbes reconstitution de revues de music-hall à grand spectacle) ajoutent respectivement une touche de loufoquerie et de tragique à l'éventail des expressions scénaristiques. Cette veine tragique sera reprise, bien des années plus tard, par [A Star is born](#) (1954), qui nous conte la déchéance d'un ancien acteur vedette d'Hollywood que sa femme, interprétée par la bouleversante Judy Garland, ne parviendra pas à

sauver de ses pulsions auto - destructrices.

Plusieurs films très réussis célèbrent également l'histoire de la comédie musicale : dans [Yankee Doodle Dandy](#) (1942) - l'un des seuls « musicals » produits à l'époque par la Warner - James Cagney incarne avec brio « l'homme qui possédait Broadway », le grand entrepreneur Georges Cohan. [Ziegfeld Follies](#) (1946) est un hommage, constitué d'une dizaine de tableaux dansés, au grand directeur de revues musicales Florenz Ziegfeld, où s'illustre notamment, entre beaucoup d'autres talents, Fred Astaire. Enfin, *Words and music* (1948) évoque la collaboration créative du compositeur Richard Rodgers et du parolier Lorenz Hart.



Parmi les nouvelles « stars » du film musical apparues au cours des années quarante, deux (dont les noms ont d'ailleurs souvent été associés dans les génériques) ont laissé un héritage artistique particulièrement fécond. Tout d'abord, le metteur en scène Vincente Minnelli, qui nous ravit par ses couleurs chatoyantes et ses narrations enlevées. [Meet me in Saint Louis](#) (1944) est la chronique quasi-réaliste de la vie d'une famille de la bourgeoisie du Mid-West au début du XXème siècle ; [The Bandwagon](#) (1953) est une époustouflante description de la genèse d'une comédie musicale, permettant au vétéran Fred Astaire de montrer, en compagnie de Cyd Charisse, qu'il était encore au sommet de son art ; [Gigi](#) (1957) est un hommage joyeux à Paris et à la culture française, en même temps que le chant du cygne des « musicals » produits par la MGM.



Quant au danseur et chorégraphe Gene Kelly, il renouvelle l'expression dansée par un style plus athlétique et charnel que celui de Fred Astaire, en mobilisant un large corpus de ressources stylistiques (du modern ballet à la danse folklorique en passant par les claquettes et le Vaudeville, avec un goût assez marqué pour les trios). Il diversifie également les atmosphères, passant d'un réal poétisé où les objets les plus ordinaires deviennent source d'inspiration chorégraphique

(comme la pluie du fameux solo de [Singin' in The Rain](#) en 1952) à un onirisme total (comme le ballet final de [An American in Paris](#) (1951), ayant pour cadre des décors et des personnages tirés de la peinture française des années 1900).



Parmi les autres moments de grâce de ce grand danseur, on peut citer : les duos romantiques de *For Me and My Gal* (1942) et [Cover Girl](#) (1944), respectivement avec Judy Garland et Rita Hayworth ; les pastiches de scènes d'aventure de [The Pirate](#) (1944) ; les joyeux ballets comiques d'*Anchor Aweigh*, [On the town](#) (1949) et [Take Me Out to the Ball Game](#) (1949) en compagnie de Franck Sinatra ; ou encore le romantisme fantastique de [Brigadoon](#) (1954) avec Cyd Charisse.

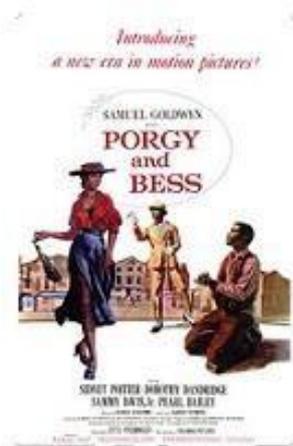
De 1955 : grandes superproductions, mais déclin relatif



Au climax artistique du milieu des années 1950 succède cependant une période de relatif déclin. Certes, la verve comique du film musical ne se dément pas, servie par de nouveaux talents comme Marilyn Monroe dans [Gentlemen Prefer Blondes](#) en 1953, ou l'inattendu Marlon Brando (en remplacement de Gene Kelly blessé) dans [Guys and Dolls](#) en 1955. Certes *Party Girl* (1958) tente de renouveler le filon du film musical en plaçant Cyd Charisse au cœur d'un scénario de film noir. Certes, les comédies musicales à succès de Broadway sont régulièrement portées à l'écran dans des superproductions parfois plus riches de moyens que d'inoubliables talents.

Celles-ci sont, selon les principes à l'époque novateurs mis en pratique par Richard Rodgers et Oscar Hammerstein II, davantage ancrées que par le passé dans la réalité sociale et/ou dans la mémoire collective. [Oklahoma!](#) (1955) et *Seven Brides for Seven brothers* ont pour cadre la vie quotidienne d'habitants de l'ouest américain (1954) ; *South Pacific* (1955) a pour toile de fond la guerre du pacifique ; [The King and I](#) (1956) nous présente, dans une tonalité assez kitch, un royaume de Siam hésitant à la fin du XIXème siècle entre tradition et modernité.





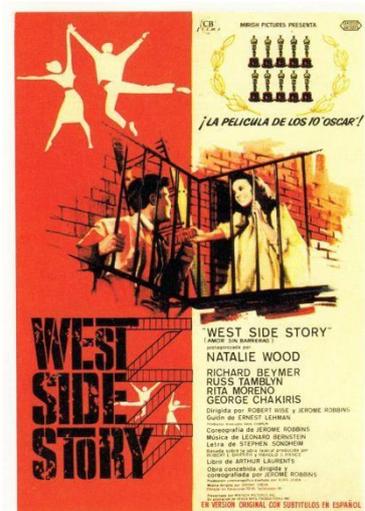
Mais si certaines de ces œuvres connaissant un grand succès commercial, plusieurs autres se traduisent par contre par un échec, comme *Bells are Ringing* avec Judy Holiday (1960). Quant aux tentatives de renouveler le film musical par l'adaptation de grandes œuvres du répertoire « savant » comme *Carmen Jones* (1954) ou *Porgy and Bess* (1959) - œuvres qui mettent également en valeur, fait nouveau, l'apport afro-américain - elles ne parviennent pas non plus à trouver les faveurs du public.

Les styles chorégraphiques évoluent également sous l'effet d'une sorte de « révolution copernicienne » : autrefois servie par le scénario, la danse est désormais mise à son service, avec pour tâche de créer des atmosphères très spécifiques : la cour du Royaume de Siam, la vie d'un

village de l'Ouest américain ou d'une base navale du Pacifique, bientôt d'un quartier populaire du West Side New-Yorkais... Les styles les plus divers (modern dance, modern jazz, classique, danses de salon, pantomime et vaudeville, emprunts plus ou moins fidèles à divers folklores) sont ainsi sollicités pour reconstituer, en fonction des besoins de la narration, ces différents climats.

Mais - faute peut-être de très grands créateurs ou interprètes capable d'imposer une unité stylistique -, ce qui pourrait être un enrichissement du langage dansé n'aboutit parfois qu'à un salmigondi hétéroclite qui contraste avec la cohérence esthétique des anciens films de Fred Astaire ou Vicente Minnelli. D'autre part, les rôles-vedettes étant désormais tenus par des acteurs plutôt que par de grands danseurs, la place des solos et des duos tend à décliner au profit des ballets.

Si, à la fin des années 1950, l'âge d'or, artistique et commercial, de la comédie musicale américaine semble révolu, la décennie suivante n'en n'est pas moins ponctuée par quelques œuvres ambitieuses, souvent adaptées de comédies musicales de Broadway, et dont certaines connaîtront un grand succès. Citons,



parmi les plus marquantes, *Can Can* (1960), *The Music Man* (1961), *West Side Story* (1961), *Mary Poppins* (1964), *My Fair Lady* (1964), *The Sound of Music* (1965), *Funny Girl* (1968), *Hello Dolly* (1969)....



Mais à part de très belles chorégraphies au style modern Jazz de Jérôme Robbins dans *West Side Story*, de vivantes reconstitutions de music-hall parisien de la belle époque dans *Can Can* et quelques ballets de variétés ou néo-folkloriques très réussis dans les autres films, ces œuvres n'accordent cependant pas une place majeure à la danse. A l'exception peut-être de Georges Chakiris, et malgré le charme piquant de Shirley Mc Laine, aucun des interprètes n'égalent les sommets atteints en leur temps par Gene Kelly et Fred Astaire.



Cette désaffection des producteurs et du public vis-à-vis des films de danse est illustrée, en creux, par le thème du film [They Shot Horses, Don't They ?](#) (1969) Celui-ci met en scène, à l'époque de la grande dépression, la souffrance de personnages prêts à participer jusqu'à l'épuisement à un marathon de danse pour gagner les quelques centaines de dollars du prix salvateur.

Dans le même temps, l'évolution de plus en plus rapide des goûts du jeune public se traduit par le succès des films dits « générationnels » qui reflètent la succession des modes musicales. Dès la fin des années 1950, ce sera le Rock, avec par exemple *Jailhouse Rock* d'Elvis Presley (1957). Suit, dans les années 1960 et 1970, la Pop music avec *Woodstock* (1970). Ce documentaire n'accorde cependant qu'une place très marginale à la danse, révélant peut-être ainsi un faible engouement du jeune public de la pop pour celle-ci. Mais tout de suite après, ce sera la salsa New-yorkaise, avec [Our Latin Thing](#) (1972), où l'on voit au contraire le public portoricain se trémousser avec plaisir sur cette musique nouvelle dans des concerts et des fêtes de rues bon enfant. Enfin, au tournant des années 1980, le Disco triomphera avec John Travolta dans [Saturday Night Fever](#) (1977). Mais n'anticipons pas...



Ailleurs dans le monde



Si, entre 1930 et 1970, l'industrie cinématographique nord-américaine a largement dominé le film musical mondial, d'autres pays ont également fait preuve d'une créativité certaine, aux manifestations cependant plus épisodiques ou au rayonnement plus limité.

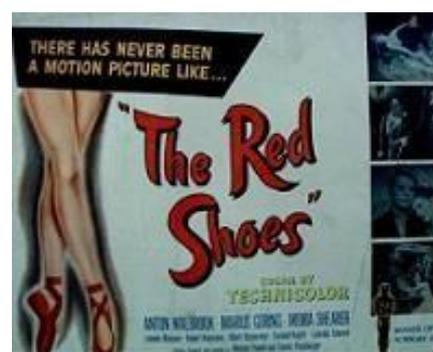
En Argentine, le cinéma de tango connaît à partir de 1933 une période d'or de plus de 20 ans, avant de s'effondrer au milieu des années 1950, victime de la désaffection du jeune public pour le 2X4. Cette époque nous a ainsi légué des centaines d'œuvres cinématographiques, comédies ou mélodrames, de qualité très inégale, mais intégrant de nombreuses séquences musicales (surtout chantées, moins fréquemment dansées), qui constituent un témoignage irremplaçable sur l'histoire du tango et de ses principaux interprètes. Citons, entre beaucoup d'autres, [Tango !](#) (1933) de Luis Moglia Barth, les films tournés par Carlos Gardel entre 1931 et 1935, ou encore [Los muchachos de Antes no Usaban Gomina](#) (1937), de Manuel Romero (voir mon article sur ce sujet en cliquant sur : [Tango](#)).





Dans le reste de l'Amérique latine, le très actif cinéma mexicain incorpore volontiers, au cours des années 1950, des scènes chantées (notamment dans les films interprétés par Libertad Lamarque), mais également quelques séquences dansées sans grande recherche chorégraphique, destinées à servir de toile fond à l'intrigue principale, comme dans *El Bolero de Raquel* (1957). Au Brésil, [Orfeu Negro](#) (1959), réalisé par le cinéaste français Marcel Camus, marque un début de reconnaissance pour la culture afro-brésilienne, jusque-là méprisée ou considérée comme un folklore anecdotique. A Cuba, le cinéma militant issu de la révolution castriste rend hommage à la vivante culture populaire du pays, dans des films comme le documentaire [Nosotros la Musica](#) (1965), mais sans produire la grande œuvre de fiction musicale et dansée que l'on aurait pu espérer.

En Europe, la situation est très variable selon les pays. Au Royaume-Uni, où existe depuis les années 1930 une tradition de cinéma musical, l'après-guerre est marqué par la réalisation d'un véritable chef d'œuvre : [The Red Shoes](#) (1948), poignante tragédie ayant pour cadre le milieu du ballet classique, et qui nous livre des scènes de danse absolument sublimes. Au cours des années 1960, plusieurs films, comme ceux de Cliff Richard ([The Young Ones](#), 1961) portent à l'écran la culture Rock anglaise, tandis qu'[Oliver !](#) (1968) rend un hommage réussi à l'œuvre de Charles Dickens.



En France, par contre, le film musical n'a jamais été considéré comme un genre majeur, malgré quelques exceptions comme le film historique [French Can Can](#) (1954) où Jean Renoir nous conte avec la complicité de Jean Gabin la création du Moulin rouge. Il faut attendre les initiatives de Jacques Demy pour assister à une éclosion, d'ailleurs assez éphémère, de ce style dans notre pays, avec [Les Parapluies de Cherbourg](#) (1964), [Les Demoiselles de Rochefort](#) (1967) et [Peau d'âne](#) (1970). Encore la danse n'est-elle fortement présente que dans le deuxième de ces films, dans un style chorégraphique rappelant assez fortement celui de *West Side Story*, et où Georges Chakiris tient d'ailleurs le rôle de danseur-vedette.

En Espagne, où existe également une tradition de films musicaux, l'après-guerre est marqué, outre la série des films mettant en vedette l'enfant-chanteur Joselito, par les films de Flamenco réalisés par Francisco Rovira Beleta (*Los tarantos*, 1963 ; [El amor brujo](#), 1967). Ceux-ci, où l'on peut apprécier notamment les prestations du jeune danseur Antonio Gades, préfigurent à maints égards l'œuvre de Carlos Saura. Mais les autres pays d'Europe du sud, et notamment l'Italie, restent curieusement assez absents de ce panorama - *Zorba le grec* (1964), film d'ailleurs produit aux Etats-Unis, ne pouvant être considéré comme un « musical » malgré la présence d'un très court passage de danse folklorique.



En URSS, le charmant mais isolé [Une nuit de Carnaval](#) (1957) témoigne d'une timide renaissance au rire et à la danse de la société soviétique, après plusieurs décennies de dictature et de terreur.

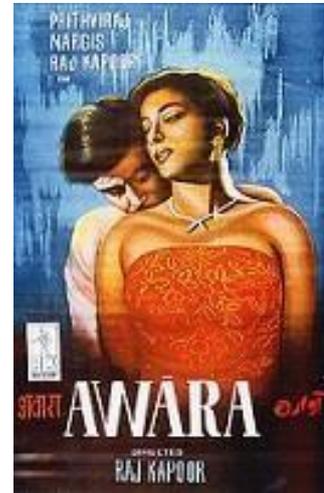
En Inde, où une active industrie cinématographique existe depuis 1913, la quasi-totalité des films incorporent d'importantes séquences musicales. Mais c'est surtout à partir de l'indépendance que la place de la danse va s'y développer. Tirant leur inspiration des riches traditions artistiques locales, parfois teintées de quelques influences occidentales, ces scènes, tour à tour oniriques ou réalistes, intimistes ou

grandioses, joyeuses ou mélodramatiques, érotiques ou romantiques, ponctuent de manière systématique l'avancement de l'intrigue,

constituant ainsi l'un des traits les plus caractéristiques du cinéma indiens. Parmi les très nombreuses œuvres de cette époque, on peut citer [Awaraj](#) (1951), qui a acquis en Inde le statut de film-culte, ou encore [Le salon de musique](#) (1958), de Satyajit Ray, un des seuls réalisateurs indiens à avoir acquis dès les années 1960 une certaine notoriété auprès du public occidental.



Enfin, la vitalité du cinéma musical égyptien entre 1930 et 1960 se manifeste, entre beaucoup d'autres, par le film comique [Afrita Hanem](#) (1951), où la grande danseuse orientale Samia Gamal incarne un génie facétieux.

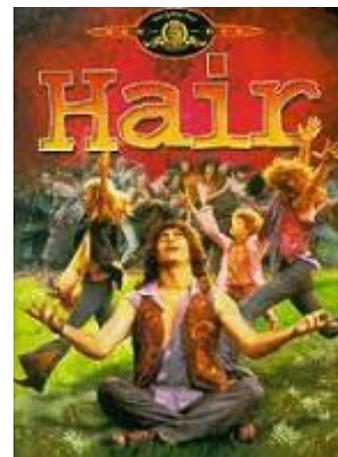


Après 1970 : renouvellement des thèmes et de l'esthétique

Les thèmes libertaires portés par la « Génération 1968 » trouvent des échos nombreux dans le film musical des années 1970. La comédie musicale [Hair](#), expression d'une contestation pacifiste et anti-institutionnelle, est



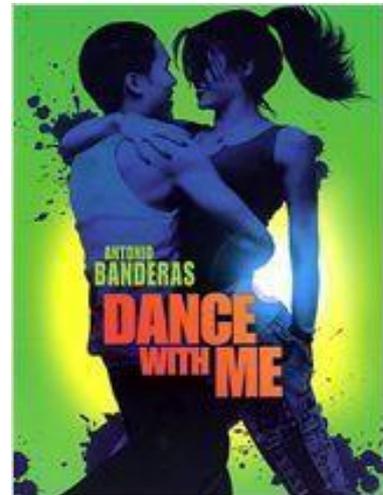
adaptée au cinéma en 1979 dans des chorégraphies mettant en valeur la liberté expressive de chaque danseur plutôt que la réplique clonique des mêmes mouvements par l'ensemble du ballet. [Jesus-Christ Superstar](#) (1973) transforme Jésus en vedette hippie d'un musical pop-rock. Les films [Phantom of the Paradise](#) (1974) et surtout [The Rocky Horror Picture Show](#) (1975) proposent une danse transgressive et déjantée sur fond de musique Rock. Un peu plus tard, [Victor Victoria](#) (1982) abordera le thème des identités sexuelles et de l'homosexualité.





A partir des années 1980, le cinéma explore également les deux faces, libératrice et obsessionnelle, de la danse. D'un côté, celle-ci peut en effet aider à dépasser limites et inhibitions, à exprimer une vocation artistique, à combattre la violence et l'agressivité. Le film japonais *Shall We Dance* (1996) et son [remake nord-américain de 2004](#) nous montrent comment la découverte de la danse de salon illumine et transforme la vie terne d'un citoyen ordinaire. *Flashdance* (1983) et le magnifique *Billy Elliot* (2000) nous content l'histoire d'un personnage d'origine

modeste, habité par la passion de la danse, qui parvient à surmonter tous les obstacles pour accomplir son rêve. *Dance with Me* (2006) et *Dance in Jaffa* (2014) mettent en scène la capacité de la danse à réparer les déchirures du corps social, en favorisant la socialisation des jeunes en difficulté ou en rapprochant des populations déchirées par des conflits interethniques. *Dirty Dancing* (1987) décrit la manière dont une jeune fille issue d'un milieu social conventionnel parvient à surmonter les préjugés de classe et à vaincre ses propres inhibitions grâce à la pratique de la danse. Dans *Footloose* (2004), un groupe de jeune s'oppose avec succès à l'interdit pesant sur la danse dans une petite communauté puritaine du Mid-West.



Mais la danse a aussi un côté sombre. *Tony Manero* (2008) conte l'obsession mortifère d'un danseur prêt au meurtre pour remporter un minable concours de sosies de John Travolta, dans un Chili tétanisé par la dictature militaire. *Black Swan* (2010) décrit la montée de la folie dans l'esprit fragile d'une jeune danseuse étoile.

Enfin, plusieurs films des trente dernières années ont mis en scène la vie d'un groupe de jeunes artistes de scène, qui cherchent à réaliser leur vocation malgré leurs multiples difficultés professionnelles et personnelles. L'accent y est mis sur la diversité des trajectoires individuelles plutôt que sur l'histoire unique d'une couplevedette. *Chorus Line* (1985) a par exemple pour personnages les seize candidats au casting d'une comédie musicale de Broadway. Quant à l'excellent *Fame* (1980) d'Alan Parker et son médiocre remake *Fame 2* (2009), ils ont pour héros les élèves d'une école New-yorkaise d'art de la scène dont nous suivons l'évolution pendant les quatre années de leur scolarité, depuis les épreuves d'entrée jusqu'au spectacle de fin d'études.

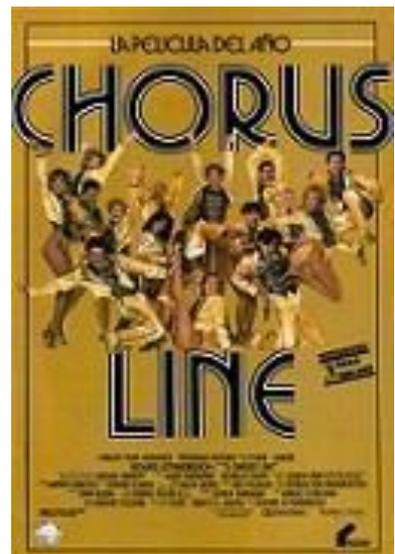


Interaction entre cinéma de danse et autres médias

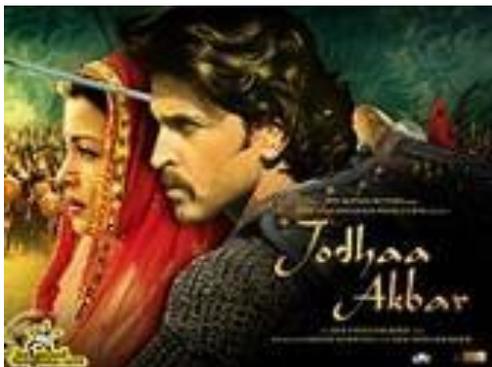


Le film musical américain a depuis ses origines et jusqu'à aujourd'hui, entretenu de multiples et étroites relations avec le spectacle de scène. Beaucoup de ses vedettes de la première génération, comme Fred Astaire et Rita Hayworth, étaient issues du théâtre de vaudeville. Un grand nombre de ses scénarios – comme celui de [The Barkleys of Broadway](#) (1949) [Yankee Doodle Dandy](#) (1942) ou [The Bandwagon](#) (1953)– ont pour toile de fond l'univers du music-hall et tout particulièrement de Broadway.

Mais surtout, il existe une circulation permanente des talents et des productions artistiques entre le cinéma et les spectacles de scène. Gene Kelly, par exemple, et plus tard Bob Fosse, partagèrent leur talent entre les scènes de Broadway et les studios d'Hollywood. A partir des années quarante, les grands succès de Broadway – citons, dans le désordre, [My Fair Lady](#) (1964), [Oklahoma !](#) (1955), [Cabaret](#) (1972) ou [Chorus Line](#) (1985) – font l'objet d'adaptations cinématographiques. Symétriquement, le succès des films musicaux incite les producteurs

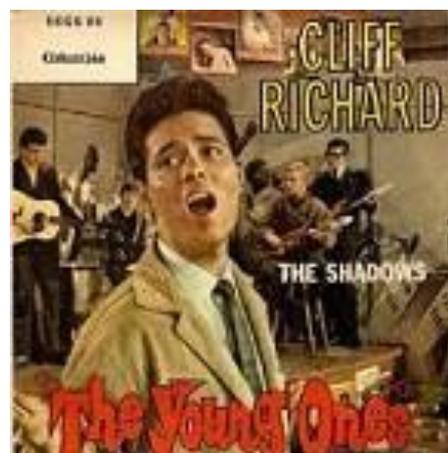


à les adapter à la scène, comme c'est par exemple actuellement le cas de [An American in Paris](#) (1951) ou [Dirty Dancing](#) (1987).

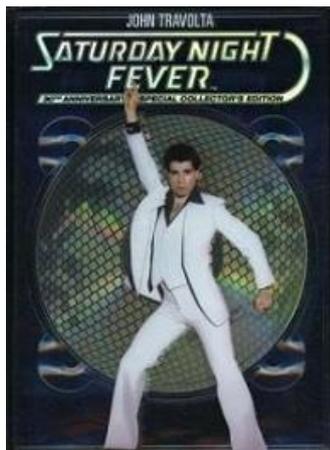


En Inde, cette interaction prend des formes un peu différentes, avec le succès de la musique dite « filmi ». Les thèmes musicaux les plus connus des films sont en effet aujourd'hui largement diffusés par l'intermédiaire de DVD ou de clips vidéos, connaissant un souvent grand succès avant même la sortie de l'œuvre cinématographique et attisant du même coup l'intérêt du public.

De fortes interactions existent également avec le petit écran. Plusieurs films musicaux parmi les plus connus de ces cinquante dernières années ont en effet été repris sous forme de séries télévisées, comme [The Young Ones](#) (1961) au Royaume-Uni dans les années 1980 ou actuellement [Jodha Akbar](#) (2008) en Inde. [Fame](#) (1980) a même été indirectement à l'origine par ce biais du genre de la télé-réalité, qui a depuis connu le succès que l'on sait.



Des acteurs-vedettes aux grands metteurs en scène



Si les comédies musicales américaines étaient, jusqu'au début des années 1950, dominées par quelques chanteurs-danseurs vedettes, comme Gene Kelly ou Fred Astaire, la situation va fortement évoluer par la suite. Les interprètes, relativement interchangeable, sont désormais choisis à l'issue de casting très ouvert et compétitifs.

Quelques films restent cependant explicitement centrés autour de vedettes majeures : Barbara Streisand accède à la fin des années 1960 au statut de star internationale avec *Funny Girl* (1968) et *Hello Dolly* (1969). John Travolta électrise les foules avec les atmosphères respectivement Disco et Rock de *Saturday Night Fever* (1977) et *Grease* (1978) ; les *Blues Brothers*,

vedettes de la télévision, portent au grand écran leur passion du R'n B dans leur loufoque [film éponyme](#) de 1980 ; *White Nights* (1985), curieux film politico-romanesque sur fond de guerre froide, met en valeur le talent du danseur étoile russe Mikhail Barishnikov. Enfin, le très kitch [Moonwalker](#) (1988) est entièrement dédié à Mickael Jackson.

Mais il s'agit dans presque tous les cas d'œuvres isolées qui ne s'inscrivent pas dans une ligne continue de création cinématographique. Et s'il existe encore un vedettariat dans le film musical, c'est plutôt chez les metteurs en scène que chez les acteurs qu'il faut désormais le rechercher.



Le regretté Bob Fosse dans les années 1970 1980 et, après lui, Rob Marshall jusqu'à aujourd'hui, ont ainsi profondément marqué l'esthétique des films de danse nord-américains au cours de ces quarante dernières années. Chorégraphies baroques et inventives dépassant le cadre étroit d'un style de danse unique pour créer des tableaux théâtralisés à l'érotisme souvent exacerbé et provocateur ; opposition entre l'atmosphère artificielle, voire onirique de la scène de cabaret et les images plus réaliste du monde extérieur ; prises de vue originales s'appuyant sur des mouvements complexes de la caméra ;

montages intégrant dans la même séquence des plans de danse et des scènes parlées ; scénarios ambitieux abordant des thématiques politicosociales voire morales majeures tout en décrivant des personnages complexes et attachants : telles sont quelques-unes des caractéristiques communes des films musicaux réalisés par ces deux metteurs en scène, comme [Sweet Charity](#) (1969), [Cabaret](#) (1972) et [All That Jazz](#) (1979) pour Bob Fosse, ou [Chicago](#) (2002) et [Nine](#) (2009) pour Rob Marshall.





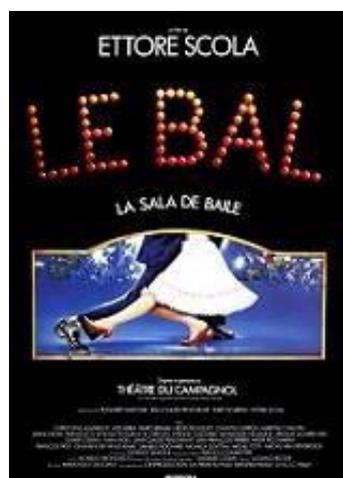
Un troisième metteur en scène, l'australien Mark Anthony "Baz" Luhrman, a également réalisé au cours des 20 dernières années plusieurs films de danse à succès, comme [Strictly Ballroom](#) (1992) ou [Moulin Rouge !](#) (2001). Mais le caractère très kitch et tape-à-l'oeil de nombreuses chorégraphies, la présence récurrente dans les scénarios de poncifs et d'invéraisemblances, l'abus (surtout dans *Moulin Rouge*) de montages trop hachés et d'effets spéciaux, enfin l'absence de danseurs de grand talent dans les distributions, affectent fortement, selon moi, la valeur artistique de ces œuvres-



Plusieurs grands metteurs en scène, étrangers au monde de la danse, se sont également brièvement aventurés outre-Atlantique dans le domaine du film musical, illustrant la porosité nouvelle des frontières entre genres cinématographiques. Martin Scorsese nous propose dans [New York, New York](#) (1977) une flamboyante histoire d'amour sur fond de musique jazz d'après-guerre, mais où la danse n'est pas très présente. [Cotton Club](#) (1984) fait se côtoyer, à l'époque de la prohibition, artistes de cabaret et gangsters dans les boîtes de nuits Jazz de Harlem, dont l'atmosphère est agréablement reconstituée avec notamment de superbes numéros de claquettes.

Enfin, le britannique Alan Parker, plus intéressé par la musique que par la danse, nous a cependant offert, outre un *Bugsy Malone* (1976) exclusivement interprété par des enfants et l'inoubliable [Fame](#) (1980), la comédie musicale *Evita* (1991), où Madonna interprète le rôle d'Evita Peron.

En Europe, le film de danse, tout en restant un genre dans l'ensemble marginal, produit une grosse poignée d'œuvres marquantes, aux thématiques et aux atmosphères très disparates : hommages à de

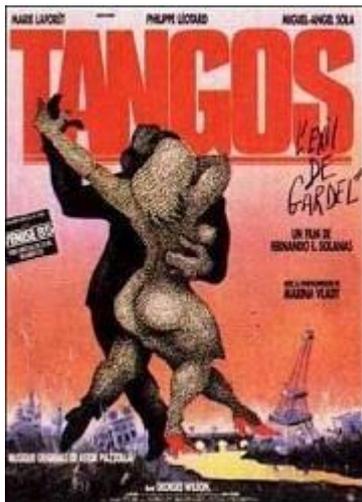


grands créateurs ([Rêves dansants](#), 2010 ; [Pina](#), 2011) ou films de fiction ayant pour thème l'amour de la danse ([Billy Elliot](#), 2000), comédies dramatiques ayant pour cadre un music-hall ([Faubourg 36](#), 2008) un bal populaire ([Le bal](#), 1983), ou nous ramenant sur un mode burlesque à l'époque de la prohibition (*Bugsy Mallone*, 1976) ; films dédiés à la musique pop-rock (*Absolute beginners*, 1986, sur des compositions de David Bowie). Mais c'est dans l'évocation des cultures minoritaires ou exotiques (Tango, Flamenco, musique tzigane...) que le cinéma musical européen va trouver l'une de



ses sources d'inspiration les plus fécondes, reflétant une tendance planétaire.

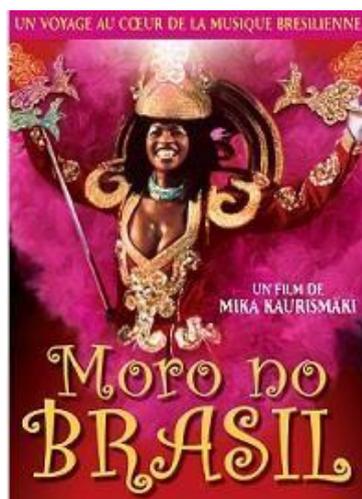
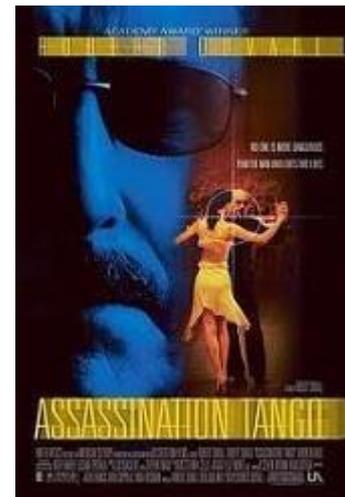
Au tournant du XXIème siècle : multiculturalisme et polycentrisme accrus



La revalorisation des cultures populaires non occidentales tire ses premières racines dans l'idéologie multiculturaliste des années 1960. Le mouvement s'accélère cependant après 2000 en liaison avec la multiplication des foyers de production cinématographique dans le monde, avec des influences profondes et positives sur la dynamique du film musical.

Timidement amorcée dès la fin des années 1970 ([L'acrobate](#), 1976), accentuée au cours des années 1980 ([Tango, l'exil de Gardel](#), 1985 ; [Tango, Baile Nuestro](#), 1988) la renaissance du tango se traduit au cours des 20 dernières années par une floraison de films, argentins ou

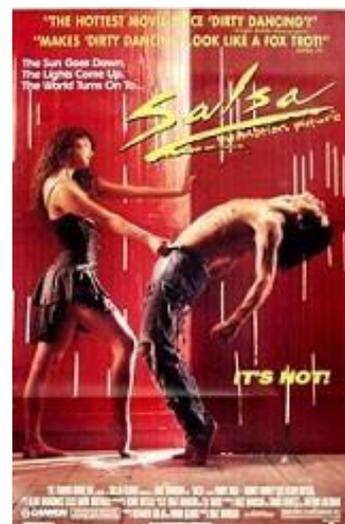
européens, plus rarement nord-américains. Fait nouveau, la danse y tient désormais un place centrale, exprimant selon les œuvres une identité collective parfois tourmentée ([Sur](#), 1988 ; [Tango](#), 1998 ; [Tango, no todo es rock](#), 2013), un érotisme violent associant 2X4 et danse contemporaine ([Tango Désir](#), 2002 ; [Bocca tango](#), 2004), un climat d'exotisme et d'aventure ([Assassination tango](#), 2002), un drame intime ([Je ne suis pas là pour être aimé](#), 2005) ou une quête personnelle ([La leçon de tango](#), 1997). Et parfois même, tout cela en même temps (voir une liste plus complète dans [Tango](#))...



La mode de la Salsa et des autres danses tropicales se traduit par une intense production cinématographique, essentiellement européenne et nord-américaine, parmi lesquels on peut citer (pour une liste plus exhaustive, voir [Salsa](#)) :

- Pour les documentaires : [El milagro de Candeal](#) (2004), [Al son de Mi Familia](#) (2005), [Latin Music USA \(Episode 1, Bridges, 2009 ; Episode 2, The Salsa Revolution, 2009 ; Episode 4, Divas and superstars, 2011\)](#), [Moro no Brazil](#) (2002), [Musica afroperuana : Tras la larga noche](#) (2011), [O Samba que mora em Mim](#) (Brésil, 2013), [La salsa cubana](#) (Cuba, 2013..).

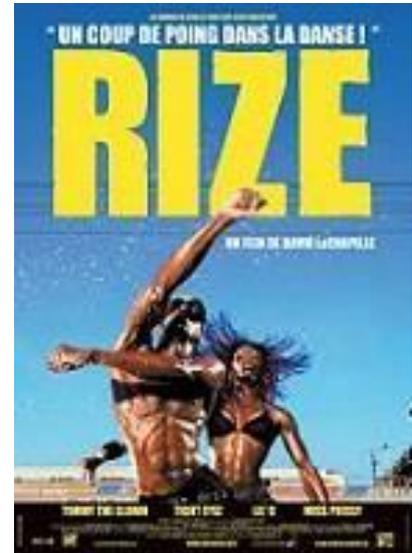
- Pour les fictions et les biopics, [Salsa](#) (Etats-Unis, 1988), [La última rumba de Papa Montero](#) (Cuba, 1992), [The Mambo Kings](#) (1992) [Salsa](#) (France, 1999), [The Lost City](#) (2005), [El cantante](#) (2006), [El Benny](#) (Cuba, 2006)....



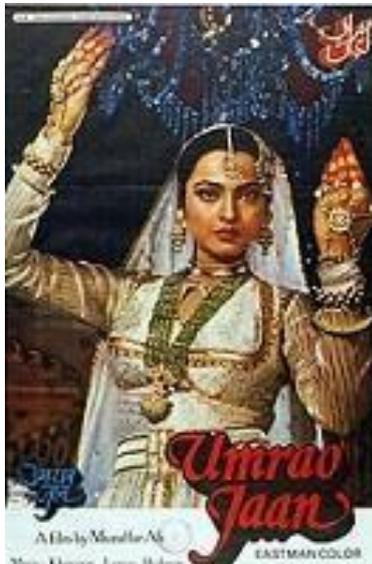


Du côté des cultures Rom, le patrimoine populaire tzigane est mis en valeur par Emir Kusturica (*Le temps des Gitans*, 1989) et Tony Gatlif (*Latcho drom*, 1983 ; *Gadjo Dilo*, 1987). Quant au flamenco, il est mis à l'honneur par Carlos Saura avec *Bodas de sangre* (1981) et *El amor brujo* (1986).

La danse de rue des ghettos noirs fait l'objet au cours des 15 dernières années d'une floraison de films, comme *Street Dancers* (2004), *Rize* (2005) ou *Dance Battle America* (2012).



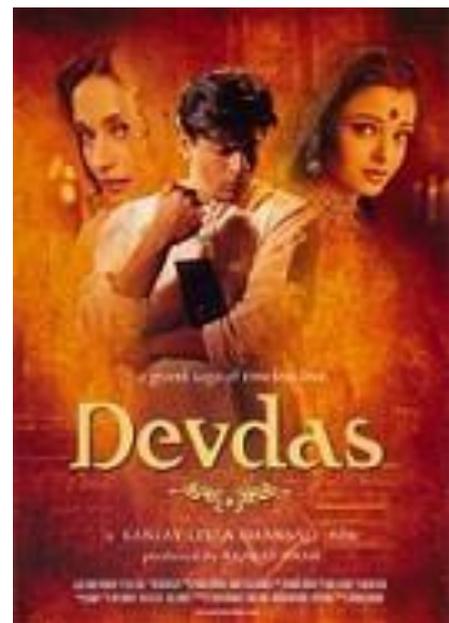
Plusieurs d'entre eux ont pour thème - sur fond, bien sûr, d'histoire d'amour - un métissage avec la danse savante (*Save the last Dance*, 2001 ; *Step Up*, 2006).



Le cinéma indien fait également preuve d'une grande vitalité, avec une production de plus de 1000 films par an, comportant pour la plupart de nombreuses séquences chantées et dansées.

Citons-en quelques-uns parmi les plus marquants :

- *Umrao Jaan* (1981) conte l'histoire d'une célèbre courtisane du XIX^{ème} siècle, avec de belles séquences de danse de style Kathak.
- *Devdas* (2002), histoire d'un amour malheureux, nourrit son atmosphère mélodramatique de splendides ballets féminins.
- *Jodhaa Akbar* (2008), film historico-romantique à grand spectacle, propose de grandioses ballets de cérémonie.
- *Jab Tak Hai Jaan* (2012), histoire d'amour contemporaine aux multiples rebondissements, intègre avec succès des styles modernes comme le hip hop.



Encadré 1

Deux catégories connexes : dessins animés et films d'art martiaux

Je ne peux manquer d'évoquer dans cette rétrospective deux genres connexes aux films de danse.



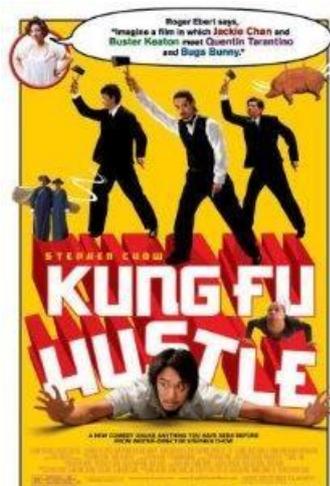
Le premier est le film d'animation. Car ce sont bien des danses, c'est-à-dire « des enchaînements de pas et de mouvements du corps effectués en rythme sur une musique », que beaucoup de séquences d'animation nous donnent à d'apprécier. Mais des danses libérées par la magie du dessin des étroites limites physiques du corps humain et des contraintes de la pesanteur, et interprétées par toutes sortes d'être vivants ou imaginaires, voire par de simples objets, comme les balais porteurs d'eau de l'Apprenti Sorcier de [Fantasia](#) (1940).

C'est d'ailleurs ce film qui inaugura une longue série de longs métrages animés où la danse tient un rôle important, parmi lesquels on peut également citer *Beauty and the Beast* (1991) ou *The Nightmare Before Christmas* (1993).



N'oublions pas non plus que plusieurs films musicaux classiques, comme *Anchors Aweigh* (1945), *Mary Poppins* (1964) ou *Moonwalker* (1988) incorporent des séquences où l'on voit des acteurs réels danser avec des personnages de dessin animé. Mais ceux-ci restent cependant des illusions désincarnées, qui ne relèvent donc pas, selon moi, de l'art très charnel de la danse

N'oublions pas non plus que plusieurs films musicaux classiques, comme *Anchors Aweigh* (1945), *Mary Poppins* (1964) ou *Moonwalker* (1988) incorporent des séquences où l'on voit des acteurs réels danser avec des personnages de dessin animé. Mais ceux-ci restent cependant des illusions désincarnées, qui ne relèvent donc pas, selon moi, de l'art très charnel de la danse



Quant aux films d'arts martiaux, les scènes de combat sont si minutieusement réglées qu'on peut les considérer comme de véritables chorégraphies, comme dans *Tigre et dragon* (2000) ou *Kung Fu Hustle* (2004). Mais l'attention exclusivement focalisée sur la performance gymnique, sur l'expression de la violence et sur le pouvoir destructeur du mouvement, ainsi que la surabondance d'effets spéciaux dénaturant la prestation de l'acteur, éloignent cependant ce genre des ambitions essentiellement esthétiques attachée dans mon esprit à la danse. A chacun, cependant, de se faire une opinion...



En guise de conclusion



Plutôt que de tirer une synthèse objectiviste de ce parcours de découverte, je voudrais plutôt dire quelques mots de ce qu'il m'a apporté.

J'ai d'abord été très ému par la découverte des toutes premières images de danse, filmées à la fin du XIXème siècle par Alice Guy Blaché.

La légèreté élégante de Fred Astaire, le mélange de romantisme charnel et de *vis comica* souriante de Gene Kelly, la découverte de James Cagney en génial danseur de claquettes, ont illuminé mon passage par les années 1940.



Si la majorité des films à grand spectacle américains des années 1950 et 1960 m'ont laissé assez indifférent, j'ai été par contre ébloui par l'intensité tragique des *Chaussons Rouges* et séduit par la fraîcheur des *Demoiselles de Rochefort*. Je suis reconnaissant à Bob Fosse d'avoir renouvelé l'esthétique du film musical par son inventivité chorégraphique souvent provocatrice.

Enfin, je suis heureux de vivre une époque où la richesse et la diversité des cultures du monde est désormais largement reconnue à l'écran. Je pense, tout d'abord bien sûr, à l'épanouissement récent des films de tango et de musique latino, genre pour lesquels j'éprouvais une attirance dès avant le début de ce travail. Mais aussi et surtout au cinéma indien, dont la richesse m'a ébloui et qui mériterait d'être beaucoup mieux connu dans les pays occidentaux.



Fabrice Hatem

Juillet 2014



NB : On peut trouver la liste des films visionnés pour la préparation de cet article en cliquant sur les liens suivants :

- Pour les films de tango et relatifs à l'Argentine : [Tango](#)
- Pour les films cubains et de Salsa : [Salsa](#)
- Pour les autres catégories de films : [Films](#)