

DES GESTES SINGULIERS : JUSTE AVANT LA DANSE

La comédie musicale a souvent été abordée d'un point de vue structural, qui met en avant un antagonisme entre la narration classique et les numéros musicaux : «Le musical repose sur la différenciation de deux types de segments filmiques, qui préside à un partage nouveau des deux fins du cinéma hollywoodien, le narratif et le spectaculaire.» [1] Or, si on recherche dans la comédie musicale les capacités artistiques qui lui sont propres, les concepts de récit et de spectacle ne sont pas pertinents. Il y a là une forme singulière, où la danse doit être considérée à égalité avec les autres éléments du film.

Formellement la danse se distingue du mouvement ordinaire, et certains films mettent l'accent sur la transition, le passage de l'un à l'autre, ainsi que l'a très justement décrit Deleuze : «C'est le moment de vérité où le danseur marche encore, mais déjà somnambule qui va être possédé par le mouvement qui semble l'appeler : on le trouve chez Fred Astaire dans la promenade qui devient danse insensiblement (*The Bandwagon* de Minnelli) aussi bien que chez Kelly, dans la danse qui semble naître de la dénivellation du trottoir (*Chantons sous la pluie* de Donen)» [2].

Ce passage du mouvement à la danse, cette naissance, laisse apparaître un moment d'indécidable, un geste ambigu, qui n'est déjà plus un mouvement ordinaire, mais n'est pas encore une danse.

La rencontre amoureuse dans "*The Bandwagon*" [3] : le pas avant le pas.

La séquence de *The Bandwagon* dont parle Deleuze — "*Dancing in the Dark*" — se situe juste après une explication franche entre Tony Hunter (Fred Astaire), et Gabrielle Gérard (Cyd Charisse). Pendant tout le début du film leurs rapports ont été odieux, et pas une fois ils n'ont dansé ensemble. Cette explication met fin à un malentendu, et s'achève sur une question pleine de promesses : "Pouvons nous vraiment danser ensemble?"

Ils sortent et découvrent le monde pendant un trajet en calèche. Ils s'arrêtent dans un parc, une faible musique se fait entendre. Ils descendent et marchent côte à côte; après un tournant sombre ils se retrouvent soudain au milieu d'un bal. L'écran est soudain rempli par

des couples qui dansent, et, contre toute attente, le couple de danseurs réputés traverse ce bal en marchant, séparément, l'air détaché.

Il y a déjà là une évocation trouble et puissante de la danse : l'idée de la danse est à la fois présentée et soustraite. La danse se fait désirer. A nouveau seuls, ils continuent leur marche, mais différemment : ils évoluent à présent de façon synchrone, au rythme de la musique : le geste se manifeste par un croisement légèrement plus accentué des jambes, comme un trouble, une défaillance du mouvement ordinaire de la marche. Le geste se précise, Cyd Charisse développe un rond de jambe. Fred Astaire enchaîne aussitôt avec un tour nonchalant, à peine dansé, un geste similaire qui répond à celui esquissé par Cyd Charisse. La marche reprend son cours, le geste fugitif est une danse non dansée, aussi bien qu'un pas à peine dansé.

L'idée de la danse qui a été condensée dans le bal, semble avoir été emportée par les personnages. La danse apparaît comme une énergie potentielle qui sature le mouvement et s'épanche dans le geste. Le mouvement est interrompu par un geste singulier, dont toute la beauté réside dans cette ambiguïté entre la danse et le mouvement banal.

Cette séquence souligne deux aspects fondamentaux du geste :

1. Sa nature intrinsèquement ambiguë
2. Sa capacité à interrompre le mouvement

1. Le caractère ambigu des gestes cinématographiques a déjà été relevé par Elisabeth Boyer : «ils sont impurs car ils ne signifient pas et sont absolument ambigus. L'ambiguïté est essentielle aux opérations de cinéma. C'est le deux de "l'impureté de l'idée" du sens déjoué.»^[4] Ici l'indécidable lié à la danse provoque une émotion trouble, qui évoque l'émotion déconcertante d'une rencontre amoureuse.

2. La capacité d'interruption du geste implique nécessairement que le geste est autre chose que le mouvement. Le concept de geste détermine un certain type d'opération de cinéma : pour penser l'art à partir du geste il faut le séparer radicalement de toute idée de mouvement puisqu' essentiellement il l'interrompt. Même si le geste advient à partir du mouvement il l'excède, il prend sa place.

Cette distinction essentielle entre apparaît également dans un autre type de geste : après avoir repris la marche Fred Astaire effectuée un second tour sur lui-même, puis s'arrête, la jambe tendue sur le côté, et Cyd Charisse prend place en face de lui dans la même position. Les deux danseurs se figent pendant un instant aussi bref que remarquable. Ce geste de l'arrêt, de la pose franche, advient comme clôture du "juste avant la danse" qui précède. Au-delà d'une simple interruption ce geste désigne l'acte même d'interrompre, par un arrêt total. C'est seulement ensuite que la danse se déploie dans toute sa plénitude.

Le désir de danse est fortement suscité chez le spectateur : la question de Cyd Charisse dans la scène précédente, la présence soustraite de la danse dans la scène du bal, et surtout le fait que le couple n'a pas une seule fois dansé ensemble depuis le début du film. Il y a ainsi une tension, une attente, élaborée sur la dualité désir/frustration, dont participe une certaine tonalité, une figure récurrente du genre, qualifiée par Alain Masson de "degré zéro"[5]. Cette attente de la danse est nouée par le film à l'intrigue sentimentale : le désir de voir Cyd Charisse et Fred Astaire danser ensemble se greffe à celui d'une rencontre amoureuse entre les personnages. Ils se sont déjà rencontrés mais pour des raisons professionnelles, une rencontre de rivaux qui a donné suite à des relations tendues et déifiantes. La rencontre dansée dans le parc, par sa singularité formelle, désigne une vérité de l'amour : toute rencontre amoureuse est une deuxième rencontre.

Cette rencontre a lieu à un point du film où le désir du spectateur a été porté à son comble, ce qui lui confère doublement un statut d'évènement. La danse n'est nullement ornementale, ou spectaculaire, elle soutient une pensée de la rencontre amoureuse comme évènement au plus loin de tout sentimentalisme. Le geste ambigu qui précède cet évènement, ce pas avant le pas, présente l'idée de la danse en soustrayant son effectuation véritable. La soustraction de la danse crée un vide, qui signale l'imminence de l'entrée en danse, de la rencontre. Cet évènement/rencontre constitue un point de pivot pour la séquence et pour le film. Cet effet de basculement apparaît dans la symétrie de la construction : la scène du parc s'ouvre et se ferme sur un trajet en calèche, qui semble être le même —ils sont assis, cadrés en plan fixe et un paysage nocturne défile derrière eux.

Cependant c'est justement cette répétition d'un même trajet, qui met en évidence des différences légères : La première fois les deux personnages sont actifs, ils discutent, semblent redécouvrir le monde à deux, et le désignent hors-champ par des gestes —"Regarde, des arbres! Des gens!"—; la seconde fois, même le geste minimal impliqué par la parole est absent, ils sont parfaitement silencieux et immobiles. Pour le spectateur la situation est globalement la même, un couple dans une calèche; mais les personnages eux mêmes semblent transformés, rien n'a changé mais pourtant tout a changé.

Ce parallèle des deux trajets pose ainsi la rencontre comme ce qui structure le temps : il y a bien eu un passage entre un avant et un après.

Le geste introduit entre le mouvement et la danse ne peut pas être interprété dans le seul sens d'une figure réaliste qui maintiendrait une continuité : le geste ici constitue un indice de rupture. Le mouvement ordinaire et la danse ne se trouvent pas pour autant opposés dans une dichotomie naturel/artificiel, mais sont ce qui supporte l'idée d'un passage, d'un changement formellement visible dans la relation des deux personnages. Le geste inscrit ce passage dans une durée, le met en relief.

Il faut insister sur le fait que le geste crée une durée, alors que la danse elle même s'inscrit plus dans un espace. Le geste avant la danse est nécessaire pour établir un espacement dans une durée, qui rend compte de la transformation opérée par la rencontre.

Annick Fiolet

[1] Alain MASSON, *Comédie musicale*, éd. Ramsay poche, p. 33.

[2] Gilles DELEUZE, *L'image-temps*, Editions de Minuit, p.83.

[3] *Tous en scène*, de Vincente Minnelli (1953).

[4] Elisabeth BOYER, "Quelle action ?", *L'art du cinéma* N°7.

[5] voir Alain MASSON, op. cit. p.112 à 114.

Le degré zéro est défini selon trois critères principaux :

- * un ou deux personnages se trouvent isolés, le plus souvent à l'extérieur, la nuit contribuant à augmenter cette sensation d'isolement;
- * une musique se fait entendre;
- * un contexte sentimental.

Ce degré zéro crée la sensation d'un manque, d'un vide, qui appelle la danse (qui lui succède la plupart du temps).