

Le cinéma et la danse III Les films multiethniques

Patrick Schupp

Number 163, March 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50104ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Schupp, P. (1993). Le cinéma et la danse III : les films multiethniques. *Séquences*, (163), 27–31.

Le Cinéma et la Danse -III-*



Carmen Amaya

LES FILMS MULTIETHNIQUES

Nous voici arrivés à la dernière section de ce long travelling sur la danse au cinéma, section rarement touchée — parce que très spécialisée — mais contenant autant de beautés que de surprises. En outre, la vidéo et les appareils multisystèmes maintenant disponibles, de même que la prolifération des magasins vidéo ici comme à l'étranger permettent à l'amateur de commander et de visionner des films venant du monde entier, et même de les transcrire/enregistrer selon son goût et son choix. Enfin, à Montréal en particulier, on compte plus de 75 clubs vidéo qui offrent des films originaux d'une trentaine de pays, desservant ainsi l'imposante clientèle multiethnique qui forme presque le quart de la population montréalaise.

Quelques vérités essentielles d'abord: en Occident, et particulièrement en Europe — je parle en général — la musique et la danse qu'elle accompagne se sont développées, d'une part sur les bases du chromatisme et du tempérament égal cher à Jean-Sébastien Bach, et d'autre part, dans des mesures de 2/4 style marche et 3/4 style valse, régulières et relativement faciles à suivre. Toutes nos formes musicales traditionnelles, du haut Moyen-Âge aux Romantiques, en passant par l'Ars Nova, la Renaissance et l'époque classique, en découlent. Ce n'est qu'à la fin du XIXe siècle, avec la découverte et la reconnaissance des écoles nationales basées sur des traditions ethniques et folkloriques multiples que rythmes, perceptions et techniques

d'écriture changent de façon spectaculaire. L'avènement de moyens de communication forts et étendus vont d'autre part provoquer et stimuler une absorption de plus en plus active de ces éléments si fascinants pour notre culture occidentale: compositeurs, scénaristes et artistes étrangers vont s'abreuver sans relâche à ces sources vives si différentes de celles qu'ils connaissent, et créer des oeuvres scéniques ou musicales que le cinéma absorbera avec une avidité témoignant de ce besoin de renouveau et de découverte indispensables.

N'oublions pas non plus que, partout dans le monde, les peuples les plus divers ont toujours utilisé le chant, la musique et la danse pour raconter les travaux et les jours, les joies et les peines, la fuite du temps et la beauté éphémère de la vie, le pays natal et la solitude du déraciné. Le septième art, depuis son avènement, a aussi été le témoin et le miroir de ces options culturelles et, à l'occasion, a engendré quelques réussites exceptionnelles qu'il est important de redécouvrir.

L'Orient

La musique et la danse, que ce soit dans le Proche, Moyen ou Extrême-Orient, se divisent en deux grandes catégories: la musique/danse profane et de divertissement d'abord, et la musique/danse liée au culte religieux, à l'invocation de la Divinité ou à son hommage, qui se trouve à l'origine de toutes les civilisations primitives, y compris la nôtre: David ne dansait-

(*) Les deux premières parties ont paru dans *Séquences*, no 157, mars 1992, p. 44 et no 162, janvier 1993, p. 31.

il pas devant l'Arche ? Et au Moyen-Âge, la représentation gestuelle et chorégraphique ne faisait-elle pas partie du rite religieux en Espagne, en France, et dans les pays slaves, pour ne nommer que ceux-là ? Dédaignant les tabous dont l'Église de Rome va peu à peu entourer la pratique des rites sacrés, la danse, de l'empire Ottoman aux confins du Soleil Levant, au cours de sa longue histoire, d'un côté, raconte la légende dorée des héros et des dieux et, de l'autre, dans le cadre d'une profession reconnue et rémunérée, scande les divertissements privés, les fêtes familiales et les divertissements officiels.

Le Moyen-Orient

Nous retrouverons ce schéma tout au long de notre voyage. Il est obligatoire, immuable, logique, constant et solidement ancré dans des traditions qui se perdent dans la nuit des temps. Malheureusement, la vénalité, l'appât du gain et l'ignorance vont obliger les danses de divertissement à se prostituer, si l'on ose dire, et à se réfugier dans des cabarets sordides ou entre les mains de producteurs ou d'artistes avides et sans scrupules: la célèbre danseuse égyptienne Samia Gamal n'a-t-elle pas dit un jour «qu'elle aurait fait n'importe quoi pour faire du cinéma ? J'ai réussi, explique-t-elle, à me faire engager comme figurante sur le plateau de *Intissar Achabab* (*Victoire de jeunesse*, 1914) que tournait Ahmed Badrakhan. Une silhouette de femme fleur qui a décidé de ma vie. J'aimais aller au studio tous les matins. Travailler était pour moi comme un divertissement. Aujourd'hui (c'était en 1950), il n'y a que les comédies musicales indiennes qui puissent rivaliser avec ce que nous faisons»

Trente années durant, les films chantants et dansants égyptiens vont fleurir, au sens propre du mot, sur les écrans égyptiens d'abord, du Proche-Orient ensuite. Omar Sharif, en début de carrière, ne fit pas autre chose. Inspirés par les comédies musicales américaines très en vogue à l'époque, entre 1930 et la fin de la Seconde Guerre mondiale, les films de Farid El Atrache et de Samia Gamal vont transposer à l'écran les revues de cabaret et les spectacles de plus grande envergure auxquels les deux vedettes participent sur scène. De passage à Baalbeck, au Liban, en 1968, j'avais eu l'occasion de voir l'opérette *Le Pont de la lune*, mise en scène par Sabri Sherif et interprétée par les frères Rahbani et Fairuz, la Barbra Streisand libanaise. On y retrouvait tout à fait l'ambiance, voire la structure de tous ces films qui, à Paris, passaient dans les salles de quartier spécialisées dans ce genre de répertoire. Le public manifestait bruyamment sa joie ou sa désapprobation, tout en scandant avec des battements de mains rythmés les chansons et les danses: vraiment tout un folklore, au propre et au figuré !

Il s'agit d'ailleurs d'un phénomène que l'on retrouve non seulement dans les films arabes, mais aussi dans les films indiens et espagnols de l'époque, qui, eux aussi, comme on va le voir, sont bâtis à peu près de la même façon.

La danse, qui disparaît peu à peu d'une société qui en a de moins en moins besoin, change de rôle et retrouve une nouvelle jeunesse — on serait tenté de dire une autre voie —, en réapparaissant à l'écran. «Elle ne scande plus les temps forts de

la vie quotidienne, elle se situe désormais dans une histoire, accompagne un débat intérieur ou la recherche d'une issue où la femme accède au statut de sujet. Les danseuses anonymes laissent la place aux vedettes, et le cinéma pénètre dans les demeures interdites avec de nouvelles images, tandis qu'il situe ces danses dans un autre avenir», note Bernard Rémy dans le programme (juin 1987) qui accompagnait l'une des nombreuses rétrospectives de la danse à la Cinémathèque française de Paris. Celle-ci, consacrée à la danse orientale, comprenait des extraits d'environ 35 films réalisés entre 1900 et 1987: du documentaire réalisé par Louis Lumière sur les danses traditionnelles en Orient au film de Jacqueline Gozlan sur la danse orientale telle que vue par l'Occident, *Amours éternelles*, avec Reinette l'Oranaise. Il s'agissait, on le voit, d'un panorama assez complet comme d'un petit inventaire de cette forme de danse, non seulement traditionnelle — ce qu'on enseigne aujourd'hui dans les écoles de danse sous le nom de *Baladi* ou, plus vulgairement danse du ventre —, mais aussi des transformations et adaptations qu'elle dut subir pour pouvoir, non seulement passer à l'écran, mais aussi retenir l'attention et séduire le public, responsable au premier chef de sa réussite artistique et financière. Cet état de choses se retrouve d'ailleurs tout le temps et partout dès qu'il s'agit de danses traditionnelles (au sens large du mot) qu'il faut recréer dans un contexte commercial, c'est-à-dire destiné à un public massif et pas forcément connaisseur. Le premier palier comprend l'adaptation pour la scène de danses traditionnelles exécutées par les bergers, paysans ou artisans. Tirées de leur contexte naturel, elles devront subir une toilette artistique qui permettra d'en offrir une version remaniée (tout en espérant qu'elles n'aient pas été trop trahies !) et vivifiée par des costumes, une chorégraphie plus complexe, des décors et des éclairages. Dans un second temps, ces danses, déjà recomposées, subiront une autre adaptation, celle-ci pour satisfaire aux exigences des mouvements de caméra et du montage. De ce fait, le secret d'une réussite probable réside aussi dans le choix des interprètes qui doivent avoir une certaine notoriété: Samia Gamal, Amalia Rodriguez, Carmen Amaya, Lola Flores, Uday Shankar ou Indrani, largement connus et appréciés pour leurs prestations scéniques, vont drainer les foules des salles obscures parce que leurs noms se trouvent sur l'affiche. Et le scénario, souvent de la banalité ou de la convention la plus affligeante, n'existe que pour préparer et mettre en situation les numéros spectaculaires que le public est venu voir et pour lesquels, de toute façon, il a accepté de payer. La situation est-elle bien différente quand on demande à Joan Crawford, Joan Fontaine ou Clark Gable (!!!) de danser, à James Stewart ou Gloria Swanson de chanter, simplement pour que le public puisse payer et s'extasier sur un talent (parfois inexistant, mais habilement camouflé par le doublage ou le montage), encore exagéré à plaisir par une publicité trop souvent mensongère ?

L'Inde

Sanjeev Prakash, écrivain, commentateur et réalisateur fort connu en Inde, a rapidement réalisé que le film de masse était

d'abord et avant tout *opératique*. Pour lui, la musique, loin de n'être qu'une enjolivure ou une entité en soi, exerce au contraire une fonction dramatique qui favorise l'accomplissement ou la relance de l'intrigue (comme dans le *Cabaret* de Bob Fosse). De plus, ce spectacle cinématographique pourra être perçu par la masse laborieuse comme l'une des seules expériences communautaires encore possibles, peut-être même la seule.

D'autre part, cet aspect d'évasion vitale devient indispensable dans une société où, peut-être plus que partout ailleurs, les conventions rigoureusement codées — comme dans tout l'Orient — contrôlent, sans espoir ni concession, tout romanesque, toute action individuelle et tout enthousiasme. «Et si la musique et la danse, ajoute Prakash, sont fondamentales, c'est parce que ces séquences chantées et dansées reflètent tout simplement le rêve, l'inaccessible rêve...» Au premier plan, la musique et la danse, ou plutôt leur alternance; la danse, classique ou folklorique, offre la liberté du corps, la musique, elle, les plus fines nuances émotives. Le tout sert enfin de lien avec le surmaturel, en fait la gigantesque mythologie (30 000 entités divines, avec leurs *avatars* ou transformations) sur laquelle s'appuie le panthéon hindou.

Dans cette perspective, le célèbre danseur Uday Shankar réalise en 1948 *Kalpana*, où il mêle avec beaucoup de discernement et d'audace style personnel — le Bharata Natyam — expression traditionnelle et modernité. À la fois devant et derrière la caméra, et malgré une technique cinématographique rudimentaire, il ouvre un chemin que d'autres se hasarderont à suivre, mais à pas comptés, parce que le succès n'est pas encore au rendez-vous. Il faudra attendre *Jhanak Jhanak Payal Baje* en 1955 avec, en vedette, le danseur de Kathak mondialement connu Gopi Krishna pour que, face aux foules qui envahissent les cinémas sans discontinuer, on doive désormais constater que cette forme de cinéma populaire, qui mêle habilement les influences européennes et les traditions indiennes, devienne à la fois une source de revenus plus qu'appréciable et une obligation socioculturelle.

Ici, à Montréal, en visitant les innombrables clubs vidéo administrés par la communauté indienne, il est toujours possible de visionner certains de ces films et de constater combien le goût en est demeuré vivace. De fait, ce cinéma populaire démarrera en flèche à partir des années 60, d'autant plus qu'il se pare peu à peu de tous les atouts commerciaux possibles et imaginables: son stéréo, couleur, effets spéciaux spectaculaires que viennent parfois envahir, il faut bien l'avouer, des apports douteux d'origine européenne: (musique pop américaine, française, latino, afro-cubaine, etc.)

La danse passe par le même avatar, et les rigueurs austères du Bharata Natyam ou les fastes rituels du Kathakali font place à des numéros de production destinés à plaire à un public ignorant des vraies traditions, mais fasciné par le grand spectacle. Nous sommes alors en face d'une situation clairement mise en évidence dans des sociétés qui, dans le monde entier, suivent à peu près toutes le même itinéraire de nivellement par la base: la danse, partie de prémisses parfaitement honorables,



Carmen Amaya

va peu à peu dégringoler le long des échelles de valeurs et de goût. Pour quelques chefs-d'oeuvre isolés, nous devons être confrontés à une escalade de productions gigantesques, puisant, selon le pays et les ressources, dans des éléments traditionnels recyclés dans le pop ou la facilité, et mis par conséquent à la portée d'un public de plus en plus ignorant mais, paradoxalement, de plus en plus exigeant: il en faut toujours plus, toujours plus fort, toujours plus spectaculaire. Heureusement, il y aura encore quelques créateurs qui, constatant avec terreur cet enlèvement culturel, réagissent en force: Peter Brook, par exemple, utilise *Le Mahabharata* pour créer un spectacle fabuleux de six heures, en trois soirées et dont il fait un film cinéma-vidéo (passé sur la chaîne PBS dans sa totalité, l'an dernier). Ce texte, l'un des plus anciens du monde, compte plus de douze mille pages et raconte l'implacable rivalité qui, pendant plusieurs siècles, oppose deux groupes de cousins, les Pandavas et les Kauravas. Écrit en sanscrit, cette oeuvre fleuve est à la base même des mythes, de la religion, de l'histoire et de la pensée indienne. Le film est aussi extraordinaire que la version scénique, mais aussi plus intéressant parce que le découpage et les cadrages simplifient les circonvolutions de l'action dramatique et précisent les mouvements et l'action chorégraphique. Il s'agit à la fois d'un monument cinématographique et d'un témoignage d'une importance capitale pour la danse comme pour les traditions indiennes.

L'Espagne

Les commentaires ci-dessus s'appliquent parfaitement au contexte ibérique. En effet, des débuts du cinéma muet jusqu'à la Guerre civile (1936), la caméra espagnole filme les grands succès de l'époque avec une formule unique, aussi navrante qu'inutile, du moins sur le plan artistique. Encore une fois, des scénarios absolument insipides et mal bâtis ne servent de prétexte qu'à des exhibitions parfois à la limite du grotesque, mais que des vedettes populaires acceptent sans sourciller: ça paie.

Le *Dictionario Flamenco* de Jose Blas Vega (2 volumes, 900 pages en quatre couleurs) mentionne plus de 50 films, réalisés entre 1909 et 1989, avec les commentaires appropriés. Scénarios ridicules, oui; mais que, comme partout ailleurs chanteurs et danseurs ou danseuses célèbres vont convertir en succès personnels. Lola Flores, Imperio Argentina, Manolo Caracol, Pastora Imperio elle-même, la grande dame du flamenco et «les plus beaux bras de la danse espagnole» (André Levinson), ne dédaignent ni les pesetas ni la reconnaissance du public, infiniment plus facile à rejoindre en masse qu'avec des spectacles dont les salles limitent toujours le nombre de spectateurs. L'une des grandes vedettes de l'époque est Carmen Amaya, qui ne tournera pas moins de 20 films entre 1936 et 1963. Il est vrai que, dans son cas, c'est un peu différent: danseuse unique au monde, tant par sa technique fabuleuse que par l'intensité et l'authenticité de son expression, elle a laissé à la postérité un souvenir inoubliable et, heureusement, partiellement disponible en vidéo, mais seulement en Espagne. Sont particulièrement révélateurs de son art, *La Hija de Juan Simon*, et *Maria de la O* (1936), *Amor Gitano* (1937), *Suenos de Gloria* et *Piernas de Plata* (1941), ces deux derniers avec des réalisateurs étrangers — Edward Sutherland et Harry Joe Brown — fascinés par son art. En 1963, Carmen tourne son dernier film, *Los Tarantos*, sous la direction de Rovira Beleta. Régulièrement reprogrammé sur les chaînes américaines, le film, même après de multiples visionnements, ne perd rien de son impact. Tout le monde marche à fond avec cette histoire directement tirée du *Roméo et Juliette* de Shakespeare transposée chez les Gitans. Carmen interprète la mère du garçon et, aujourd'hui encore, ses danses et son jeu demeurent bouleversantes. Antonio Gadès, alors tout jeune, hérite, lui, du rôle de Mercutio, dont la mort violente est l'un des grands moments tragiques du film. Il faut aussi signaler le fort mauvais remake *Tarantos y Montoyas* (Passion andalouse) que Vicente Escrivá osa réaliser en 1989, avec Cristina Hoyos qui reprenait, mais fort médiocrement, le rôle tenu originalement par Carmen Amaya. En revanche, ce qui est amusant, c'est qu'on y retrouve, vingt-cinq ans plus tard, certains des comédiens qui faisaient partie de la première version, comme par exemple Sancho Gracia qui, du rôle du fils en 1963, passe à celui du méchant en 1989.

Edgar Neville, Anglais passionné par l'Espagne, a compris toute la richesse et la beauté des traditions gitano-arabo-andalouses. Il s'essaie d'abord avec *Traje de luces* (1947) qui mêle danse, tauromachie et tourisme. Après quelques courts

métrages sur différents aspects culturels de l'Espagne, il réalise en 1952 l'un des films-phare de la danse espagnole, *Duende y misterio del Flamenco*, où on retrouve les noms prestigieux d'Antonio, Pilar Lopez, Mariemma, Roberto Ximenez et Ana Esmeralda. Reliées par un commentaire aimablement désuet, très *artistique* à l'époque, mais qui date beaucoup aujourd'hui, les familles de danses sont présentées par Neville selon leur lieu d'élection, leur origine et leur traitement, allant des danses aristocratiques du XVIII^e siècle aux moments forts de la danse classique espagnole (sur des musiques d'Albeniz et de Granados), en passant par les folklores si différents selon les provinces. Le film obtient un prix au Festival de Cannes, et devient l'aune à laquelle on mesure désormais le film de danse dans tous les pays hispanophones, ce qui est tout à fait compréhensible lorsqu'on le compare avec les productions latino-américaines de l'époque.

Des dizaines de longs métrages, et trente ans plus tard, la révélation totale et immense des films de la trilogie Saura-Gadès, artisans d'un renouveau aussi spectaculaire qu'inespéré. Dans ces trois films, *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) et *El Amor brujo* (1986), Saura et Gadès explorent à la fois les mythes, les traditions et les techniques qui aboutissent à une fascinante synthèse tripartite en allant beaucoup plus loin que cela ne paraît à première vue: une véritable réflexion sur la

Duende y misterio del Flamenco



danse, l'amour, la jalousie, la création artistique, avec d'exceptionnels moments de danse à l'écran, en tout point comparables aux meilleurs Astaire, Berkeley, Balanchine, Fosse ou Robins. La leçon ne sera pas perdue pour tout le monde et un autre danseur de réputation internationale, Mario Maya, gitan, lui, tourne sous la direction de Nicola Astirriaga les versions filmées de deux de ses spectacles, *Camelamos Naquerar* et *Ay Jondo* (1983), deux spectacles extraordinaires visuellement et politiquement fort engagés sur la condition précaire et marginale du Gitan, persécuté, ostracisé, méprisé et détesté. Une scénographie étonnante, parfaitement utilisée dans le film, unique en son genre, met le réalisateur et sa vedette de pair, pour la danse espagnole, avec un Maurice Béjart, un Roland Petit ou un Jose Limon. Dans une veine parallèle, mais au Brésil cette fois, *Opera do Malandro* (Ruy

Guerra, 1986) raconte sous forme de comédie musicale, où la danse est constamment présente, le mal de vivre, l'arnaque à la petite semaine, les amours blessées et la condition précaire des michetons et des loubards de la côte. Réalisation étrange, qui rappelle un peu *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht, mais qui contient aussi de sulfureuses et fulgurantes beautés.

Ailleurs...

En 1965, l'U.R.S.S s'attaque à son tour à l'histoire de Roméo et Juliette dans une version chantée, dansée et tziganisante sur les bords (si Shakespeare avait su...): ce sont **Les Chevaux de feu** de Serguei Paradjanov. L'oeuvre fait une large place à la danse, autant folklore russo-tzigane que chorégraphie moderne, et demeure une incontestable réussite. De son côté, en Yougoslavie, Aleksandar Petrovic, dans **J'ai même rencontré des Tziganes heureux** (1967), raconte la vie nomade, irréaliste et sublime des Rôms de ce pays: un jeune Tzigane épouse une femme qui veut se libérer de l'emprise violente et tyrannique de son beau-père. Après avoir tué celui-ci, le garçon s'enfuit vers les grands espaces inconnus, avec sa compagne, pour le meilleur et pour le pire. Le tout est commenté par la musique et surtout par la danse, celle-ci intervenant pour expliquer et commenter les sentiments des protagonistes. La beauté formelle des images et le superbe montage du réalisateur lui-même situent le film dans une perspective assez exceptionnelle, dans la mesure où la danse, comme dans les films cités plus haut, devient non seulement un moyen, mais aussi une expression, puisant la plupart du temps dans le terroir dont elle est issue la vérité profonde d'un peuple et d'une tradition.

Time (22 mars 1992) mentionne, sous la plume de Richard Corliss la redécouverte de films yiddish obliés par les Nazis du IIIe Reich: la danse y tient une place prépondérante, que ce



soit dans **Tevye, le Fiddler on the Roof** original réalisé par Edgar Ulmer, **Der Dibek**, une variation étonnante sur le mythe de Tristan et Yseult, avec des relents de magie et d'exorcismes, mais entièrement chanté et dansé, ou encore **Got, Mensch und Tavyl**, dans lequel la célèbre Molly Picon chantait *Yild mint Fidl*, qui assura au film, avant la guerre, une renommée internationale avant que les Nazis ne le mettent sous séquestre avec les autres.

Nous voici parvenus au terme du voyage, mais non aux possibilités encore non explorées, comme tous les films musicaux allemands d'avant-guerre avec Magda Schneider, mère de Romy, Martha Eggerth et Jan Kiepura, Hans Albers et bien d'autres; les comédies musicales britanniques avec des vedettes comme Anna Neagle, Gertrude Lawrence ou Noel Coward; les films chinois, japonais et coréens, presque totalement inconnus ici, mais dont on découvre parfois quelques lueurs fugitives dans des cinémathèques, des festivals ou des rétrospectives. La danse est une technique multiforme, mais elle est aussi l'expression d'un peuple, d'une époque, d'une tradition et d'un style. Et le cinéma étant ce qu'il est ne pouvait pas échapper à ces pièges scintillants tendus par le Temps, l'espace et les hommes. Il faut enfin convenir que la vidéo ouvre des perspectives et des avenues de connaissance et des découvertes impensables, il y en a encore une dizaine d'années: les films dont parle Corliss sont évidemment disponibles en vidéo, aux États-Unis.

Mais n'est-ce pas en réalité un miroir que nous nous tendons à nous-mêmes ? À travers le mouvement et la danse, nous retrouverons bien, à un moment ou à un autre, ce que contiennent tous les films et leurs artisans: la substance même de nos rêves.

Patrick Schupp