

Le cinéma et la danse II

Patrick Schupp

Numéro 162, janvier 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50122ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

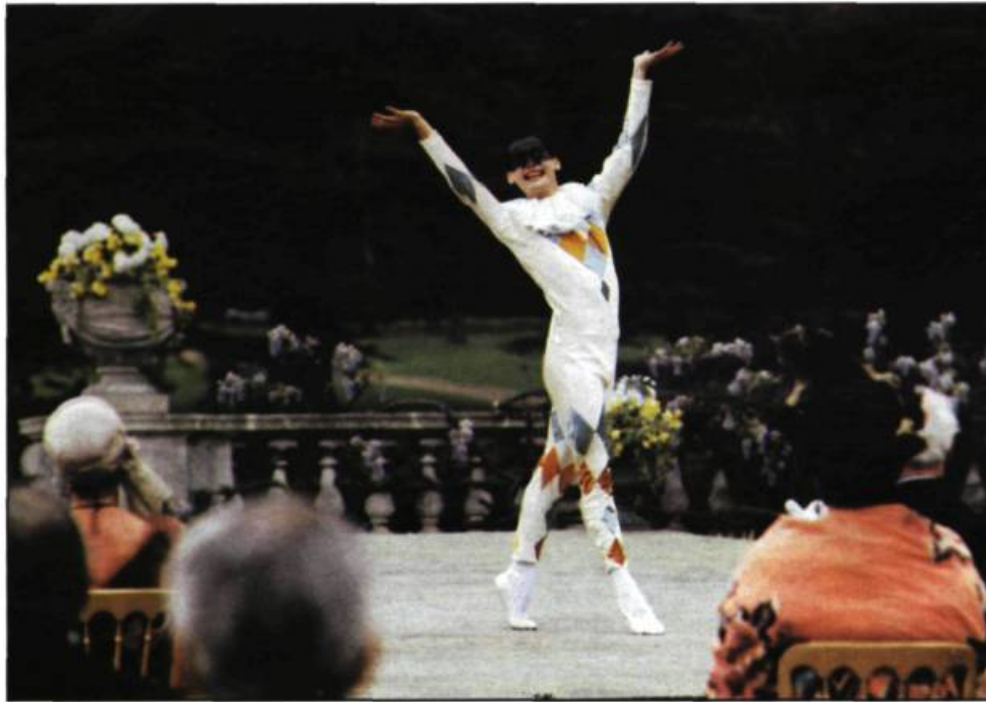
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Schupp, P. (1993). Le cinéma et la danse II. *Séquences*, (162), 31–36.

Le Cinéma et la Danse -II-

Patrick Schupp



Nijinski de Herbert Ross

Dans une première partie⁽¹⁾, nous avons vu les premiers pas de la danse dans le contexte cinématographique, son évolution, et les artisans, chorégraphes et metteurs en scène qui en étaient responsables. Nous allons maintenant examiner les styles et les genres, avant de conclure dans un troisième et dernier article avec la découverte des traditions chorégraphiques multiethniques.

LA COMÉDIE MUSICALE.

Genre essentiellement et typiquement américain, la comédie musicale, fille adultérine du vaudeville et de l'opérette, s'est développée librement, annexant au passage le folklore, la danse, le mime, le théâtre parlé, en un mot, toutes les formes visuelles et auditives des arts de la scène. En fait, ce sont les États-Unis

qui, à la fin de la guerre de Sécession, donnent le coup d'envoi. Il fallait en effet, à la suite d'une guerre fratricide, essayer de faire oublier à la conscience populaire des événements et une époque qui avaient vu des membres d'une même famille s'affronter et même s'entretuer pour des principes et des conceptions souvent beaucoup plus politiques et financières qu'humanitaires. Le Sud était beaucoup plus riche que le Nord, et les jalousies, exacerbées: la soi-disant libération des esclaves ne se révéla que comme un prétexte extrêmement bienvenu pour certains. Abraham Lincoln, homme intègre et juste, y croyait fermement; mais beaucoup n'y virent qu'une façon rapide et efficace de s'enrichir et de spéculer, fût-ce au détriment de milliers de vies humaines comme le démontre si clairement la remarquable série **The Civil War** présentée par PBS.

Les gens cherchent donc à s'étourdir, à gagner de l'argent le plus rapidement possible, à relever les ruines d'une brillante

(1) Voir *Séquences*, no 157, mars 1992, p. 44.

civilisation, et surtout à se divertir: naît alors la comédie musicale, mécanisme artistique de liberté et d'évasion qui utilise toutes les possibilités: le chant, évidemment, la danse aussi et surtout. Et comme de la scène à l'écran, sans jeu de mots, il n'y a qu'un pas, vingt ou trente ans plus tard, celui-ci sera vite franchi. Ce besoin latent d'évasion et de rêve continue de hanter la conscience collective et les guerres, les passages difficiles de la vie, les crises économiques ou les krachs financiers, au hasard des époques, l'alimentent avec usure.

Mais un élément essentiel va contribuer à un essor qui, aujourd'hui encore, continue de se faire sentir: toute création américaine connaissant quelque succès se retrouve rapidement outre-Atlantique, en Angleterre surtout, grâce aux moyens de communication de plus en plus rapides, suscitant un échange constant et vivifiant entre l'ancien et le nouveau monde. Cela deviendra même un élément décisif pour la reconnaissance de nouveaux talents tout autant qu'une stimulation extraordinaire pour les metteurs en scène, paroliers, compositeurs et chorégraphes. Comment pense-t-on que Fred Astaire connut si tôt une réputation internationale? Tout simplement en faisant la navette entre Londres et New York, puis en tournant les films démarquant ses succès scéniques!

Aussi, une fois située dans le temps et l'espace, la comédie musicale devient, non seulement un style dont les générations successives reconnaîtront et exploiteront les immenses possibilités, mais aussi une extraordinaire pépinière de talents dont l'originalité et l'enthousiasme traceront une trajectoire artistique incomparable. C'est aussi pour cette raison que toute comédie musicale ayant obtenu la consécration de la scène et du public sera automatiquement récupérée pour un passage rapide à l'écran: non seulement ses créateurs peuvent anticiper une immortalité relative, mais se font aussi découvrir par un public qui, à l'échelle mondiale, aura la chance de visualiser, découvrir et apprécier les artisans de ce succès.

La comédie musicale à l'écran reflète les succès scéniques, grâce aux créateurs qui ont donné sans compter, tout au long d'une évolution encore en marche aujourd'hui. Jusqu'en 1927, en effet, le «musical theater», comme on l'appelait, se contente de présenter des revues de style café-concert qui, de Paris à Madrid et de Rome à Londres et à Berlin, feront les beaux soirs de l'Europe. Mais à ces numéros disparates, vaguement reliés par une intrigue qui ne sert que de prétexte, il faudrait un vrai scénario, solide et logique. C'est à Jerome Kern qu'en revient le mérite. En 1927, ébloui par le roman *Show Boat* d'Edna Ferber, il s'associe à Oscar Hammerstein. Ensemble, ils mettent en musique et situation les souvenirs d'Edna: elle avait travaillé sur les derniers bateaux à aubes qui sillonnaient le Mississippi, et *Show Boat* en racontait la passionnante expérience. Hammerstein et Kern décident donc d'utiliser — avec beaucoup de discernement et d'intelligence — les mélodies traditionnelles du Vieux Sud issues des premiers chants d'esclaves noirs, recueillies et popularisées par Stephen Foster. Le résultat est extraordinaire, bouleversant, d'autant plus que les auteurs y donnent une place prépondérante aux Noirs, à une époque où la ségrégation est encore toute puissante. Kern pousse même

l'audace (ou la suprême habileté?) jusqu'à mettre en scène une mulâtresse, Julie La Verne, déchirée entre ses ascendances noires et son avenir blanc. La première a lieu le 27 décembre 1927, dans le théâtre du célèbre impresario Flo Ziegfeld qui, avec un flair aussi commercial qu'artistique, avait manifestement repéré la bonne affaire. Et, en effet, le succès est phénoménal: 494 représentations consécutives, menées tambour battant par Charles Winninger, Edna May Oliver, Sammy White et surtout Helen Morgan qui, par la seule magie du rôle, devient célèbre en quelques soirées. La véritable Musical Comedy est née et depuis il ne s'est presque pas passé d'années sans que, quelque part dans le monde, l'oeuvre ne soit remise à l'affiche ou même enregistrée tout récemment par des chanteurs comme Frederica von Stade et Marilyn Horne, rompues aux traditions classiques. *Show Boat* a fait l'objet de trois adaptations au cinéma: la première en 1929 à l'aube du parlant, la seconde en 1936 sous la direction de James Whale qui dirigeait Irene Dunne, Allan Jones, Paul Robeson et Helen Morgan (qui retrouvait huit ans plus tard son immense succès scénique) et enfin la plus récente en 1951, sous la direction de George Sidney, avec Kathryn Grayson et Howard Keel, ainsi que l'une des plus belles erreurs de *casting* de Hollywood: Ava Gardner dans le rôle de Julie la mulâtresse! En revanche, chaque fois, les différentes chorégraphies puisaient largement autant dans les danses de salon d'origine française que dans celles, tout aussi traditionnelles, que les esclaves noirs pratiquaient depuis un demi-siècle et qu'ils allaient rapidement faire évoluer en jazz. Ce qui est surtout important, c'est que, pour la première fois, les numéros musicaux intégraient les danses aux chansons avec une perfection jusque-là inconnue.

Seize ans plus tard, un soir de 1943, donc en pleine guerre une fois de plus, première de la comédie musicale *Oklahoma*, de Richard Rodgers et Oscar Hammerstein. Au lever du rideau, la scène est vide, et un décor stylisé représente un chemin de campagne parmi les champs de blé. En coulisses, un garçon chante «Oh, what a beautiful morning, Oh, what a beautiful day...» Puis il entre, jeune, beau et, comme le dit si bien Racine «traînant tous les coeurs après lui». Et avec lui, ce soir-là,

Show Boat de George Sidney



entrent aussi sur scène une fraîcheur, une gaité et un abandon jusque-là inconnus. Agnes de Mille (petite-nièce de Cecil B.) et grande dame, responsable, avec Martha Graham, du renouveau de la danse aux États-Unis, a réglé la chorégraphie. Elle veut — ce qui est absolument révolutionnaire pour l'époque — que la danse soit étroitement liée à l'action, autant pour la souligner que pour la faire progresser. D'un coup de pied fort bien tourné, elle balaie cinquante ans de vieilles scléroses, de traditions désuètes et de conventions figées: c'est comme si, brusquement, auteurs, metteurs en scène et chorégraphes venaient de s'aviser du potentiel que recèle la danse comme moyen d'expression privilégiée. Ce que Kern avait fait avec le livret de *Show Boat* en 1927, *Oklahoma* le concrétise en 1943 avec l'élément chorégraphique. Désormais, tout est possible...

Grâce à la version filmée de Fred Zinneman (1955), avec Gordon MacRae, Shirley Jones, Gloria Grahame et Rod Steiger, la chorégraphie originale d'Agnes de Mille passera telle quelle de la scène à l'écran, le réalisateur ayant voulu réaliser une version d'*Oklahoma* aussi fidèle que possible à l'original.

L'élément chorégraphique est désormais profondément ancré dans la comédie musicale, ainsi que vont en témoigner deux films, *Kiss Me Kate* de George Sidney (1953) et *Cabaret*, de Bob Fosse (1972). *Kate*, créée sur la scène en 1948, détient un record de 1 077 représentations consécutives. À l'écran, Ann Miller, Carol Haney, Tommy Rall Bobby Van et surtout le tout jeune Bob Fosse (qui allait devenir le chorégraphe des années 70 et 80 avec un Tony pour *Pippin* à Broadway, un Oscar pour *Cabaret*, enfin un Emmy pour le spectacle de Liza Minnelli *Liz with a Z.*) s'en donnent à coeur joie avec la chorégraphie d'une invention exceptionnelle réglée par Hermes Pan (le chorégraphe également des grands succès de Fred Astaire).

Dans *Cabaret*, Fosse va même plus loin que ses prédécesseurs: pour la première fois, il réalise une fusion subtile mais absolue entre la chorégraphie, les chansons et le scénario, tiré de la pièce de John Van Druten, elle-même basée sur les souvenirs berlinois pré-1939 de Christopher Isherwood, et qui avait déjà servi d'assise au film d'Henry Cornelius *I Am a Camera* (1955) avec Julie Harris, Laurence Harvey et Shelley Winters.

Dans *Seven Brides for Seven Brothers* (Stanley Donen, 1954), Michael Kidd chorégraphie des danses extraordinaires, remplies de force juvénile, d'ardeur et de gaité, effleurant même l'acrobatie, tout en restant parfaitement naturelles, et qui soumièrent les danseurs à un entraînement physique rarement exigé jusque là ! Ce résultat spectaculaire, on le doit d'abord à Donen, bien sûr, (ancien chorégraphe lui-même, réalisateur de *Royal Wedding* en 1951, puis coréalisateur avec Gene Kelly de *Singin' in the Rain* en 1952, ainsi que de *It's Always Fair Weather* en 1955: c'est dans ce dernier film que se trouve la géniale danse des couvercles de poubelles, interprétée avec génie par Gene Kelly, Dan Dailey et Michael Kidd), mais aussi et surtout aux superbes danseurs engagés par Kidd pour la circonstance: Russ Tamblin, Matt Mattox, et surtout les danseurs de l'American Ballet Theater, formés par George



Kiss Me Kate de George Sidney

Balanchine: Jacques d'Amboise, Mark Platt, Tommy Rall et Jeff Richards. On retrouve d'ailleurs les numéros les plus spectaculaires de ces derniers films dans les documentaires sur la danse, les anthologies et les ouvrages de référence, preuve supplémentaire, s'il en était besoin, d'une qualité qui semble défier le temps !

En 1968, la comédie musicale *Promises, Promises* accueille un jeune et talentueux nouveau chorégraphe, Michael Bennett. *Company* de Stephen Sondheim (1970) lui donne une impressionnante couverture de presse; *Follies*, l'année suivante, et toujours de Sondheim, confirme sa réussite. Fort de son talent, il décide de s'attaquer à un projet auquel il pense depuis plusieurs années et qui peut donner une toute nouvelle dimension à la comédie musicale: l'introspection psychologique. En collaboration avec Edward Kleban pour le livret et Marvin Hamlisch pour la musique, il chorégraphie et met en scène le spectacle musical qui marque une date exceptionnelle dans l'histoire du genre, *A Chorus Line*: pas d'ouverture, pas de rideaux, une scène nue où 14 danseurs s'apprennent à auditionner pour le numéro de production final d'un show présenté à Broadway quelques semaines plus tard. Au cours des deux heures qui vont suivre, chaque danseur, par son comportement, son style de danse et surtout avec ses réactions devant les directives parfois abusives du chorégraphe, révèle progressivement, jusqu'à parfois une terrifiante mise à nu, ses motivations, sa personnalité profonde, fragile, vulnérable et surtout son angoisse face à l'implacable mécanisme de sélection qui régit le show business américain. Catharsis et psychanalyse se combinent pour nous faire vivre de l'intérieur les doutes, les espoirs et les émotions de la multitude anonyme qui, depuis toujours, aspire à la reconnaissance, à la réussite et à la gloire. L'artiste se retrouve seul devant son art et le talent qu'il croit posséder. À lui de prouver, au terme d'une épuisante concurrence physique et affective, qu'il est effectivement le meilleur.

La déception provoquée par *A Chorus Line* que Richard Attenborough tira en 1985 de la pièce — malgré deux

nomination aux Oscars (son et montage) dans l'ambition, peut-être de susciter l'intérêt du public — fut inversement proportionnelle à l'espoir qu'on s'en faisait. Les danses sont filmées sans imagination, les danseurs bons, mais sans plus, et Michael Douglas, pourtant excellent comédien, cabotine sans trop y croire dans le rôle du chorégraphe. Seule surnage la chorégraphie, superbe, exacte, et adaptée avec une infernale précision aux sentiments des personnages. De par son importance, **A Chorus Line** devrait, en toute justice, faire l'objet d'une nouvelle adaptation mais, cette fois, dirigée par un réalisateur chevronné dans ce domaine, et réellement motivé. En effet, Attenborough a plus tard avoué qu'il n'avait accepté ce contrat que pour pouvoir réaliser un film fort engagé sur l'Apartheid et auquel il tenait beaucoup.

Il faut enfin mentionner le **West Side Story** de Robert Wise (1961) qui offre une mise en scène remarquable de la chorégraphie de Jerome Robbins et qui demeure, après de multiples visionnements, l'un des plus beaux exemples de la danse à l'écran, par son intelligence, son sens de l'espace et son rythme de montage.

West Side Story de Robert Wise



LE DOCUMENTAIRE ROMANCÉ

Dans un premier temps, il s'agira de recréer la vie et l'oeuvre d'un artiste célèbre, personnifié par l'acteur, le danseur ou la danseuse qui semble le ou la plus apte à restituer le personnage dans sa vie privée comme sur la scène. **Isadora** (Karel Reisz, 1968) est certainement l'une des réalisations les plus intéressantes dans ce domaine. Vanessa Redgrave a longuement et péniblement travaillé le rôle-titre et, entourée d'excellents comédiens, bien dirigée, elle trace de la célèbre danseuse un portrait à la fois fidèle et vivant. Les séquences de danse sont convaincantes, et certainement assez proches de la vérité, puisqu'il ne nous reste qu'un seul document authentique de Duncan et qui ne dure que quelques minutes, celui pris dans une soirée mondaine à New York et présenté en inédit dans le documentaire **That's Dancing** (Jack Hayley Jr, 1985).

Pour le reste, on ne peut que conjecturer et, comme l'a fait Vanessa, s'en rapporter aux photos et commentaires de l'époque qui reflétaient souvent l'attitude scandalisée des spectateurs devant l'audace de Duncan qui, en plus de faire de la danse «interprétative» (une absolue nouveauté pour l'époque) sans aucune relation avec les sacro-saintes traditions du ballet classique, osait danser pieds nus, alors qu'une honnête femme qui aurait montré trois centimètres de mollets passait pour une gourgandine et une aguicheuse d'hommes !

Le **Nijinsky** d'Herbert Ross (1980), un autre ancien chorégraphe, marié à la danseuse Nora Kaye, ne pêche que par un seul aspect, mais essentiel: le jeu de George de la Peña, choisi par le réalisateur pour interpréter le rôle du célèbre danseur. Premier danseur de l'American Ballet Theater, de la Peña était relativement juste et techniquement efficace dans la superbe recreation des spectacles des Ballets russes qui avaient assuré la gloire de son personnage. Et c'est d'ailleurs cette recreation, c'est-à-dire *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Le Sacre du printemps*, *Petrouchka*, *Jeux* et *Schéhérazade*, remontés dans les étonnants décors et costumes de Benois, qui constituent le principal intérêt du film, et non les rapports unissant ou opposant les personnes qui firent partie de la vie de Nijinsky: Serge de Diaghilev d'abord, son impresario et amant (un rôle sur mesure et l'un des meilleurs d'Alan Bates), et Romola de Pulsky (Leslie Browne), une admiratrice et apprentie danseuse que Nijinsky épousera en 1913, provoquant la rage, la frustration et la jalousie de Diaghilev et, par conséquent, son renvoi immédiat de la compagnie des Ballets russes. Incidemment, ce sont les *Mémoires* de Romola qui servent de base au scénario du film. On retrouve aussi dans le film le jeune Igor Stravinsky (ainsi que les répétitions épuisantes du *Sacre* et le scandale de la première au Théâtre des Champs-Élysées), Michael Fokine, qui allait succéder à Nijinsky comme chorégraphe et dans les faveurs de Diaghilev, Karsavina (Carla Fracci) et toute l'ambiance passionnée et démesurée d'une époque charnière dans l'histoire de la danse classique. Malgré tous ces efforts et les milliers de dollars d'investissement, le film conserve un *look* sans âme, aussi efficace que le papier glacé des revues d'art ou de catalogues d'exposition haut de gamme.

On feuillette avec respect et indifférence ce beau livre d'images animées, on est impressionné mais non ému ou remué par ce destin fabuleux qui se termine si tragiquement: après une brève mais fulgurante carrière, qui va de 1908 à 1917, Nijinsky termine sa vie comme schizophrène incurable après trente et un ans passés en majeure partie dans divers asiles. Il faut cependant avouer qu'au petit écran, le film passe beaucoup mieux, notamment — et pour cause — dans les scènes plus intimistes (Ross ne cherche pas à dissimuler la liaison homosexuelle de Nijinsky et Diaghilev, au contraire), et surtout celles qui opposent Romola, Nijinsky et Diaghilev, trop diluée en salle en raison de l'utilisation de grand angle ou de contre-plongées destinées à écraser, disons, Romola en face de Diaghilev. Au petit écran, on a l'impression que les proportions se replacent; cela donne une irrésistible impression de vérité et d'exactitude.

LE FILM BALLET

Entendons-nous: ici, c'est le ballet ou l'expression dansée qui fera l'objet du film, donc sujet à de nombreuses variations. Il y a pléthore, depuis les semi-documentaires sur et avec Rudolf Nureyev (*An Evening with the Royal Ballet*, 1963, *I Am a Dancer*, 1973, ou encore avec Mikhaïl Barychnikov *The Dancer and the Dance*, 1983). Certaines danseuses célèbres ont aussi droit à un traitement à peu près identique, qui préserve des interprétations importantes pour la postérité: Karen Kain, Galina Ulanova, Maya Plissetskaïa, Natalia Makarova, Carla Fracci, Zizi Jeanmaire, etc... Trop nombreux pour être cités ici, ces films conservent une production ou une prestation donnée, ou encore une chorégraphie signée ou interprétée par les plus grands artistes de notre époque, et souvent avec les distributions d'origine. La télévision, avec des programmes comme *Dance in America* ou *Great Performances* nous les présente souvent et demeure évidemment une source inépuisable d'enregistrement et de diffusion; le câble (quand il fonctionne correctement, ce qui n'arrive pas tous les jours), la réception par satellite et le nombre croissant de documents anciens remis sur le marché en vidéocassette viennent encore ajouter à l'embarras d'un choix qui s'avère de plus en plus difficile. En revanche, il est extraordinaire aujourd'hui de pouvoir avoir accès à des documents jusque-là réservés aux seules rétrospectives des cinémathèques ou des festivals. Il s'agira dans ce cas d'un véritable répertoire audiovisuel de reproductions scéniques, et dont la valeur ne peut que se confirmer avec le temps.

Tout autre, en revanche, est le film ballet, créé spécialement pour l'écran, et qui se divise en deux possibilités: s'il s'agit d'une chorégraphie scénique originale, le ballet fera l'objet d'une véritable re création cinématographique. Dans le second cas, ce sera une oeuvre originale directement conçue pour l'écran.

La première possibilité est parfaitement illustrée par **Peter Rabbit and the Tales of Beatrix Potter** (Reginald Mills, 1970) qui recrée la remarquable chorégraphie de Frederick Ashton, mais dans un langage résolument cinématographique. Décors, masques (les danseurs interprètent les animaux familiers, grenouilles, taupes, oies, renard, poules et autres qui peuplent les contes pour enfants de Beatrix Potter), mouvements de caméra et découpage prouvent l'intention du metteur en scène de se démarquer du spectacle scénique (présenté seulement pendant deux saisons au Royal Ballet) et d'en faire un film à part entière.

Avec **The Red Shoes** (Michael Powell et Emeric Pressburger, 1948), nous sommes en présence non pas d'un film ballet, mais d'un film sur la danse, qui date peut-être un peu aujourd'hui mais qui, à l'époque de sa sortie, avait eu un retentissement considérable et entre autres, et provoqué nombre de vocations malgré le destin tragique de l'héroïne. Les critiques avaient même été jusqu'à dire que «pour la première fois, le ballet quittait le cadre étroit de la scène pour prendre des dimensions réellement cinématographiques».



The Red Shoes de Michael Powell

Le scénario, passablement original pour l'époque, fait aujourd'hui figure de lieu commun: Moira Shearer, danseuse d'avenir, se trouve, après une réussite éblouissante due à un impresario mégalomane manifestement calqué sur Diaghilev, (Anton Walbrook, à la limite du cabotinage) se retrouvera déchirée entre sa carrière et son amour pour le jeune et pauvre auteur du ballet qui donne au film son titre. Sur pointes et en sanglotant, Shearer parcourt toute la gamme possible et imaginable de situations et d'émotions mélodramatiques avant son suicide spectaculaire, à la Anna Karenine, sous le train de Monte-Carlo. Mais lorsqu'elle danse le superbe ballet des *Red Shoes*, chorégraphié par Robert Helpmann, et photographié avec autant de goût que d'imagination, la magie opère avec une extraordinaire intensité. Autre titre de gloire: quelques fabuleux danseurs d'une autre époque nous y livrent un irrésistible témoignage de leur art: Leonide Massine, Ludmila Tcherina, Esmond Knight et, naturellement, Helpmann lui-même !

En 1951, l'équipe Powell-Pressburger décide, dans la foulée du film précédent, de retenter l'expérience, mais sur un autre plan: cette fois-ci, c'est Jacques Offenbach et ses *Contes d'Hoffmann* qui forment le sujet du film, **Tales of Hoffmann**, avec la même équipe (Shearer, Tcherina, Helpmann et Massine). À sa sortie, le film provoqua des réactions diverses, autant en raison des décors et des costumes, à mi-chemin entre l'Art nouveau et Salvador Dali à son plus kitsch, que face à un traitement/remaniement assez étrange du texte chanté et de la chorégraphie qui l'accompagne, ou parfois même le remplace. De toute façon, ce sont les danseurs — doublés pour le chant — qui interprètent les différents rôles, avec toutes les incertitudes de synchronisation à une époque où les techniques n'étaient pas ce qu'elles sont devenues. Le film, longtemps retiré du marché, est cependant passé plusieurs fois à la télévision, et on le revoit encore avec plaisir même si, avec le temps, il a perdu un peu de sa magie parfois rutilante et sulfureuse.

Outre-Atlantique, Gene Kelly se prépare, en 1953, à réaliser un vieux rêve et commence enfin le tournage de **Invitation to**

the Dance, dans lequel il engloutit une partie de ses économies et une quantité appréciable de temps et de talent. Cette fois-ci, en revanche, nous sommes en présence d'un *vrai* film-ballet, dans lequel le *hooper* Kelly veut prouver et communiquer au grand public son amour et son respect du ballet classique (lisez danse *légitime*, par opposition aux claquettes, jazz, comédie musicale, etc... qui, bien que partiellement issus des techniques classiques, empruntent des expressions bien différentes). Le film rase de près le chef-d'oeuvre, ne serait-ce que pour son honnêteté, sa franchise, et surtout son désir de «faire autre chose». Le premier ballet (il y en a trois) s'intitule *Ring around the Rosy* et est le moins intéressant: l'argument est tiré d'une pièce du dramaturge autrichien Arthur Schnitzler, *Reigen*, dont Max Ophuls, l'année d'avant, avait fait un film, *La Ronde*, avec l'éblouissante distribution que l'on sait. Mais la musique, confiée à un tout jeune arrangeur/compositeur du nom d'André Previn, n'arrive pas à inspirer Kelly, malgré la présence époustouflante de Tamara Toumanova (la Prostituée). La chorégraphie ne se cantonne que dans une honnête moyenne. Nous sommes bien loin ici de l'invention et de la beauté du ballet final de *An American in Paris* créé deux ans auparavant. Le second ballet utilise une oeuvre de Jacques Ibert, *Le Cirque*: Kelly (le Clown) est amoureux de la Danseuse (Claire Sombert, prêtée par Roland Petit, et qui succédait à Nora Kaye, puis à Claude Bessy dans le choix fait par MGM et le producteur Arthur Freed). Mais elle n'a d'yeux que pour le beau Danseur

de corde (Igor Youskevitch, vrai funambule, non doublé dans ses scènes périlleuses). Dans le désir de plaire à sa belle, le Clown monte jusqu'à la corde raide, veut prouver que lui aussi... perd l'équilibre et s'écrase dix mètres plus bas. Le dernier et très beau plan montre le Clown étendu sur un immense manteau rouge et unissant les deux amoureux dans un ultime geste d'affection et de renoncement. L'argument, on le voit, tient à la fois de la Commedia dell'Arte et du vérisme; la chorégraphie de Kelly est simple en apparence, mais parfaitement efficace, à part un étonnant pas de deux (Sombert et Youskevitch), extrêmement complexe et d'une conception surprenante: un vocabulaire gestuel résolument moderne dans un cadre très classique.

Mais ce sera dans le dernier ballet que Kelly va donner sa pleine mesure d'humour, d'originalité et d'invention. Dans *Anchors Aweigh* (George Sidney, 1945), Kelly évoluait avec Jerry la souris, le petit personnage des dessins animés bien connus de Hanna et Barbera, et l'expérience avait ravi Kelly, qui citait ce segment comme l'un de ses préférés dans toute sa carrière. Aussi décide-t-il de recommencer en réutilisant Jerry et d'autres personnages animés dans une version absolument magique de la *Schéhérazade* de Rimsky-Korsakov, prouvant une fois de plus l'importance de sa place dans le domaine de la danse à l'écran.

(À suivre)

An American in Paris de Vincente Minnelli

