



Introduction

Du bal populaire à la performance

Cria cuervos (1976) et *Carmen* (1983) restent les plus grands succès internationaux de la longue carrière cinématographique de Carlos Saura. Du premier, on a gardé le souvenir de la fameuse scène où trois sœurs dansent gauchement sur la chanson de Jeannette, « Porque te vas », qui allait devenir le tube de l'été 76, et du second, la maîtrise parfaite d'Antonio Gades et Cristina Hoyos. Entre ces deux cas de figure exemplaires : la danse maladroite des personnages d'un côté et la danse des professionnels de *Carmen* de l'autre, se dessine le parcours d'un cinéaste passionné de musique et de danse.

Commencée il y a bientôt soixante ans, comptant une quarantaine de longs métrages ainsi que quelques courts et moyens métrages, la carrière de Carlos Saura a traversé les profonds bouleversements politico-historiques qu'a connus l'Espagne – le passage de la dictature franquiste à la monarchie constitutionnelle –, et technologiques – avec notamment l'arrivée du numérique. Si l'on observe une grande régularité dans le rythme de production du cinéaste, celle-ci se caractérise par une non moins grande hétérogénéité des styles et des genres abordés. En revanche, certaines thématiques comme l'exploration du passé et de la mémoire, les amours impossibles et tragiques ou la création artistique traversent l'ensemble d'une œuvre qui présente deux grandes périodes, lesquelles peuvent être bien entendu subdivisées, et dont l'articulation se situe après la mort de Franco (en 1975).

Avant l'abolition de la censure, en 1977, les films que réalise Carlos Saura sont soumis à la pression qu'elle exerce. Influencé par le cinéma néo-réaliste italien qu'il découvre pendant ses années de formation, il fait ses premières armes de

cinéaste en filmant, en 1959, la marginalité de jeunes délinquants dans *Los Golfos* (*Les Voyous*). Mais il comprend vite que cette voie lui est interdite dans un pays où la réalité fait constamment l'objet de déformations par la propagande. Il se met alors à développer des stratégies de contournement, élaborant un discours crypté fondé sur l'emploi récurrent de symboles et de métaphores qui visent à dissimuler une critique féroce de la dictature tout en la rendant lisible à certains spectateurs avisés. La chronique intimiste, en particulier, lui permet d'aborder au sein du couple et de la famille, les rapports de force qui dominent la société espagnole. Une rapide reconnaissance dans les festivals internationaux (son premier long métrage est présenté à Cannes) lui vaudra de devenir le cinéaste espagnol dissident le plus célèbre des années soixante-dix, ses films n'étant plus mesurés qu'à l'aune de leur potentiel de résistance. D'où la relative incompréhension et le désintérêt progressif de la critique lorsque Carlos Saura se lance, après le processus de démocratisation, dans des réalisations où il s'écarte apparemment de ses préoccupations politiques antérieures pour explorer de nouvelles voies. On lui reproche alors de s'éparpiller et de tourner le dos à ses engagements. Avec le recul, on comprend qu'il s'agit autant pour lui de se dégager d'une certaine manière de faire du cinéma, imposée par les circonstances, que de trouver d'autres moyens narratifs et esthétiques d'exprimer son rapport au monde.

Le premier film musical consacré à la danse, *Noces de sang*, sort donc à une période charnière de la carrière du cinéaste, en 1981. Sollicité par le producteur Emiliano Piedra, Carlos Saura accepte de se rendre à une répétition du ballet monté par le danseur chorégraphe Antonio Gades, dont il sort enthousiasmé, prêt à en faire un film. Suivront *Carmen*, en 1983 et *L'Amour sorcier*, en 1986, tous deux réalisés en collaboration avec Antonio Gades et le même producteur. Cette trilogie s'inscrit dans une démarche de réappropriation de la culture *flamenca* auparavant dévoyée par la propagande franquiste, mais elle manifeste aussi chez le réalisateur un intérêt marqué pour la mise en scène cinématographique du geste dansé. Loin de s'interrompre à l'issue de la trilogie et de sa collaboration avec le chorégraphe, cet intérêt ne fera que se confirmer dans la suite de la filmographie puisque, en une trentaine d'années, Carlos Saura a réalisé douze longs métrages musicaux consacrés à la musique, au chant et à la danse. Si le flamenco occupe une place privilégiée dans ce corpus, il est souvent associé à d'autres traditions (danse classique, contemporaine...) et montré sous des facettes parfois peu orthodoxes. Le cinéaste a également consacré un film au tango, un autre au fado et au folklore traditionnel argentin, et son dernier opus¹ (2016) revisite la *jota*. Ils présentent de très fortes

• 1 – *Jota* (traduit *Beyond flamenca* pour sa sortie en France), présenté à la 64^e édition du festival de Saint Sébastien en septembre 2016, que nous n'avons pas pu visionner avant la dernière version de ce livre.

similitudes formelles et esthétiques avec ceux où le flamenco est à l'honneur. Se limiter à étudier ces derniers, comme l'ont déjà fait certains ouvrages², pour stimulants qu'ils soient, ne permet pas de rendre compte pleinement de la recherche et de la réflexion menées par Carlos Saura sur les rapports qui se tissent entre le cinéma et la danse. Une perspective plus large est nécessaire pour rendre compte des transactions s'opérant entre ces deux arts du mouvement, il faut aborder l'ensemble des films musicaux comme un tout cohérent à l'intérieur de l'œuvre, en considérant la danse et le cinéma comme des langages interagissant l'un sur l'autre.

En outre, d'autres films mettent en scène la danse dans une configuration de spectacle : *¡Ay Carmela!* (1990), *Goya* (1999), par exemple, incluent des séquences dansées autonomes. Ces fragments s'intègrent à une diégèse particulière et servent, en général, la narration tout en bénéficiant d'un statut particulier à l'intérieur du film. Mais, « si le spectacle de danse use de la danse – souligne Philippe Verrièle –, il n'est pas la danse, il vient après, en organisant dans le discours, ce que la danse exprime³ ». C'est pourquoi, si l'on s'intéresse à la danse dans tous ses aspects, il convient d'en chercher la trace en dehors des films musicaux, et l'on s'aperçoit alors qu'elle est présente, sous des formes très diverses, dans la majorité des films puisque seuls huit longs métrages n'offrent pas de séquences où des personnages se mettent à danser. Dès le film de fin d'études du cinéaste, moyen métrage réalisé en 1957, *La Tarde del domingo* (*L'après-midi du dimanche*), une longue séquence tournée dans un bal occupe une bonne partie de la durée filmique. Un bal que l'on retrouve dans *Los Golfos*, lieu où se trament les trafics clandestins, où bout l'énergie d'une jeunesse muselée.

Souvent, les personnages dansent, et, selon les périodes et les fictions où elle apparaît, leur danse possède une fonction narrative, expressive ou symbolique. Associée la plupart du temps à une musique ou à une chanson qui lui donnent une coloration particulière, elle surgit comme une pratique spontanée de la vie quotidienne et de la vie sociale, dans l'intimité d'un foyer ou d'une fête familiale, entre amis, dans le vacarme d'une discothèque, le brouhaha d'un bal populaire ; elle permet le rapprochement des corps, elle est le prélude à l'amour ou se substitue à sa représentation en temps de censure. Pause dans le déroulement narratif, elle ménage des moments de détente dans l'évolution d'un drame, de brefs

• 2 – MILLÁN BARROSO Pedro Javier, *Cine, flamenco y género audiovisual. Enunciación de lo trágico en las películas musicales de Carlos Saura*, Séville, Ediciones Alfar, 2009 ; GÓMEZ GONZÁLEZ Ángel Custodio, *La Reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura*, Séville, Junta de Andalucía, 2006 ; STONE Rob, *The flamenco tradition in the works of Federico García Lorca and Carlos Saura*, Lewiston, N. Y., E. Mellen Press, 2004.

• 3 – VERRIÈLE Philippe, *La Muse de mauvaise réputation*, Paris, La Musardine, 2006, p. 14.

instants de répit dans une tension croissante; mais elle peut avoir aussi une fonction oraculaire, il arrive qu'elle précède la mort et annonce une tragédie.

Ainsi la danse peut-elle être envisagée comme un motif récurrent et un fil conducteur permettant de revenir sur presque toute l'œuvre, à partir de deux grands cas de figure qui demandent une approche différente : d'un côté, la danse des personnages dans les films non musicaux, de l'autre, celle des danseurs (le plus souvent professionnels) dans les films musicaux. Dans les films non musicaux présentant une ou plusieurs séquences dansées, ceux réalisés pendant la dictature méritent un traitement particulier tant la fonction de la danse diffère dans un contexte où sévit la censure. Nous verrons que les relations entre la danse, le cinéma et l'ordre moral franquiste sont en effet le reflet d'une répression qui s'exerce autant sur les corps que sur les esprits.

Pendant les films de la transition démocratique, les personnages continuent à danser, s'étourdissant de la liberté récemment acquise; la danse participe de l'euphorie propre à l'époque, dans des films où le passé est cependant régulièrement convoqué. Le rapport au contexte politique devient moins prégnant à partir de la fin du processus de démocratisation – ce qui n'implique pas qu'il disparaisse –, et la danse est alors associée soit au schème tragique (l'amour et la mort), soit à la mise en scène de spectacles ou de numéros dansés par des personnages, qu'ils soient interprétés par des professionnels ou par de simples acteurs. Y apparaissent déjà un certain nombre d'éléments relatifs à une configuration spectatorielle qui seront développés dans les films musicaux.

Ces derniers se divisent en deux grandes catégories, d'une part, ceux qui s'articulent autour d'un argument narratif adapté ou non d'une œuvre préexistante, d'autre part, ceux qui n'ont pas recours à la fiction et se limitent à mettre en scène une succession de fragments dansés et/ou chantés. Ni comédie musicale ni documentaire, si la question du genre auquel ils appartiennent se pose, ils n'en ont pas moins contribué au renouvellement d'un genre cinématographique spécifique, la « *españolada* », ainsi qu'à un changement de perspective sur la culture à la fois instrumentalisée et marginalisée du flamenco. Néanmoins, le flamenco n'est pas le seul représenté, même dans les films qui lui sont dédiés. D'une part, il est lui-même très hétérogène et syncrétique, d'autre part, le corpus s'ouvre à d'autres formes dansées qui vont du tango, dans le film du même nom, à la performance contemporaine ou au hip hop.

Dans les cinq opus musicaux narratifs (*Noces de sang*, *Carmen*, *L'Amour sorcier*, *Tango et Salomé*), la danse occupe une place prépondérante puisque les danseurs sont en même temps acteurs et incarnent des personnages de fiction. Dans *Carmen*, *L'Amour sorcier* et *Tango*, l'expression verbale alterne avec l'expression dansée mais, dans les deux autres films, le langage verbal disparaît et l'on assiste à une prise en

charge de la narration par la danse qui transpose le texte initial en une expression exclusivement corporelle et visuelle. Dans les deux cas, soit partiellement, soit intégralement, le langage de la danse se substitue au langage verbal et sa fonction expressive est exploitée au maximum de ses potentialités.

La danse apparaît dans des configurations multiples (chorégraphies de groupe, pas de deux, de trois ou solos), mais l'on retrouve aussi les modalités sociales et intimes vues dans les films précédents : danses de salon, bals, fêtes, danse de séduction... Par ailleurs, dès les trois premiers longs métrages musicaux sont mis en place des éléments scénographiques et des procédés formels qui seront récurrents dans les films ultérieurs, et qui dessinent un espace protégé du monde extérieur. Dans cet écran où parviennent, assourdis, les bruits du réel, l'art cinématographique et l'art de la danse entament un véritable dialogue où chacun interroge l'autre dans sa pratique. Une sollicitation mutuelle des deux langages qui aboutit à une hybridation des formes spécifiques à chacun.

Les films non narratifs (*Sevillanas*, *Flamenco*, *Iberia*, *Fados*, *Flamenco flamenco*, *Folclore argentino – Argentina*, en français et *Beyond flamenco*), que nous qualifions d'essais musicaux, sont les plus à même de développer cette hybridation parce qu'ils sont dégagés de la contrainte du récit. Conçus comme des répertoires de musique, de chant et de danse, ils présentent une architecture de spectacle vivant tout en mettant l'accent sur leur appartenance à l'ordre des images reproductibles. Le recours fréquent aux ombres, miroirs, images projetées inscrit ces œuvres dans une réflexion sur la représentation et sur la relation que cette dernière entretient avec le réel et le vivant.

« Le cinéma est lui aussi l'art du mouvement – écrivait Philippe Soupault – et c'est peut-être grâce à lui, grâce à son universalité que nous pouvons entrevoir la résurrection de la danse⁴. » La danse n'a certes pas besoin du cinéma pour exister, mais en sa nature d'art vivant et éphémère, elle trouve dans le cinéma le moyen de perdurer au-delà de son exécution. Cette fonction mécanique de captation et d'enregistrement n'est cependant pas le seul intérêt que la danse puisse trouver dans le cinéma comme le prouvent de nombreuses expériences communes ; la confrontation de ces deux langages peut, en effet, dépasser les cadres limités de la danse filmée ou du film dansé. C'est le cas, nous le verrons, des films musicaux de Carlos Saura qui donnent lieu à de nouveaux objets spectaculaires hybrides où s'opère une fusion du corps dansant et de l'image.

• 4 – SOUPAULT Philippe, *Terpsichore* (1928), Paris, Papiers, 1986, p. 49. À l'époque où il écrit ce texte, il considère que la danse est en pleine phase de décadence.