



HAL
open science

Points et contrepoints : modèles et mixité dans les numéros de danse filmés de Fred Astaire

Martin Laliberté

► **To cite this version:**

Martin Laliberté. Points et contrepoints : modèles et mixité dans les numéros de danse filmés de Fred Astaire. Le Musical hollywoodien. Histoire, esthétique, création 2021, 2021. hal-03543929

HAL Id: hal-03543929

<https://hal.science/hal-03543929v1>

Submitted on 26 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

*Points et contrepoints : modèles et mixité dans les numéros de danse
filmés de Fred Astaire*

Martin Laliberté
Université de Paris-Est Marne-la-Vallée
Équipe CCAMAN, laboratoire LISAA EA 4120

A paraître (2019) dans les actes du colloque *Le Music Hall Hollywoodien*, Paris-Sorbonne Université

Introduction

L'émergence des claquettes comme forme de danse jazz et comme numéro filmé, notamment avec les grandes figures comme Fred Astaire et Ginger Rogers, Gene Kelly et ses partenaires, sans oublier tant d'autres comme Eleanor Powell, Bojangles Robinson ou les Nicholas Brothers, est à resituer dans une vaste mutation du goût occidental moderne.

Cette communication se propose d'étudier la mutation percussive du goût musical et chorégraphique dans le contexte des comédies musicales filmées, ses limites et ses paradoxes dans un réseau de forces complémentaires mais parfois contradictoires. Pour arriver à ce résultat, deux modèles analytiques et un champ dynamique sont proposés.

I Deux modèles complémentaires

Depuis ma thèse, je travaille sur une série de concepts qui me semblent utiles et applicables à de nombreuses situations où la musique et le corps humain sont en action¹. En un mot, on peut éclairer les développements musicaux, chorégraphiques et organologiques par trois notions : le modèle² *vocal*, le modèle *percussif* et le champ mixte que leurs complémentarités génèrent.

¹ Voir par exemple Martin Laliberté « Aux origines des « nouvelles technologies musicales » : virtuosités et archétypes ». in *Musiques, arts et technologies : pour une approche critique*. R. Barbanti, E. Lynch, C. Pardo et M. Solomos (éd.), Paris, l'Harmattan, coll. « Musique-Philosophie », 2004, p. 347-360 et Martin Laliberté *Modèles instrumentaux, modèles musicaux : entre musique et technologies*. Paris : L'Harmattan, coll. « Musique-Philosophie », 350 pages. A paraître 2019-20.

² J'emploie aussi souvent le terme « archétype ». Voir Jacopo Baboni Schilingi « Entretien avec Martin Laliberté, compositeur et chercheur », in *YouTube*, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=N6zp6ICxfWo>.

a Le modèle *vocal*

Ce modèle est issu d'une idéalisation de la voix humaine et se caractérise par la continuité : son des voyelles, harmonicité, mélodie et horizontalité sonore et musicale... C'est le modèle le plus ancien de la musique occidentale ; la plupart des textes de référence en musique disent que les instruments « chantent » et qu'ils doivent s'inspirer de la voix. Cela dit ce modèle ne se réduit pas à la voix réelle : il en développe et amplifie les caractéristiques. C'est la raison pour laquelle la graphie italique est employée dans ce texte pour souligner qu'il est question du *modèle vocal*.

Au cinéma, le modèle vocal s'incarne assez simplement, ex. 1 :

a	Chants et chansons
b	Accentuation (par filtrage et mixage) des voyelles
c	Soutien mélodique instrumental (y compris électronique)
d	Soutien par sons continus (musiques d'anticipation / angoisse / horreur)
e	Musiques de transitions fluides

Ex. 1 situations *vocales* au théâtre et au cinéma³

Pour la danse, il y a un écho évident de ce modèle dans la danse classique, niant la pesanteur et tentant d'échapper aux limites du corps, tout en conservant grâce et expression. Fréquemment proches de la tradition, Astaire et Rogers correspondent souvent à ce modèle : fluidité et rondeur des mouvements, légèreté et style.

Dans *Cheek to Cheek*, Astaire chante en ténor léger un paradis tout en fluidité ; sa danse avec Rogers se veut très classique, bien qu'il y ait un contact physique assez accentué pour l'époque, *joue contre joue*, ex. 2 :

³ Ces idées sont développées dans Martin Laliberté « Évolutions sonores de la scène lyrique. Contribution à un bilan », in MM Mervant-Roux et G. Pisano (éd.), *Ligeia*, no 141, XXVIIIe année, dossier : *art et bruit*, 2015, p. 203-211.



Ex. 2 Astaire et Rogers dansent *Cheek to Cheek*⁴

La connotation paradisiaque des paroles correspond parfaitement à l'esprit de ce modèle, souvent tendant vers le surhumain. Ou encore, dans *Stormy Weather* et ailleurs, les Nicholas Brothers « volent » presque tout en dansant, et atteignent quasiment un surnaturel⁵ d'ordre *vocal*⁶. De façon un peu plus sobre, *Dancing in the Dark*, célèbre duo d'Astaire avec Cyd Charisse⁷ aurait aussi pu illustrer ce premier modèle, en renforçant le lien avec la tradition du ballet classique.

De son côté, la chanson thème de *La Joyeuse Divorcée* et sa danse élaborée comporte des moments *vocaux* caractéristiques, notamment ce pas très étiré, inspiré du tango, ex. 3 :

⁴ *Le danseur du dessus* (*Top Hat*, M. Sandrich, 1935) vu dans *YouTube*.

<https://www.youtube.com/watch?v=ILxo-TUkzOQ>. Ce site, comme tous les autres cités dans cet article, a été consulté en juin 2019.

⁵ Le mot anglais, « *supernatural* », souligne bien l'effort implicite de dépasser les limites du naturel caractérisant le *vocal*.

⁶ *La Symphonie Magique* (*Stormy Weather*, A. L. Stone, 1943).

<https://www.youtube.com/watch?v=LBQOfyR75vY>

⁷ *Tous en scène* (*The Band Wagon*, V. Minnelli, 1953). https://www.youtube.com/watch?v=3FoBdwjh__s



Ex. 3 Astaire et Rogers dansent le *Continental*⁸

Le couple danse ici encore tout en fluidité *vocale* mais cette fois sur une musique sautillante qui fait contraste, rendant la situation plus riche⁹.

Pour saisir la véritable portée de ce dernier commentaire, il faut maintenant étudier le modèle complémentaire.

b Le modèle *percussif*

Ce modèle est une idéalisation du geste humain, musical ou dansé. Il se caractérise par la discontinuité : consonne, inharmonicité et bruit, couleurs et verticalité musicale et sonore... En Occident, c'est le modèle émergent depuis au moins le XIXe s., voire avant. La présence d'un contre-modèle *percussif* complémentaire au modèle *vocal* constitue une des innovations de ces propositions analytiques. La graphie italique sert ici encore à distinguer le *modèle percussif* des percussions réelles.

Au cinéma et au théâtre, ce modèle se révèle dans des situations assez claires, ex 4 :

a	Sons bruiteux et sons percussifs francs en premier plan sonore
b	Paroles et consonnes accentuées (rap)
c	Ponctuations et ruptures (<i>stingers</i>)
d	Contrastes violents et effet de montage <i>cut</i> /ellipses

Ex. 4 situations *percussives* au théâtre et au cinéma

Dans le cas de la danse, on peut illustrer la proposition avec les performances très rythmiques et sautillantes de Fred Astaire, à base de gestes secs et courts, de sa première danse avec Rogers (1933), ex. 5 :

⁸ *La Joyeuse Divorcée (The Gay Divorcee, M. Sandrich, 1934).*

<https://www.youtube.com/watch?v=x438BleiQsc>.

⁹ La chanson comporte aussi des paroles étudiées *infra* car elles viennent développer la situation vocale en situation *mixte*.



Ex. 5 Astaire et Rogers dansent la *Carioca*¹⁰

à sa dernière (1949)¹¹.

En effet, plusieurs performances de Fred Astaire participent clairement de la mutation bruiteuse et *percussive* du goût occidental depuis le début du XXe siècle, ex. 6 :



Ex. 6 Astaire imite les machines dans *Slap that Bass*¹²

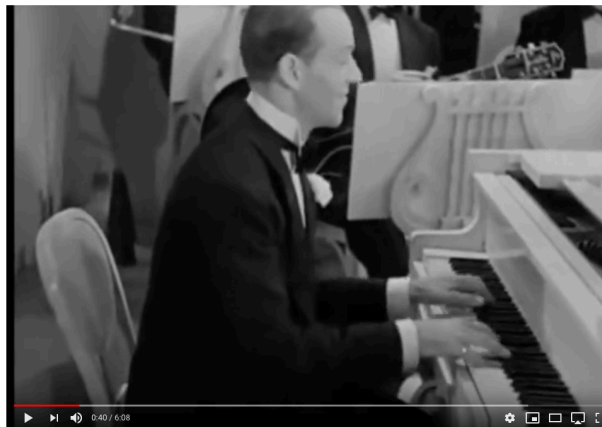
¹⁰ *Carioca* (*Flying down to Rio*, T. Freeland, 1933). <https://www.youtube.com/watch?v=qWb90-afKHw>.

¹¹ *Entrons dans la danse* (*The Barkleys of Broadway*, C. Walters, 1949). <https://www.youtube.com/watch?v=mAB12aeI6nA>. Ce dernier duo avec Rogers est très *percussif* lui aussi, avec un accompagnement réduit de façon radicale à la batterie, confirmant en 1949 la mutation du goût occidental décrite dans ces lignes.

¹² *L'Entreprenant M. Petrov* (*Shall we Dance ?*, M. Sandrich, 1937). <https://www.youtube.com/watch?v=raGrDhg->

Cette scène est à mon avis extraordinaire et révèle une nature assez radicale : réduction étonnamment précoce¹³ de l'orchestre à des percussions et contrepoints rythmiques accentués et comportant des contrepoints d'images et de sons particulièrement développés, comme nous le verrons *infra*.

Ce grand talent *percussif* d'Astaire se révèle encore lorsqu'on le regarde jouer du piano. Dans cet extrait de *Roberta* (1935), le danseur-étoile se montre aussi un redoutable pianiste de *stride*, genre difficile et virtuose, très rythmique et où les mains sautent beaucoup, ex. 7 :



Ex. 7 Astaire au piano *stride*¹⁴

Astaire révèle ici une de ses grandes qualités : son style est une affaire de rythme et de virtuosité autant que de légèreté et de grâce. Le tout est très contraint et pourtant garde l'air libre et improvisé.

Peu après dans le même numéro, Astaire danse aussi, pour répondre aux contraintes de *Roberta*/Rogers et de son entourage, ex. 8 :

¹³ En Occident les solos de percussions sont encore rares, à part au music-hall. Les grandes compositions percussives comme *Ionisation* de Varèse ne datent que de 1931, après les prémisses de Stravinsky (*Sacre du Printemps*, 1913, *Les Noces*, 1923), voire celle de Wagner (*Or du Rhin : musique des enclumes*, 1876).

¹⁴ *Roberta* (W. A. Seiter, 1935).

<https://www.youtube.com/watch?v=rkV8fC5W0tw>.



Ex. 8 Petit et grands, force des claquettes¹⁵

Comment ne pas voir ici la force moderne que donnent les claquettes au « petit » Astaire pour faire face à la menace traditionnelle des « grands » cosaques ? Cela révèle un aspect subversif du rythme et des claquettes dans une culture occidentale jusque-là traditionnelle et *vocale*. Le modèle *percussif* implique souvent des tensions et des résistances face au modèle *vocal* alors en train de devenir complètement désuet.

Cette scène comporte d'autres éléments intéressants : remarquons le chant rythmique de Rogers et le contrepoint image et son typique d'Astaire : la caméra reste statique tandis que le danseur est très dynamique. Comme nous le verrons *infra*, il s'agit de nuances *mixtes*.

Auparavant, il faut accentuer encore un peu la dimension *percussive* des claquettes : forme de danse et de musique de percussion au sens propre du terme.

b.1 Quelques éléments pour présenter les claquettes

L'histoire des claquettes¹⁶ est assez parallèle à celle du jazz¹⁷ : comme la musique à laquelle elle s'associe, la danse résulte principalement d'un métissage complexe africano-caribéo-irlandais (gigue, danse des sabots, moyens de communications à distance...). Comme la gigue et les *step dances* dont elles descendent, les claquettes sont surtout une danse *de pas* individuelle, où pieds et jambes

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Pour débiter, voir « Claquettes » in [fr.wikipedia.org](https://fr.wikipedia.org/wiki/Claquettes), <https://fr.wikipedia.org/wiki/Claquettes> et « Tap Dance » in [en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Tap_dance), https://en.wikipedia.org/wiki/Tap_dance.

¹⁷ Pour une initiation rapide : « Jazz » in [en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Jazz), <https://en.wikipedia.org/wiki/Jazz> et « Jazz » in [fr.wikipedia.org](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jazz).

prédominant, plutôt qu'une danse de figures, de groupes ou de bras¹⁸. S'il y a un couple, les deux danseurs se touchent peu.

Au niveau sociologique, de Master Juba (c. 1825-c.1853) aux grands danseurs de la 1^{ère} moitié du XX^e s, il s'agit souvent de danseurs issus des classes sociales moyennes ou basses. Des minorités noires ou irlandaises ou autres (judéo-autrichienne pour Astaire) amusant des blancs de bonnes familles ? Mais ce développement considérable des danse et musique jazz sont aussi des sources de fierté considérable pour les cultures minoritaires, à l'origine de grands développements artistiques qui ont durablement transformé la culture dominante d'abord américaine puis mondiale. De façon générale d'ailleurs, la mutation percussive décrite ici est une sorte d'influence en retour des colonies et des diverses cultures minoritaires sur les cultures dominantes. Il n'y a pas ici la place pour détailler cette riche histoire, malheureusement.

Moins connues, commentons plutôt les bases des claquettes. Premier point à remarquer, le vocabulaire technique est très sec et constitue un véritable « solfège » percussif¹⁹ des pas :

*Toe, Heel tap, Step, Touch, Stamp, Stomp, Dig, Heel, Ball, Hop, Leap*²⁰...

Pour rendre cela plus concret, voici quelques pas de base :

*Ball-Heel (Toe-Heel, Pointe -Talon*²¹)

On frappe de la pointe du pied (*Ball dig*) puis du talon (*Heel drop*) du même pied, en rythme (croches ou doubles selon le tempo). Souvent en cycle alternant les deux jambes en flux continu²².

Shuffle : *Brush* (« balayage ») avant et *Brush* arrière de la pointe du même pied, souvent en rythme très rapide de la cheville, voire en rythme inégal ou ternaire (double-croche pointée, iambique ou trochaïque, swingué).

¹⁸ Simonne Voyer, *La gigue, danse de pas*, Sainte-Foy, Éditions GID, 2003.

¹⁹ Qui n'est pas sans rappeler les différentes méthodes d'apprentissage des instruments de par le monde, notamment les « Bôls » des percussions indiennes.

²⁰ Vous trouverez une liste plus complète et commentée dans « Tap Dance Technique », in [en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Tap_dance_technique).
https://en.wikipedia.org/wiki/Tap_dance_technique.

²¹ En français on dirait plutôt « talon-pointe ».

²² Consultez la chaîne *Just TAP* sur *YouTube*, du danseur et pédagogue Bill Simpson, 2017. https://www.youtube.com/watch?v=LH_EyxsupRE. Cette continuité paradoxale à base d'impulsions gestuelles et sonores était qualifiée « d'entretien par itération » par Pierre Schaeffer dans ses travaux sur le son et le bruit, *Traité des Objets Musicaux*, Paris, Seuil, 1966.

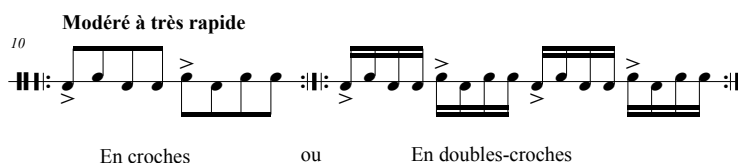
Après ces pas élémentaires, on peut discuter d'une combinaison plus riche de pas caractéristiques. Le *Time-Step* et ses variantes présentent des situations percussives franches. Il s'agit de combinaisons des pas *Shuffle*, *Hop*, *Flap* et *Step* en alternance sur les deux jambes. Voici une combinaison de base, ex. 9 :

<i>Shuf-</i>	<i>fle</i>	<i>Hop</i>	<i>Step</i>	<i>Fa-</i>	<i>lap</i>	<i>Step</i>	<i>Shuf-</i>	<i>fle</i>	<i>Hop</i>	<i>Step</i>	<i>Fa-</i>	<i>lap</i>	<i>Step</i>
G	G	D	G	D	D	G	D	D	G	D	G	G	D

Ex. 9 *Time-step* de base²³

La ligne inférieure du tableau indique la jambe qui bouge, en assumant que le danseur débute par la gauche. Cette forme de danse, n'a pas une conception raide du rythme et différentes réalisations sont possibles : à nouveau, le rythme peut être binaire, ternaire, swingué et changer de pulsation de référence²⁴. Ce motif composé de plusieurs pas est fait pour « tourner en boucle », pour être répété à l'envi, souvent à très grande vitesse.

La qualité sonore des pas est aussi très importante, comme le souligne le nom de la danse en français mettant l'accessoire technique en avant, les « claquettes » ou « fers » métalliques clouées aux chaussures pour les rendre plus sonores sur un sol dur. Les pas accentués comme *Hop* ou *Stamp* deviennent ainsi plus forts et plus timbrés que les pas légers comme *Toe* ou *Flap*. Les pas accentués créent souvent des « temps forts » métriques, en lien direct avec la pratique musicale usuelle. La combinaison de pas forts et faibles crée des rythmes internes et des accents qui bougent qui rappellent fortement un motif fondamental de la musique de percussion : le « moulin » ou « paradiddle ». Celui-ci peut se transcrire musicalement, ex. 10 :



²³ D'après Bill Simpson, « Hop to Tap Dance – Learning the 'Time-Step', *Just TAP, YouTube*, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=N5c5buh5YJk>. Il est à remarquer que pour des raisons d'homogénéité des exemples, j'ai commencé ici du pied gauche, mais comme ce pas composé est symétrique, cela importe peu.

²⁴ Il est à remarquer, par exemple, que le départ est transcrit ici en « levée » par Simpson, le pied gauche débutant avant le premier temps fort *Hop* de la jambe droite, et que des variantes ternaires restent toujours possibles comme montré *infra*. Remarquez aussi que *Flap* est ici décomposé en deux syllabes « *Fa-lap* », révélant un usage rythmique spécifique.

Ex. 10 Moulin transcrit à la croche et à la double-croche²⁵

Dans ce cas, les notes jouées par la main gauche sont au-dessus de la ligne et celles jouées par la main droite en dessous. Dans ce même esprit, on peut transcrire les variantes dansées du *Time-Step*, ex. 11 :

Modéré à très rapide

Shuf-fle Hop Step Fa-lap Step Shuf-fle Hop Step Fa-lap Step

Modéré à très rapide

Shuf-fle Hop Fa-lap Fa-lap Step Shuf-fle Hop Fa-lap Fa-lap Step

Modéré à très rapide

Shuf-fle Hop Shuf-fle Step Fa-lap Step Shuf-fle Hop Shuf-fle Step Fa-lap Step

Ex. 11 Trois variantes (simple, double et triple) de *Time-Step*²⁶

Les notes sous la ligne représentent la jambe droite et les notes au-dessus la jambe gauche.

Ces discussions et transcriptions visaient à démontrer la conception totalement percussive des claquettes, aux deux sens du terme : le sens instrumental usuel et le sens analytique que je propose. Ce recoupement n'est évidemment pas accidentel : on pourrait tout-à-fait démontrer²⁷ que la musique et ses rythmes découle beaucoup de la danse, autant que du chant, et ces exemples percussifs le rappellent. La présence d'un « solfège » de claquettes et de notations possibles éclairent d'autant ce qui reste tout simplement de la musique.

²⁵ Pour une démonstration virtuose et rock du moulin, voyez Drumeo, « Developing Paradiddle Speed », in *Free Drum Lessons*, YouTube, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=B1IQj83NCgI>.

²⁶ Bill Simpson « Hop to Tap Dance – Learning the 'Time-Step', *Just TAP*, YouTube, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=N5c5buh5YJk>.

²⁷ Voir à ce sujet André Schaeffner, *Origines des instruments de musique* (1931), Paris, Mouton, 2^e édition, 1980, 406 p. et mes propres travaux, *op. cit.*

Maintenant que le modèle *vocal* et le modèle *percussif* ont été décrits et rapportés à la danse en général et aux claquettes filmées en particulier, on peut passer à une discussion moins binaire de leur vraie utilité, éclairant la richesse des scènes filmés de danses.

II Un champ mixte

Le dualisme apparent des discussions qui précèdent masque un peu une réalité bien plus intéressante. En effet, les sons et les gestes réels, les mouvements intéressants n'atteignent pas complètement les modèles purs, qui sont en fait quelque peu absurdes et réducteurs²⁸ : ils en sont toujours des mixtes au sens philosophique du terme. Les modèles se comportent donc plutôt comme des asymptotes ou des attracteurs que comme des idéaux à atteindre. Mes propositions ne sont donc pas tellement platoniciennes.

Ainsi, la voix réelle articule ses voyelles par des consonnes, découpe la continuité sonore par des formes discontinues mélangeant consonnes *percussives* et voyelles *vocales*. La plupart des vrais instruments de percussion ont des résonances plus ou moins chantantes qui rendent possible une dimension quasi-mélodique, pensons aux indispensables timbales ou toms.

Jean Molino inspire cette position de réévaluation positive du mixte, par opposition aux connotations négative du terme pour Platon²⁹ En un mot, les modèles purs étant un peu réducteurs, la seconde innovation de ces propositions analytiques est que le réel se situe dans un espace mixte et dynamique, aux mille nuances et possibilités. Les modèles servent alors de points de repères et de tendances de fond plutôt que d'idéal ou de forme première. On peut encore utiliser ces notions pour générer des représentations graphiques de l'espace mixte : les deux modèles deviennent des asymptotes et les situations musicales, sonores ou chorégraphiques se disposent entre ces frontières. De tels schémas éclairent des situations complexes ou permettent de clarifier des évolutions temporelles³⁰.

Considérons maintenant les propriétés spécifiques du champ mixte.

²⁸ Ils tendent vers la sinusoïde éternelle, un mouvement circulaire infini, ou vers le bruit blanc continu.

²⁹ Jean Molino, « Geste et musique : prolégomènes à une anthropologie de la musique », dans *Analyse musicale*, no 10, Paris, Société Française d'Analyse Musicale, p. 8-15. 1988.

³⁰ Voir Martin Laliberté, *Modèles instrumentaux, modèles musicaux, op. cit.*

c. Un mixte des deux modèles

Ce champ mixte se compose de mélanges variés de caractéristiques continues et discontinues, voyelles et consonnes, mélodies et bruits/couleurs, mouvements continus/ronds/fluides et mouvements discontinus/saccadés/secs/rythmiques...

La richesse de tels mélanges permet des constructions artistiques plus complexes et des analyses plus nuancées. Par exemple, au cinéma et au théâtre, les situations deviennent plus riches et intéressantes que celles des deux modèles de base, ex. 12 :

- a Paroles équilibrées en voyelles et consonnes
 - b Trames bruiteuses mais continues
 - c Transitions contrastantes, *stingers*
- Ex. 12 quelques mixtes au théâtre et au cinéma

c.1 Quelques cas mixtes dans les danses filmées

Pour illustrer cette proposition avec des exemples pertinents pour cet ouvrage, considérons la scène déjà présentée de *The Gay Divorcee*.

Dans la chanson-thème, *The Continental*, plusieurs éléments viennent enrichir la simple opposition de deux modèles.

Au début de la scène, les mouvements dansés des figurants sont surtout fluides et vont dans le même sens que le chant de romance, tout en rondeurs suaves. Puis, lorsque le duo se met vraiment à danser, toujours de façon plutôt *vocale* comme on l'a vu, la musique se met à sautiller et à produire un accompagnement nettement plus *percussif* qui contrepointe la danse. À d'autres moments, la danse se fait plus piquée et rythmique, à son tour. En un mot, les relations des différents éléments de cette scène fluctuent et changent de modèle dominant pour un résultat expressif intéressant et dynamique. Par exemple, le tout début de la danse sur la piste comporte un pas assez brutal, une sorte de coup de pied *percussif* qui tranche sur le contexte initialement *vocal*, chasse les autres danseurs et prépare l'évolution plus *percussive* de la suite.

Cette première mixité évidente est encore enrichie par les paroles de la chanson. Celles-ci méritent quelques commentaires, ex. 13 :

Ex. 13 *The Continental* :
Paroles H. Magidson
Musique C. Conrad

Chanté : Beautiful music
Sifflements
Chanté : Dangerous rhythm

Sifflements

Chanté : It's something daring, The Continental,
A way of dancing that's really 'entre nous'.
It's very subtle, The Continental,
Because it does what you want it to do.
It has a passion, The Continental,
An invitation to moonlight and romance.
It's quite the fashion, The Continental,
Because you tell of your love while you dance.
Your lips whisper so tenderly.
Her eyes answer your song.
Two bodies swaying, The Continental,
And you are saying just what you're dreaming of.
So keep on dancing, The Continental,
For it's a song of romance and of love.
You kiss while you're dancing.
Parlé : "Not a bad idea".
Chanté : The Continental, hmmmmm. It's continental.
You sing while you're dancing.
Your voice is gentle and sentimental.
You stroll together arm in arm.
You nonchalantly glide along with grace and charm.
You will find while you're dancing
That there's a rhythm in your heart and soul,
A certain rhythm that you can't control,
And you will do
The Continental all the time.

Comme beaucoup de chansons de danse, les paroles décrivent l'esprit et les pas de la danse. Elles éclairent aussi ce titre énigmatique de « Continental » : il s'agit d'une opposition entre un certain conservatisme « insulaire » de la Grande Bretagne ou des USA et la relative ouverture des mœurs du « continent » européen, notamment la France, où les rapports corporels directs sont plus dans les mœurs. Le tango « sensuel » et les danses latines viennent ici consolider une relative libéralisation des mœurs, rendant possible des baisers en public et d'autres manifestations de l'intimité. Au-delà d'un simple marivaudage, ces paroles insistent au fond sur une évolution du rapport au corps et à l'expression individuelle. Une telle émergence du corps constitue une caractéristique *percussive* significative, avec les différents « dangers » que cela pose, mais remarquons qu'ici cela reste encore « sous contrôle » et tout en subtilité, comme l'indiquent aussi les paroles.

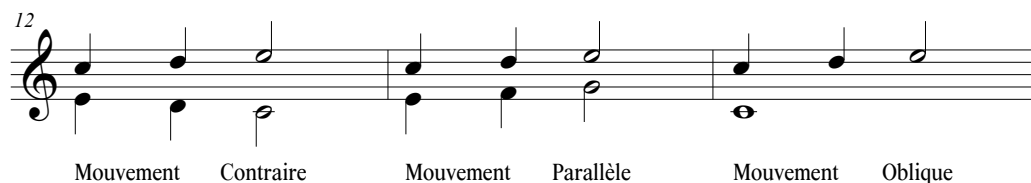
La mixité joue donc à ce niveau : un rapport au corps mixte entre la négation du corps et le « bon goût » *vocal* vs une expression corporelle assumée plus *percussive*. Durant la chanson, le cadrage étroit sur le visage de Rogers et la finesse des réactions d'Astaire va encore dans le même sens. Peut-être qu'il n'est alors pas étonnant que cette chanson ait été considérée à l'époque comme une

chanson importante et que le film lui ait consacré une scène assez longue en trois grandes parties (chanson, transition de descente du balcon vers la piste et danse très élaborée). *The Continental* a d'ailleurs été la première chanson originale primée aux Oscars.

Pour aller encore plus loin, et éclaircir enfin certains mots du titre de cet article, il faut maintenant discuter de la notion de contrepoint d'une manière un peu plus complète.

d. Questions de contrepoints et de mixité

C'est d'abord une question de vocabulaire : tandis que les cinéastes parlent de « contrepoint » pour désigner la complémentarité de l'image avec le son (ou avec d'autres dimensions), la tradition musicale fait usage d'au moins trois types de contrepoints. La musique médiévale, de la renaissance et au-delà, théorisent et emploient trois types de mouvements d'un *point (note) contre l'autre*, ex. 14 :



Ex. 14 : trois types de contrepoints

Le mouvement « contraire », quand une partie bouge dans un sens et l'autre dans le sens opposé, correspond à ce qu'en cinéma on qualifie de « contrepoint ». Mais on retrouve aussi très souvent des situations où deux voix bougent dans la même direction : c'est un mouvement « parallèle ». Enfin, lorsqu'une partie bouge tandis que l'autre reste statique, c'est un cas de mouvement « oblique ». Ces types de mouvements sont depuis le 13^e siècle mélangés et variés pour donner un contrepoint « fleuri » expressif et riche. Les musiques de Guillaume de Machaut à Clément Janequin pourraient l'illustrer. Je propose donc d'introduire ces nuances dans le vocabulaire analytique du cinéma et du théâtre³¹. Cela permet de mieux décrire certains passages plus riches.

La scène suivante illustre justement ce genre d'usages. Les nombreuses nuances du numéro *Slap that Bass de Shall we Dance?* appellent une étude plus approfondie, au-delà de la dimension *percussive* déjà évoquée.

³¹ Cela est discuté plus en détail dans Martin Laliberté « Évolutions sonores de la scène lyrique », *op. cit.*

Au début de cette scène, on se trouve dans une situation assez *vocale* : chants dominants, mouvements doux et pas de danse traditionnels souples. Dans une rhétorique américaine, hélas banale, les musiciens noirs « passent le relais » au chanteur-danseur soliste blanc³².

Ensuite, comme nous l'avons déjà vu, le côté percussif assez radical se révèle avec clarté.

Comme on l'a déjà montré, la danse est rythmique, nerveuse et seulement accompagnée du bruit des machines ou de percussions. Toutefois, de façon bien plus intéressante, on observe ici de véritables contrepoints rythmiques entre les machines assez répétitives et la danse nettement *percussive* mais constamment renouvelée en rythmes et en pas de couleurs (accents, modulations de sons, etc.). Une étude plus fine de l'ensemble de la scène montre plusieurs types de contrepoints : les mouvements, rythmes et sons des danses sont tantôt complémentaires (mouvement contraire) tantôt parallèles et, souvent, variés tandis que les machines restent statiques par blocs (parties de scènes), ce qui constitue des mouvements « obliques ». Globalement, la forme et les équilibres évoluent : la scène commence par une sorte de mélodie *vocale* des marins, puis évolue vers un swing rythmé du chant d'Astaire, de plus en plus *percussif*, avant qu'il se mette à danser en claquettes jazz usuelles. Puis, le solo se radicalise de façon *percussive* avec le duo en mouvements contraires avec le premier groupe de machines. Le deuxième groupe de machines permet enfin plus de nuances et de variété, avec ses mouvements parallèles assez en rondeur, caractéristique *vocale*, et plusieurs passages « obliques » où l'un des éléments de la scène bouge et l'autre pas.

Étant donné les grandes différences entre les modèles analytiques, le champ mixte est souvent un lieu de tensions. Si l'espace le permettait, on pourrait étudier ici la danse « africaine » très *percussive* de Bojangles Robinson s'opposant au chanteur métis trop « hollywoodien » et dans une *vocalité* vieillie dans *La Symphonie Magique*³³. Il y a aussi quelque chose de tendu au plan humain et socio-économique dans la scène de *Ô Toi ma charmante*³⁴, où Astaire en fin de carrière tente de se faire embaucher par un numéro très mixte osant la synthèse de danses

³² Cela dit, il faut évidemment nuancer cette opposition noir-blanc simpliste : le jazz et sa danse sont réellement résultant de nombreux métissages et d'influences réciproques, comme le seront plus tard le rock ou le hip-hop. Astaire a toujours fait preuve de respect envers la tradition afro-américaine dont il se sentait redevable et héritier.

³³ *Op. cit.* <https://www.youtube.com/watch?v=S7BWakCRqjo>.

³⁴ *You were never lovelier* A. Seiter, 1942. <https://www.youtube.com/watch?v=NoXIz3VNDXk>.

espagnoles et latines avec le jazz. On peut y constater que la mutation *percussive* du goût occidental est alors (1942) complètement parachevée.

Étudions plutôt pour terminer les différents niveaux de mixité dans la *Carioca* déjà présentée. En plus des aspects rythmiques et *percussifs* innovants, ce numéro filmé nous propose plusieurs cas intéressants de mixités multiples :

- Mixité de la musique en elle-même, tantôt *chantante* et lisse tantôt rythmique et *percussive* ;
- En conséquence, mixité des pas de danse tantôt fluides, tantôt pointillés et rythmés. Cela dit, il y a des moments de mouvements opposés, où la musique est *vocale* et les pas *percussifs* ;
- Mixité de la chorégraphie : danse de pas sans contact des danseurs mais contact assez acrobatique de leurs têtes, fluidité de la partie supérieure du corps et rythmicité des jambes et pieds ;
- Mixité culturelle : la scène se passe dans un Brésil métissé latino-européen, pas de danse et robe hispanisants, musique langoureuse mais rythmée, orchestration latino-américaine « blanchie » ;
- Un peu de mixité des genres : dans l'introduction de la scène, hommes et femmes se courtisent avec un statut assez égal³⁵ ;
- Mixité sociale et économique : deux artistes fauchés coincés dans un centre de villégiature riche ;
- Ambivalence des attitudes, voire tensions visibles, entre amusement et menaces : coup de pied du musicien, coup de tête des amoureux.

Les exemples pourraient encore se poursuivre avec d'autres nuances, notamment à la fin de la carrière d'Astaire mais l'espace dévolu est désormais atteint.

Conclusion

Pour essayer d'analyser la richesse et la complexité des séquences dansées des films d'Astaire, j'ai proposé quelques concepts qui me semblent fonctionner sans trop réduire son travail à des clichés.

A bien y regarder, on retrouve dans les numéros dansés et filmés des oppositions caractéristiques entre, d'une part, une recherche *vocale* traditionnelle chez les danseurs d'apesanteur et de légèreté, sorte d'aspiration surhumaine à relier directement à un modèle idéal issu du chant et du geste continu, mais niant le

³⁵ Dans un film bien ultérieur, *Broadway qui danse* (*Broadway Melody of 1940*, N. Taurog, 1940), Astaire se laisse mener par Eleanor Powell pendant un temps, lui conférant un leadership encore peu usuel.
<https://www.youtube.com/watch?v=InUvaExvtFA>

corps humain et ses efforts ainsi que la gravité, et, d'autre part, une aspiration *percussive* et rythmique irréprouvable, très fortement incarnée mais cultivant aussi l'instant, la couleur et le bruit qui enthousiasme. L'étude des différents aspects de la danse d'Astaire suffit ici à le démontrer mais tant d'autres cas le pourraient aussi (Kelly, Powell, Robinson...).

De façon plus intéressante, ce modèle *vocal* et ce modèle *percussif* plutôt que de constituer les deux termes d'une opposition binaire classique, génèrent en réalité un champ dynamique et mixte, empli de formes intermédiaires et hybrides, bien plus intéressantes et fécondes. Les véritables innovations des grands créateurs de cette époque essentielle (1927-1961) sont à mon avis à situer dans un très riche espace mixte plutôt qu'aux seuls pôles *vocal* ou *percussif*.

La mixité, plus que les modèles complémentaires semble bien qualifier le travail de Fred Astaire, une synthèse profondément américaine, au croisement de l'Europe, de l'Amérique latine et des cultures afro-américano-caribéenne.

Il s'agit d'une œuvre impressionnante entre fluidité et grâce *vocale*, subversion voire menaces *percussives* mais toujours en nuances mixtes, dont on comprend mieux, me semble-t-il, la richesse et le pouvoir d'attraction.

Notes

¹ Voir par exemple Martin Laliberté « Aux origines des « nouvelles technologies musicales » : virtuosités et archétypes ». in *Musiques, arts et technologies : pour une approche critique*. R. Barbanti, E. Lynch, C. Pardo et M. Solomos (éd.), Paris, l'Harmattan, coll. « Musique-Philosophie », 2004, p. 347-360. hal-01721984 et Martin Laliberté *Modèles instrumentaux, modèles musicaux : entre musique et technologies*. Paris : L'Harmattan, coll. « Musique-Philosophie », 350 pages. A paraître 2019-20.

² J'emploie aussi souvent le terme « archétype ». Voir Jacopo Baboni Schilingi « Entretien avec Martin Laliberté, compositeur et chercheur », in *YouTube*, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=N6zp6ICxfWo>.

³ Ces idées sont développées dans Martin Laliberté « Évolutions sonores de la scène lyrique. Contribution à un bilan », in MM Mervant-Roux et G. Pisano (éd.), *Ligeia*, no 141, XXVIII^e année, dossier : *art et bruit*, 2015, p. 203-211. hal-01405359.

⁴ *Le danseur du dessus (Top Hat, M. Sandrich, 1935)* vu dans *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=ILxo-TUkzOQ>. Ce site, comme tous les autres cités dans cet article, a été consulté en juin 2019.

⁵ Le mot anglais, « *supernatural* », souligne bien l'effort implicite de dépasser les limites du naturel caractérisant le *vocal*.

⁶ *La Symphonie Magique (Stormy Weather, A. L. Stone, 1943)*. <https://www.youtube.com/watch?v=LBQOfyR75vY>

⁷ *Tous en scène (The Band Wagon, V. Minnelli, 1953)*. https://www.youtube.com/watch?v=3FoBdwjh__s

⁸ *La Joyeuse Divorcée (The Gay Divorcee, M. Sandrich, 1934)*. <https://www.youtube.com/watch?v=x438BleiQsc>.

⁹ La chanson comporte aussi des paroles qu'il faudra étudier *infra* car elles viennent développer la situation vocale en situation *mixte*.

¹⁰ *Carioca (Flying down to Rio, T. Freeland, 1933)*. <https://www.youtube.com/watch?v=qWb90-afKHw>.

¹¹ *Entrons dans la danse (The Barkleys of Broadway, C. Walters, 1949)*. <https://www.youtube.com/watch?v=mAB12aeI6nA>. Ce dernier duo avec Rogers est très *percussif* lui aussi, avec un accompagnement réduit de façon radicale à la batterie, confirmant en 1949 la mutation du goût occidental décrite dans ces lignes.

¹² *L'Entreprenant M. Petrov (Shall we Dance ?, M. Sandrich, 1937)*. <https://www.youtube.com/watch?v=raGrDhg->

¹³ En Occident les solos de percussions sont encore rares, à part au music-hall. Les grandes compositions percussives comme *Ionisation* de Varèse ne datant que de 1931, après les prémisses de Stravinsky (*Sacre du Printemps*, 1913, *Les Noces*, 1923), voire celle de Wagner (*Or du Rhin : musique des enclumes*, 1876).

¹⁴ Roberta (W. A. Seiter, 1935).
<https://www.youtube.com/watch?v=rkV8fC5W0tw>.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Pour débiter, voir « Claquettes » in *fr.wikipedia.org*,
<https://fr.wikipedia.org/wiki/Claquettes> et « Tap Dance » in *en.wikipedia.org*,
https://en.wikipedia.org/wiki/Tap_dance.

¹⁷ Pour une initiation rapide : « Jazz » in *en.wikipedia.org*,
<https://en.wikipedia.org/wiki/Jazz> et « Jazz » in *fr.wikipedia.org*.

¹⁸ Simonne Voyer, *La gigue, danse de pas*, Sainte-Foy, Éditions GID, 2003.

¹⁹ Qui n'est pas sans rappeler les différentes méthodes d'apprentissage des instruments de par le monde, notamment les « Bôls » des percussions indiennes.

²⁰ Vous trouverez une liste plus complète et commentée dans « Tap Dance Technique », in *en.wikipedia.org*,
https://en.wikipedia.org/wiki/Tap_dance_technique.

²¹ En français on dirait plutôt « talon-pointe ».

²² Consultez la chaîne *Just TAP* sur *YouTube*, du danseur et pédagogue Bill Simpson, 2017. https://www.youtube.com/watch?v=LH_EyxsupRE. Cette continuité paradoxale à base d'impulsions gestuelles et sonores était qualifiée « d'entretien par itération » par Pierre Schaeffer dans ses travaux sur le son et le bruit, *Traité des Objets Musicaux*, Paris, Seuil, 1966.

²³ D'après Bill Simpson, « Hop to Tap Dance – Learning the 'Time-Step', *Just TAP, YouTube*, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=N5c5buh5YJk>. Il est à remarquer que pour des raisons d'homogénéité des exemples, j'ai commencé ici du pied gauche, mais comme ce pas composé est symétrique, cela importe peu.

²⁴ Il est à remarquer, par exemple, que le départ est transcrit ici en « levée » par Simpson, le pied gauche débutant avant le premier temps fort *Hop* de la jambe droite, et que des variantes ternaires restent toujours possibles comme montré *infra*. Remarquez aussi que *Flap* est ici décomposé en deux syllabes « *Fa-lap* », révélant un usage rythmique spécifique.

²⁵ Pour une démonstration virtuose et rock du moulin, voyez Drumeo, « Developing Paradiddle Speed », in *Free Drum Lessons, YouTube*, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=B1IQj83NCgI>.

²⁶ Bill Simpson « Hop to Tap Dance – Learning the 'Time-Step', *Just TAP, YouTube*, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=N5c5buh5YJk>.

²⁷ Voir à ce sujet André Schaeffner, *Origines des instruments de musique* (1931), Paris, Mouton, 2^e édition, 1980, 406 p. et mes propres travaux, *op. cit.*

²⁸ Ils tendent vers la sinusoïde éternelle, un mouvement circulaire infini, ou vers le bruit blanc continu.

²⁹ Jean Molino, « Geste et musique : prolégomènes à une anthropologie de la musique », dans *Analyse musicale*, no 10, Paris, Société Française d'Analyse Musicale, p. 8-15. 1988.

³⁰ Voir Martin Laliberté, *Modèles instrumentaux, modèles musicaux, op. cit.*

³¹ Cela est discuté plus en détail dans Martin Laliberté « Évolutions sonores de la scène lyrique » *op. cit.*

³² Cela dit, il faut évidemment nuancer cette opposition noir-blanc simpliste : le jazz et sa danse sont réellement résultant de nombreux métissages et d'influences réciproques, comme le seront plus tard le rock ou le hip-hop. Astaire a toujours fait preuve de respect envers la tradition afro-américaine dont il se sentait redevable et héritier.

³³ *Stormy Weather (La Symphonie Magique)*, A. L. Stone, 1943.
<https://www.youtube.com/watch?v=S7BWakCRqjo>.

³⁴ *You were never lovelier* A. Seiter, 1942.
<https://www.youtube.com/watch?v=NoXIz3VNDXk>.

³⁵ Dans un film bien ultérieur, *Broadway qui danse (Broadway Melody of 1940*, N. Taurog, 1940), Astaire se laisse mener par Eleanor Powell pendant un temps, lui conférant un leadership encore peu usuel.
<https://www.youtube.com/watch?v=InUvaExvtFA>