

Du lien entre la danse, la conversation et la civilisation

Alexandre Fontaine Rousseau

Numéro 178, juillet–septembre 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/82793ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fontaine Rousseau, A. (2016). Du lien entre la danse, la conversation et la civilisation. *24 images*, (178), 4–5.

DU LIEN ENTRE LA DANSE, LA CONVERSATION ET LA CIVILISATION

par Alexandre Fontaine Rousseau



Damsels in Distress (2011)

Dans *Damsels in Distress*, Violet (Greta Gerwig) désire populariser une nouvelle danse qu'elle surnomme la « Sambola » : le film se termine d'ailleurs sur un *clip* dans lequel la jeune femme nous explique pas à pas comment danser celle-ci. Lorsqu'un professeur lui demande pourquoi elle désire tant inventer une nouvelle danse populaire (et, incidemment, pourquoi ses héros sont Richard Strauss, Roderick Charleston et Chubby Checker), Violet répond avec conviction : « *Dance crazes enhance and elevate the human experience, bringing together millions of people in a joyous celebration of our God-given faculties and passing these delightful modes of physical expression down through the generations.*¹ »

D'un bout à l'autre, *Damsels in Distress* célèbre l'importance absurde mais sincère qu'accorde Violet à la danse. Le titre du film s'avère un clin d'œil à un long métrage de 1937 mettant en vedette Fred Astaire, *A Damsel in Distress* de George Stevens ; et la distribution complète exécute en guise de conclusion un numéro musical sur l'air de *Things Are Looking Up*, morceau de George et Ira Gershwin devenu célèbre de par son inclusion dans le film de Stevens. Stillman, par la même occasion, donne en quelque sorte raison à l'excentrique Violet qui organise des séances de claquette dans l'espoir de « guérir » les étudiants suicidaires de leur dépression.

Le film précédent de Stillman, *The Last Days of Disco*, se terminait aussi sur une scène de danse particulièrement inspirée au cours de laquelle Alice (Chloë Sevigny) et Josh (Matt Keeslar), puis l'ensemble des usagers du métro de New York, se trémoussent dans l'euphorie au son du tube des O'Jays, *Love Train*. Ce bref moment surréaliste, d'autant plus touchant qu'il clôt le film sur une rupture de ton candide, se veut un véritable moment de communion : comme si la musique et la danse étaient les antidotes que proposait le film au cynisme et à l'individualisme de certains de ses protagonistes.

La danse possède dans le cinéma de Whit Stillman la fonction de régulateur social. Elle structure les échanges, établissant autour d'une série de directives simples la possibilité d'une communauté qui sera par la suite en mesure de dialoguer. Le dialogue s'avère bien entendu essentiel dans l'œuvre du cinéaste américain ; il structure le scénario et ordonne les rapports humains. Il opère selon un principe de virtuosité compétitive : celui qui manie le mieux le verbe et le mot d'esprit « triomphe » sur son adversaire. Jusqu'à la prochaine joute.

Chez Stillman, le dialogue relève très concrètement du jeu. Il en va de la conversation comme de la danse : ces deux activités sont réglées au quart de tour et leur réussite repose sur la fluidité

du mouvement ainsi que sur la complicité unissant les partenaires impliqués. La danse et le dialogue sont les deux activités sociales par excellence : elles créent, en même temps que des liens, un espace au sein duquel peut exister la civilisation. La civilisation, quant à elle, est à l'image de la danse et de la conversation : elle s'établit là où la communication est possible.

Voilà d'ailleurs pourquoi le club, dans *The Last Days of Disco*, est dépeint malgré ses nombreux travers à la manière d'une utopie fragile dont les jours sont comptés dès ce titre prophétique annonçant la fin d'une ère. « *This is a great place* », affirme Josh alors qu'il visite le lieu pour la toute première fois. « *It's what I've always dreamed of: cocktails, dancing, conversation, exchange of ideas and points of view. Everyone's here – everyone you know and everyone you don't know.* » Le club effectivement est un environnement social mixte où s'entremêlent les gays et les hétérosexuels, les blancs et les noirs... Malgré son élitisme, sa dynamique même est celle du croisement, car la culture de la danse est une culture de l'échange.

En revanche, les quelques « vraies » images du monde extérieur qui ponctuent le film font état de l'intransigeance et de l'intolérance qui y règnent : on brûle des albums disco dans un stade de baseball, avant que la foule ne prenne d'assaut le terrain pour le saccager. Des gens arborant des t-shirts « disco sucks » sillonnent les rues à la manière d'une menaçante milice, comme si le totalitarisme débutait là où cessent la danse et la conversation. Les individus sont rarement en accord les uns avec les autres dans le cinéma de Whit Stillman ; mais cette opposition, cette volonté de dialoguer les unit bien plus que ne le ferait le consensus.

L'affrontement est toujours noble dans l'univers du cinéaste ; il est « civilisé », tant que certaines règles y sont respectées. Ce n'est pas l'opposition entre des points de vue divergents qui pose problème, mais au contraire le refus de dialoguer. Dans *Barcelona*, qui se déroule durant les dernières années de la guerre froide, deux *Yankees* apprennent à leurs dépens ce qu'il en coûte d'aller représenter à l'étranger l'impérialisme américain. Comédie romantique sur fond d'impairs diplomatiques, le film brouille habilement les cartes de l'amour et de la politique ; mais, comme toujours chez Stillman, l'ultime faute en est une de civisme élémentaire.


C'est Fred (Chris Eigeman) qui la commet lors d'une conversation polarisée sur la politique extérieure des États-Unis, que son cousin Ted (Taylor Nichols) tente tant bien que mal de justifier en recourant à une analogie impliquant les fourmis rouges et noires qui se trouvent non loin de là. « *Where are the red ants* », demande éventuellement Fred, visiblement exaspéré par la conversation. Lorsqu'on lui pointe la fourmilière à ses pieds, Fred s'empresse de l'écraser à l'aide d'une roche – mettant fin de manière définitive à l'échange et prouvant par le fait même sa propre intransigeance.

C'est ce refus de vouloir jouer le jeu bien plus que la position politique de Fred que semble vouloir critiquer Stillman ; car, en mettant un terme au dialogue, le jeune homme confirme d'un seul geste tout ce qui lui était reproché. Pourtant, Fred n'est pas insensible aux plaisirs que procure la conversation ; et lorsqu'il affirme au cours d'une soirée mondaine que le jazz sur lequel il est impossible de danser ne l'intéresse pas, c'est en quelque sorte ce lien entre la danse et le rapprochement social qu'il réitère de manière plus ou moins consciente.

La danse s'impose comme préoccupation fondamentale du cinéma de Stillman dès son tout premier long métrage *Metropolitan*, qui s'intéresse plus particulièrement à la culture des bals de débutantes. La vie sociale du groupe de jeunes bourgeois que met en scène le film s'articule presque entièrement autour de cette activité ; ces soirées ainsi que le rituel auquel elles sont associées servent à créer des liens, des rapports humains qui vont au-delà des affinités communes et de la sympathie naturelle. La communauté se définit par sa capacité à réunir ; et, malgré l'homogénéité relative de cette petite haute société, le personnage auquel s'identifie en premier lieu le spectateur est pour sa part issu de la classe moyenne et fait, par conséquent, figure d'intrus dans ce milieu privilégié.

À travers Tom (Edward Clemens), nous sommes en quelque sorte initiés aux us et coutumes de cette culture. Avec *Metropolitan*, le cinéma de Stillman affiche d'emblée sa fascination pour l'étiquette, les codes de conduite, les règles à suivre, mais aussi pour les contradictions opposant la théorie et la pratique, l'idéologie ou la morale et les modalités du jeu social. Son œuvre s'articule autour de la tension opposant l'individualisme souvent exacerbé de ses personnages et la réalité du vivre ensemble. Stillman filme des groupes bien plus qu'il ne filme des individus ; et ce sont d'abord et avant tout des interactions qu'il met en scène.

Voilà pourquoi Charlie (Taylor Nichols) semble incapable de se définir autrement que par son appartenance à une certaine classe sociale, qu'il croit par ailleurs condamnée à l'échec. Voilà pourquoi la stupidité des fraternités universitaires, dans *Damsels in Distress*, devient par extension la représentation d'une civilisation décadente. Les personnages de Stillman sont obsédés par l'érosion du lien social, par la disparition des communautés ; ils sont eux-mêmes anachroniques, appartiennent toujours à une classe sociale ou une sous-culture qui sait que ses jours sont comptés. On pourrait même dire que la sous-culture à laquelle ils adhèrent n'existe déjà plus, qu'ils la font survivre par l'entremise de leur nostalgie.

C'est en partie ce qui leur permet de percevoir et d'apprécier, dans une certaine mesure, l'absurdité de leur monde. « *The cha-cha is no more ridiculous than life itself* », affirme le cynique Nick (Chris Eigeman) dans *Metropolitan*. Le ridicule, autrement dit, n'empêchera personne de danser – et de danser, qui plus est, en étant parfaitement conscient de son propre ridicule, de ses propres contradictions en tant qu'individu. « *The test of a first-rate intelligence is the ability to hold two opposed ideas in the mind at the same time, and still retain the ability to function* », écrivait F. Scott Fitzgerald. « *One should, for example, be able to see that things are hopeless and yet be determined to make them otherwise.*² » C'est à cette discipline que semblent se consacrer les héros névrosés et imparfaits de Stillman. 

1. « Les danses populaires améliorent et transcendent l'expérience humaine, rassemblant des millions de gens à travers une célébration joyeuse des facultés que leur a données Dieu de même qu'à travers la transmission, d'une génération à l'autre, de ce charmant mode d'expression physique. »

2. The Crack-Up», dans *On Booze*, 2011, New Directions : New York. Page 11.
« La preuve d'une intelligence de premier ordre est la capacité que possède un esprit d'abriter deux idées opposées en même temps, sans perdre son aptitude à fonctionner. On devrait, par exemple, être en mesure de voir que la situation est désespérée tout en étant déterminé à ce qu'il en soit autrement. »