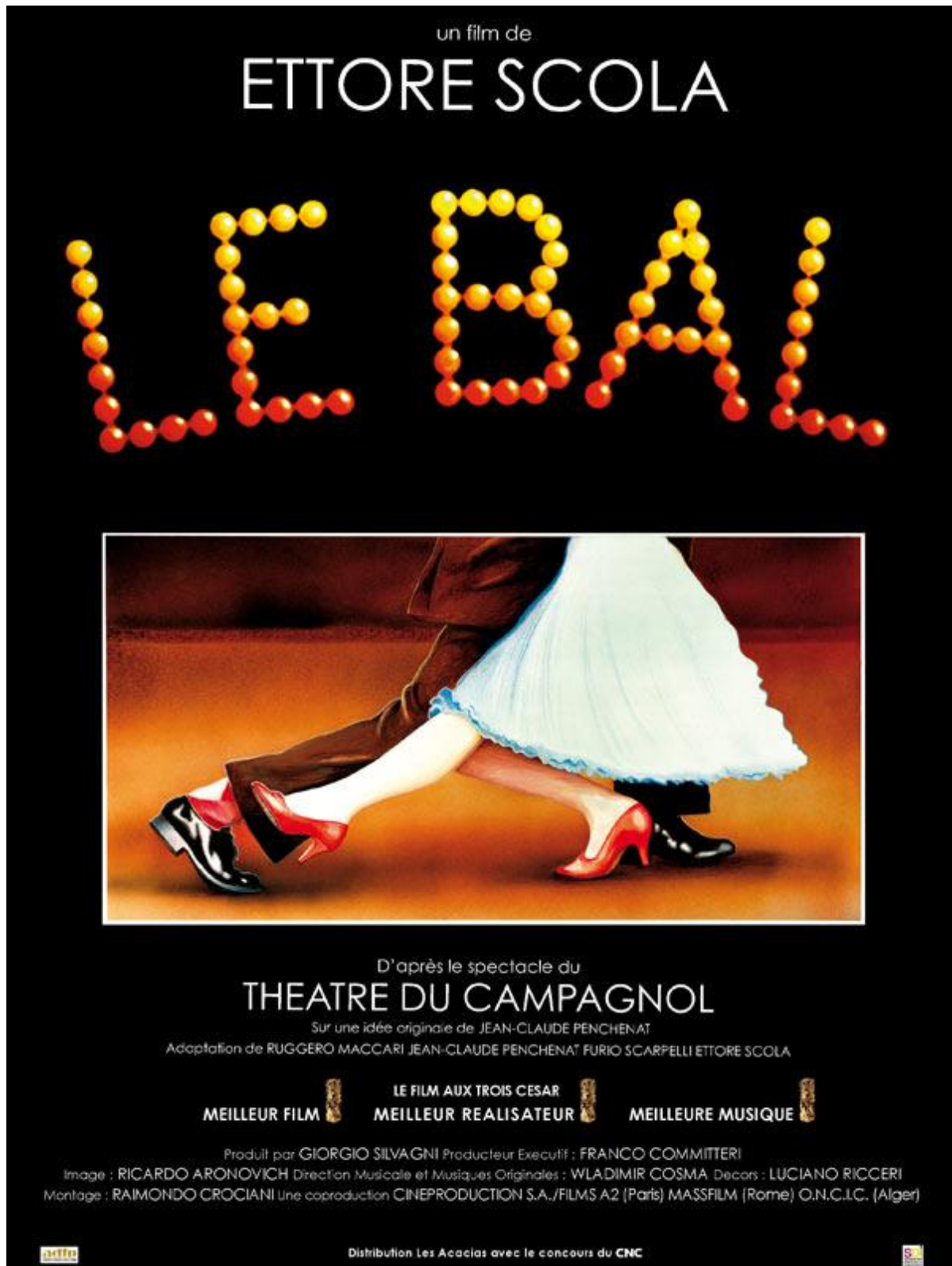


LE BAL

de Ettore SCOLA



FICHE TECHNIQUE

Pays : Italie / France / Algérie

Durée : 1h52

Année : 1983

Genre : Comédie

Scénario : Ettore SCOLA, Ruggero MACCARI, Jean-Claude PENCHENAT, Furio SCARPELLI d'après le spectacle *Le Bal* du Théâtre du Campagnol

Directeur de la photographie : Ricardo ARONOVICH

Son : Bruno LE JEAN

Décors : Luciano RICCERI

Montage : Raimondo CROCIANI

Musique : Vladimir COSMA

Coproduction : Cineproduction SA / Films A2 / Massfilm / Oncic

Distribution : AMLF

Interprètes : la troupe du Campagnol : Christophe ALLWRIGHT (l'étudiant qui joue du saxo, danse le rock avec Danielle Rochard, le danseur solitaire face au miroir), Aziz ARBIA (l'Algérien, l'étudiant qui débouche les bouteilles), Marc BERMAN (le collabo, l'étudiant qui chante au piano, le rockeur, l'individu aux bonbons), Régis BOUQUET (le patron de la salle, le gros homme au béret qui rouspète, le costaud aux cacahuètes, l'ex-para), Chantal CAPRON (la jeune fille de la Croix-Rouge, la jeune bourgeoise, la blonde incendiaire), Martine CHAUVIN (la jeune fleuriste, l'étudiante, l'étudiant qui chante, la jeune fille rousse), Francesco DE ROSA (Toni le jeune serveur, le barman), Liliane DELVAL (la fille aux cheveux longs, la jeune femme alcoolique, la dame à la beauté un peu fanée), Rossana DI LORENZO (la dame pipi), Etienne GUICHARD (le jeune étudiant de province, le jeune diplômé, le professeur, l'étudiant qui joue de la basse), Raymonde HEUDELIN (la résistante, la commerçante en tissus), Arnaud LECARPENTIER (le jeune typographe, l'étudiant), Olivier LOISEAU (le rital), Nani NOËL (la jeune fille juive, la réfugiée sans famille, la jeune fille qui se peint un faux bas, la rose, la jeune femme efficace), Jean-Claude PENCHENAT (le vieux professeur qui lit la Bible, l'intellectuel FFI, l'homme au nœud-papillon, l'émule de Fred Astaire), Jean-François PERRIER (le grand timide à la raie au milieu, l'Allemand), Anita PICCHIARINI (la fiancée du résistant, l'étudiante qui joue de la batterie), François PICK, (l'ami de la jeune fille au bas peint, le Turc), Geneviève REY-PENCHENAT (la dame en tailleur noir et lunettes), Danielle ROCHARD (la jeune fille névrosée aux pilules), Monica SCATTINI (la jeune fille myope), Michel TOTY (l'homme à la montre qui sonne), Michel VAN SPEYBROECK (le cheminot, le faux Jean Gabin)

N.B. : Ce repérage étant réalisé à partir du générique, et à l'aide de documents divers, les désignations des personnages sont parfois discutables, et l'inventaire n'est pas exhaustif, il doit cependant aider les élèves à mieux suivre les différents rôles de chaque « danseur »...

Sortie : 21 décembre 1983

Meilleur film et Meilleur réalisateur César 1984

SYNOPSIS

1983. Une grande salle de dancing, le soir. Les femmes arrivent les premières, les unes après les autres : cela va de la dame d'une quarantaine d'années, très classique, avec un chignon et son tailleur noir bien cintré, à la blonde pulpeuse et incendiaire qui fait comme si elle avait toujours 20 ans...



Et puis, c'est le ballet des hommes : ils prennent place au bar. Parmi eux, un individu plein de tics qui ne cesse de croquer des bonbons, un homme d'âge mûr mais toujours bien de sa personne, un grand timide avec un air apeuré et une raie au milieu, un bon gros, du style content de lui, qui mâchonne toujours des cacahuètes.

Et c'était déjà pareil en 1936, à l'époque du Front Populaire – à part la musique, car on dansait alors sur des airs de java. Puis, après l'entracte de la guerre et de l'occupation allemande, où la salle de bal servait d'abri, arrive l'explosion de la Libération et de la musique américaine, façon Glen Miller. Un peu plus tard, c'est le rock, puis les années soixante, puis mai 68. La boucle est bouclée. Le bal 1983 se termine mélancoliquement.

AUTOUR DU FILM

L'auteur

Né à Trevico, dans la région de Naples, en 1931, Ettore Scola, après des études secondaires classiques, s'est d'abord consacré à des études juridiques. Tout en suivant les cours de droit de l'Université de Jurisprudence de Rome, où il obtient un diplôme, il collabore dès 1947 à un journal humoristique, le célèbre *Marco Aurelio*, auquel Fellini a aussi participé, ainsi qu'à d'autres hebdomadaires, en qualité d'écrivain et de dessinateur. Il entre en même temps à la radio, où il fait connaissance avec des acteurs (Nino Manfredi, Aldo Fabrizi...) et des auteurs (F. Fellini, R. Maccari). L'année suivante, en 1948, il se lance dans l'écriture de scénarios, comédies pour la plupart, dont plusieurs pour Dino Risi ; citons parmi ses grands succès *Le Fanfaron* (1962), *La marche sur Rome* (1962) ainsi que *Les monstres* (1963). Sans aucun doute, Scola a été, à cette époque, le scénariste qui a porté la comédie italienne à son plus grand degré de perfection. Son nom n'est pas toujours cité au générique, il dit qu'il a « commencé au cinéma comme nègre ». A la même époque, il découvre le néo-réalisme italien, qui aura tant d'influence sur la suite de sa carrière.

En 1964, il se tourne vers la réalisation : « Le manque d'ambition, d'inclination vers l'autobiographie, la possibilité d'observer les autres cinéastes déjà en place m'avaient permis de devenir rapidement un scénariste très recherché ; c'est ainsi que j'ai pu accéder directement à la mise en scène sans passer par la phase de l'assistanat. » Sa première réalisation est un film à épisodes, *Parlons femmes*, avec dans les rôles principaux l'acteur Vittorio Gassman et l'actrice française Jeanne Valérie. A noter que durant toute sa carrière, Ettore Scola a joué le jeu de la coproduction franco-italienne, une quinzaine de films au total, sachant tirer partie non seulement au plan économique mais aussi au plan artistique des possibilités qu'offrait ce système. C'est pourquoi l'on retrouve dans ses distributions autant d'acteurs français, tels que Pierre Brasseur, Charles Vanel, Michel Simon, Claude Dauphin, Bernard Blier ou bien encore Philippe Noiret. Il réalise six films de 1964 à 1970, mais c'est avec *Drame de la jalousie*, en 1970, qu'on le remarque pour la première fois... Deux films en costumes d'époque : *Passion d'amour* (1981) et *la Nuit de Varennes* (1982), inaugurent, avant *Le Bal*, une nouvelle période de son œuvre, marquée par un goût prononcé pour l'histoire.

Primé à plusieurs reprises : prix de la mise en scène à Cannes en 1976 pour *Affreux, sales et méchants*, César du meilleur film pour *le Bal* en 1983, le public comme les critiques sont unanimes pour saluer en Ettore Scola un créateur libre et imaginatif, un homme capable de ne jamais renoncer à sa liberté intellectuelle et morale, sans parler de la générosité de ses convictions politiques.

- Filmographie, ses principaux films

1964 *Parlons femmes*

1968 *Nos héros réussiront-ils à retrouver leur ami...*

1974 *Nous nous sommes tant aimés*

1976 *Affreux, sales et méchants*

1977 *Une journée particulière*

1980 *La terrasse*

1982 *La nuit de Varennes*

1983 *Le Bal*

1987 *La famille*

1996 *Le roman d'un jeune homme pauvre*

1998 *Le dîner*

2003 *Gente di Roma*

2005 *Les nouveaux monstres*

L'historique du film

Le Bal fut créé sur scène, à Antony, le 17 février 1981, par la troupe du Théâtre du Campagnol (dirigée par Jean-Claude Penchenat).

Mais l'idée est d'abord née dans le cadre d'une expérience, celle d'une association, *La ville se raconte*, à Châtenay-Malabry. Il s'agit de travailler à partir de la mémoire des habitants, de reconstruire ainsi la mémoire d'une ville ; chacun, après sa première réaction du « je n'ai rien à dire », découvre qu'il est acteur et détenteur de l'histoire au quotidien et que les banlieues ne sont pas des lieux vides d'âme et d'histoire. Sont ainsi recueillis des souvenirs de jeunesse, les rêves de confort, la guerre, la résistance, la débrouille, les pommes de terre cultivées clandestinement, les enfants juifs, l'Occupation, la Libération ; et des récits d'aujourd'hui, l'ennui, la dégradation des cités, les querelles...

Donc des heures et des heures de paroles qui donnent naissance à un spectacle sans parole ! Ce sont ici les images et les musiques qui éveillent ou inventent les souvenirs, qui racontent les histoires (les petites et la grande).

Le 31 mai 1980, à la fête annuelle de Châtenay-Malabry, une des animations prévues est un « p'tit bal » ; il se tient dans la salle des fêtes : sur une bande musicale de 35 minutes, pot-pourri de musiques de danse d'après-guerre, Jean-Claude Penchenat, sans fil conducteur chronologique, propose aux participants de trouver un personnage, de le montrer, de le laisser exister au contact des autres, de créer des situations, sans avoir le souci de raconter une histoire, ni même l'Histoire. Les personnages naissent donc à partir des improvisations des comédiens, de leur imagination, de leur propre situation, de leur propre histoire, de leur rapport avec le bal...

L'idée du spectacle sur le bal a commencé à ce moment-là. Un des acteurs raconte : « On a commencé à travailler sur le comportement, ce qu'un homme ou une femme peuvent raconter par leurs façons de marcher, de s'asseoir, de regarder, de bouger, de tout ce qui dans le comportement échappe au langage, mais continue le langage... »

Cette pièce sans parole obtient un très grand succès, et c'est en août 1982 qu'Ettore Scola commence le tournage de l'adaptation cinématographique. A noter qu'Ettore Scola a fait appel à l'ensemble de la compagnie pour la réalisation de son film. Cependant, le tournage est interrompu une vingtaine de jours plus tard : Scola est victime d'un malaise cardiaque et ne reprendra qu'en mai 1983.

« Pourquoi *le Bal* m'a séduit ? », a expliqué Ettore Scola, « peut-être parce que mes films, de *Nous nous sommes tant aimés à la Terrasse*, sont plus « théâtre » que « cinéma », mais surtout parce que, dans *le Bal*, j'ai trouvé les trois thèmes qui me hantent : le temps, la solitude et l'histoire individuelle qui nourrit l'Histoire officielle. »

Ce qui demeure commun aux deux créations, c'est l'harmonie entre l'histoire des rythmes, des musiques et l'histoire des danses. C'est également le souci de traduire chaque époque historique par des gestuelles, des vêtements, des coiffures, des objets, symboles de ces dernières ; pour ne rien dire des clins d'œil aux grands films et acteurs du passé (Jean Gabin qui traverse toutes les « époques ». cf. la séquence présentée avec l'évocation de *Pépé le Moko* de Julien Duvivier).



Jean Gabin dans *Pépé le Moko* et une image du film.

A propos de la théâtralité du style de Scola, on pense au choix préférentiel du lieu clos (appartement dans *la Terrasse*, diligence dans *la Nuit de Varennes*) ; *une Journée particulière* a été adaptée au théâtre : création à Lyon, avec Nicole Courcelles et Jacques Weber, puis adaptation par Claude Pélopidas (la compagnie *Ainsi de suite* de la région PACA).

On trouve sans cesse chez Scola la nécessité du témoignage, la prédilection pour les moments du temps particulièrement significatifs ; attaché à l'évolution des êtres et des sociétés, aimant les personnages bien typés, presque typiques, il a plus d'un point commun avec la démarche du Campagnol.

Un film entièrement musical

La première particularité de ce film est l'absence de tout dialogue ; il se situe donc à mi-chemin entre cinéma muet et parlant, dans un genre que l'on pourrait appeler « le cinéma sonore ». Entièrement musical, le film construit toute sa narration sur la succession des danses, qui, par le biais d'une soirée, retrace en réalité, de façon métaphorique, toute une période historique, de 1936 à 1983.

Ce qu'indique ici l'expression « cinéma sonore », c'est que la bande-son n'est pas distincte de l'image, la musique n'est pas là pour l'accompagner, de façon extérieure, il s'agit bien d'un bal, avec un orchestre, la musique est donc sur scène, celle qu'entend le spectateur est celle que les danseurs écoutent, et qui rythme toute l'action. (A une exception près: le thème, composé par Vladimir Cosma, revient régulièrement, comme pour marquer certaines transitions, changements d'époques, ou passages d'une « scène » à une autre, dans le vocabulaire du théâtre ; mais l'usage de cette virgule sonore n'est pas systématique. Ces transitions dans la continuité musicale existent aussi dans celle de l'image. Ce sont les photos, qui, prises sur des actions en mouvement, les transforment en images figées, comme les pages d'un classeur. Ces photos restent sur les murs de la salle...)

Par conséquent, si l'on n'entend aucun dialogue, aucune parole, on entend bien, cependant, les sons correspondant à ce qui se passe à l'écran : bruits de chaises, de verres... sons qui font entrer le spectateur dans la salle de bal. Il y a donc une intention délibérée de faire taire les acteurs ; le cinéma dit « muet » était un cinéma « silencieux », mais les dialogues étaient présents grâce aux intertitres, et la musique était ajoutée après coup, dans la salle de projection, avec un piano sur la scène par exemple. Ce film est sonore, mais sans parole.

Du reste, il faut bien admettre que le bal n'est pas directement destiné à être un lieu de conversation, il est un lieu où les codes de communication sont autres que ceux du discours, les codes sont beaucoup plus de l'ordre du symbolique. Ainsi, avec les musiques, ce sont les attitudes, les gestes, les regards, et bien sûr la danse, qui vont exprimer tout ce qui, ailleurs, est dit.

Il faut d'autre part souligner que, même s'il est entièrement musical, *le Bal* n'est pas une comédie musicale. Dans sa définition la plus générale, elle est « un genre de films où la fiction, souvent simple et frivole, laisse interrompre son déroulement narratif par des intermèdes musicaux ; ces moments sont intégrés au récit, ils en préparent les péripéties, les transforment ou les prolongent... » Ici, la musique assure, au contraire, toute la continuité du récit, elle le construit, elle semble dicter la mise en scène.

La danse prend donc ici une valeur bien spécifique. Elle n'a ni le rôle, ni le sens qu'elle a généralement dans la comédie musicale, elle n'est pas un artifice artistique, dont la fonction serait de créer une distance avec l'histoire racontée. La comédie musicale est une œuvre d'art qui raconte une histoire, mais, loin de rechercher le réalisme et la crédibilité, elle rappelle constamment qu'elle est une œuvre d'art, elle est toujours un récit distancé.

Au contraire, les danses ont ici non seulement une signification symbolique, mais encore une fonction narrative à part entière. L'action se déroule dans et par la danse. La musique et la chorégraphie ont un rôle dramatique, elles créent un langage métaphorique. Les musiques évoquent d'abord les époques, tout comme les styles de danses... Mais la mise en scène va bien plus loin, et chaque danse est réglée, et chorégraphiée à son tour de manière théâtrale, de façon à tenir un discours.

Prenons pour exemple cette scène où, pendant quelques secondes, la musique prend des consonances orientales, quand la jeune femme cache son visage derrière le foulard...



On voit ici comment la musique s'adapte aux anecdotes, et non seulement aux événements historiques. Cet exemple montre aussi que la musique n'est pas seulement celle de l'orchestre qui anime le bal : la

logique de l'orchestre est en fait celle du réalisateur, qui suit de près chaque personnage, alors que, normalement, un orchestre ne joue que pour le groupe...

De tous ces effets, il ressort que, curieusement, ce film paraît d'une certaine façon réaliste, il a même une valeur documentaire... malgré cette forme tout à fait originale et surprenante.

Le bal populaire

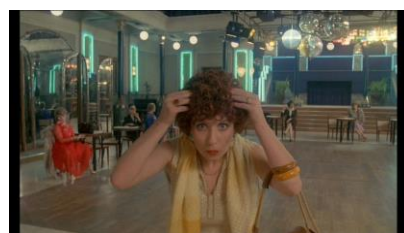
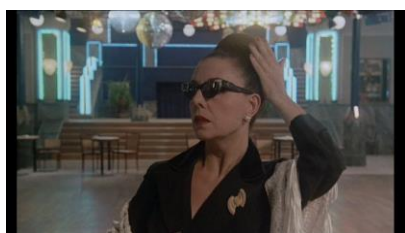
Le Bal n'est autre qu'un « bal populaire », filmé, comme du théâtre filmé.

L'expression « bal populaire » en soi dit déjà beaucoup, c'est un lieu de réunion et de divertissement « du peuple », c'est-à-dire à la fois d'un groupe donné, dans un lieu public (et pas dans une réception privée) et par conséquent d'un certain milieu social, dit « populaire ». Il est donc à la fois un lieu public, et la représentation d'une certaine classe sociale... de là à le voir comme la représentation symbolique de tout un « peuple », au sens cette fois de « nation », il n'y a qu'un pas, que le film franchit très facilement, donnant ainsi une version vivante des événements historiques, nourrie de vies privées... Un peuple, vu de près comme ici, est un ensemble d'individus particuliers, avec leurs petits soucis personnels, et leurs difficiles relations aux autres...

D'autre part, le film raconte une période historique à partir d'une soirée, située au présent, en 1983, moment du tournage : il montre donc un phénomène ancré dans une époque, celui du « bal rétro ». Ce bal n'a plus tout à fait la même signification que le bal populaire ; ce concept, dans les années 80, a perdu tout son sens, il n'existe plus, sous cette forme, que dans les fêtes de villages, en plein air. Les jeunes gens fréquentent les discothèques, le bal traditionnel est devenu un lieu de nostalgie, une façon de renouer avec les musiques des générations antérieures, et de les mélanger aux plus récentes (cf. le disco à la fin). On s'y rend par amour de la danse, et on y voyage beaucoup dans le temps ! Comment trouver lieu plus approprié pour évoquer l'histoire d'un peuple ? On notera à ce sujet cette scène où l'un des personnages contemple, sur les murs, la série de photos, souvenirs des générations qui se sont succédées dans cette même salle...



Il faut enfin rappeler que les salles de bal sont généralement garnies de nombreux miroirs ; c'est le cas ici, et ils sont très finement exploités. Au tout début, la caméra tient la place du miroir devant lequel chaque personnage passe pour les dernières vérifications du maquillage, de la tenue... Le spectateur est donc placé derrière un miroir sans tain, il a le « regard » du miroir : le film met en scène un peuple qui se regarde dans la continuité de son histoire, mais aussi dans notre propre regard. Ces gens de 1936, de 1940... ce sont les mêmes, les mêmes qu'en 1983, et nous sommes encore comme eux, nos vies inscrites dans le cours d'un temps commun. C'est une façon de comprendre pourquoi *le Bal* joue constamment sur les regards, les reflets, les images qui se démultiplient : les différentes époques se renvoient des images, par le biais des miroirs et des photos qui assurent le lien d'une époque à une autre, manière de dire que la connaissance est faite d'images, et de regards portés sur autrui.



L'autre signification des miroirs est plus historique : le bal a évolué. Dans la partie rétrospective, ils donnent souvent le reflet de couples, qui se regardent, les yeux dans les yeux. Dans les années 80, la danse devient

solitaire, dans cette dernière partie, les couples se défont, pendant que la chanson dit : « Je tiens à ma liberté, t'es mignon, t'es sympa, mais j'veis pas t'épouser ! » La danse se fait à présent devant le miroir, les rencontres en paraissent plus difficiles, les regards sont plus orientés vers sa propre image que vers l'autre. Une scène, en particulier, en témoigne : l'homme (Christophe Allwright) repousse sa partenaire (Martine Chauvin) pour faire face à la glace, la femme le suit, essaie en vain de lui rappeler sa présence, au-delà de l'aspect amusant, presque burlesque de ce geste, un véritable phénomène de société est ainsi souligné, la croissance de l'individualisme.



Ne pas oublier que les sorties, à la fin de la soirée, se font un par un, et non par couple, ni en groupe... Même les danseurs qui paraissaient les plus unis (Liliane Delval et Etienne Guichard) se séparent au pied de l'escalier, sur un dernier regard.



La musique et les chansons du film

Chaque période historique du film est symbolisée par des choix musicaux renvoyant aux époques concernées. De plus, Ettore Scola choisit de mettre en exergue, par des plans judicieux, l'orchestre du dancing. Il peut être intéressant de relever par exemple les costumes portés par cet orchestre ainsi que les noms choisis pour désigner ce dernier, voire de s'interroger sur sa disparition lors de la séquence sur les années 80.



Mais plus signifiant encore, un travail peut être fait sur la liste des morceaux choisis, qu'ils s'agissent des instrumentaux, des chansons populaires, ou bien encore des pots pourris. En effet, la liste des titres peut à elle seule porter le sens d'une période. De plus, l'ouverture sur la chanson de Charles Aznavour *Les plaisirs démodés* témoigne parfaitement du sentiment qui anime le film et donc l'état d'esprit de son réalisateur. Nous sommes bien là dans l'évocation de la dérive narcissique des années 80, dans la mélancolie et la nostalgie des dancings du passé, ainsi que vers le choix de rythmes musicaux qui conduisent plus volontiers à la solitude individuelle qu'à la rencontre avec autrui.

A l'image des nouvelles musiques, Ettore Scola nous fait comprendre en quelques notes, combien nos modes de vie ont changé.

La structure du film / Les fonctions de la danse

C'est un film en plusieurs temps, après l'entrée en scène, en 1983. L'objectif ici est de créer des liens entre les personnages, danser ensemble. Film muet, la musique et la danse parlent pour les personnages,

racontent la solitude, l'aventure, la diversité des cultures, l'exclusion, la rencontre, le coup de foudre, l'amour. Le bal, la danse sont aussi le lieu et le moment de rencontres illusoires et de transgression.

Les différents segments :

- Le Front populaire



Les ouvriers vont au bal pour essayer de rire et de danser. La musique, la danse, l'accordéon créent l'unité d'une classe sociale : le prolétariat contre les possédants.

La guerre, métaphoriquement représentée par un ancien combattant vient mettre fin à cette période de joie.



- 1939-1945



1940 : la guerre, les bombardements, la salle de bal qui sert d'abri :



L'attente, les lettres et les photos :



1944 : l'Occupation, le collaborateur :



La Libération, l'Épuration, le retour des mutilés de guerre.



Le bal, la danse sont un refuge, un facteur de rêve et de rencontre.

- 1946 : L'Après-Guerre : La présence des soldats américains, l'américanisation des modes de vie, les privations qui durent :



- 1956 : la Guerre d'Algérie, la jeunesse en rébellion contre les parents jugés trop rigides.

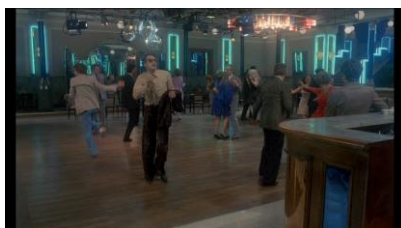


- Mai 1968

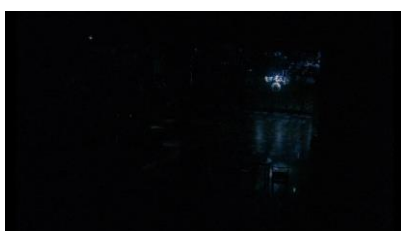


- Les années 70/80

La danse devient individualisme et incommunicabilité. C'est un moyen d'évasion pour la génération des moins de 20 ans, elle invite à l'érotisme plus qu'à l'amour ; on danse seul.



- 1983 : fin de soirée, conclusion (Que reste-t-il ?)



Aznavour, *Les Plaisirs démodés* : ouvre et clôture le film.

« L'un à l'autre étranger bien que dansant ensemble
Les couples se démènent, on dirait que pour eux
La musique et l'amour ne font pas corps ensemble
Dans cette obscurité propice aux amoureux

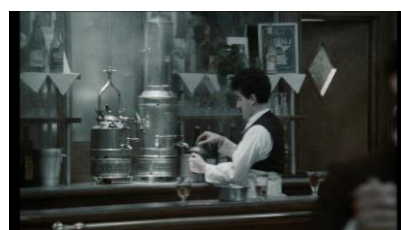
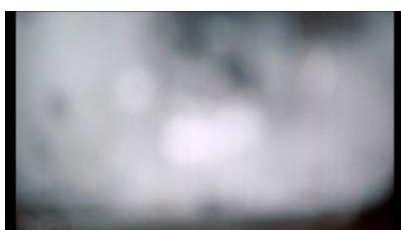
Viens, découvrons, toi et moi, les plaisirs démodés,
Dansons joue contre joue... »

Pour résumer, disons que dans les années 30 à 50, la danse est toujours un moment de rencontre. Plus on se rapproche de la modernité, moins les danses sont un facteur de communicabilité.

Il peut aussi être proposé aux élèves de repérer et d'analyser les périodes historiques présentes dans le film. Par exemple, en 1945 : la libération et les échos culturels de la présence américaine (l'arrivée du jazz, les grands orchestres type Glen Miller big band...), dans les années 60 : la société de consommation, la nouvelle vague..., dans les années 80 : les crises économiques, l'arrivée de Mitterrand au pouvoir (1983 étant le repère daté du film).

Les passages de la soirée à la rétrospective : le même couple assure les raccords.

Au début, c'est pendant la valse (le Dénicheur, orchestration moderne) que s'opère le saut dans le temps ; on suit un couple qui danse (Liliane Delval et Etienne Guichard), derrière eux dans le miroir, on voit le barman, de la fumée permet un fondu enchaîné, au plan suivant, le barman est plus jeune, le même couple revient au premier plan, ils sont aussi bien plus jeunes. La musique est la même, mais cette fois à l'accordéon, musette.



On est aussi passé de la couleur au noir et blanc ; cependant, plus tard, quelques objets, isolés et symboliques, apparaîtront en couleur (un chapeau, un foulard, le drapeau...). La couleur revient pendant la guerre.

A la fin, c'est pendant le slow (Michelle) qu'on passe de la dernière période au présent. Le même couple entre dans le champ, ils dansent, la lumière se fait peu à peu, la musique change, devient disco : on est revenu au présent, celui du début du film ; ce passage s'est fait dans un seul plan !



Divers éléments, visuels ou sonores, affinent encore la construction :

- Les changements des personnages suivant les époques : on peut noter que les hommes changent davantage, au cours du film, que les femmes : il est vrai que les mouvements historiques sont bien plus le fait des actions des hommes ; les femmes changent moins d'apparence, elles incarnent la stabilité...
- De nombreux repères sonores indiquent le temps : que ce soit le temps historique, comme les cloches de la Libération, ou le temps privé, comme cette montre qui sonne, comme pour signifier que cette soirée nous a menés jusqu'au matin.

Deux récits simultanés

1. *Le Bal* peut tout d'abord se « lire » comme le récit d'une soirée, puisqu'il commence par l'arrivée des danseurs, (arrivée des femmes, puis arrivée des hommes) Tout se passe comme au théâtre : un lieu, une entrée, une sortie, une scène... Il s'achève sur la fin de soirée, les départs successifs, la fatigue qui se lit autant dans les costumes défraîchis, que dans les attitudes... une femme s'est même endormie... le barman range les chaises, les lumières s'éteignent.



Il s'agit bien d'une seule soirée, les mêmes personnages l'ont traversée, même s'ils ont incarné d'autres personnages, ceux des époques antérieures, ils ont donc une double présence, ils sont à la fois danseurs et acteurs...

2. D'où la seconde lecture qui s'impose, celle, métaphorique, de toute une époque, succession d'épisodes de l'Histoire.

On peut donc travailler sur la façon de superposer ainsi un temps bref et continu, dans un lieu clos (ce qui reste d'ailleurs de la représentation/construction théâtrale : unité de temps et de lieu) avec un temps bien plus long, coupé par des ellipses, et qui dit l'Histoire d'un peuple...

Mais il faut aussi noter, au-delà de la symbolique historique, que le film donne une représentation métaphorique des rapports humains et sociaux : les jeux de séduction, les rivalités... Ainsi, à ces deux récits, celui des anecdotes privées, et celui des événements historiques, vient s'ajouter un discours universel et intemporel, qui s'inscrit également dans les genres musicaux...

Exemples : le paso doble accompagne l'assaut, le pas vers l'autre, de façon conquérante ; le tango illustre la possession et le jeu de domination. Dans toutes les danses, s'expriment intimité, désir, distance, frustrations, conquêtes, luttes privées et... lutte des classes.

Soulignons enfin, brièvement, un autre élément intemporel, l'humour burlesque de certaines scènes, où l'on peut voir une référence au cinéma muet : chute de la chaise, chute du monocle dans le verre, comique de répétition, personnages caricaturés, raides comme des pantins... jusqu'à cet homme avec son chapeau haut-de-forme et son cigare, qui semble un clin d'œil à Groucho Marx (cf. les Marx Brothers).

Le passage du théâtre au cinéma

On peut aussi approfondir le passage, formel, du théâtre au cinéma, deux modes de narration bien distincts.

Le cinéma, par le cadrage et le montage, permet le choix d'un point de vue, par exemple, il dirige le regard sur chaque couple, il décide de gros plans sur les visages, et sur de nombreux détails, comme le pied de ce danseur qui écrase celui de sa cavalière... Dans une représentation théâtrale, au contraire, le spectateur voit l'ensemble, ou choisit lui-même, mais il manque de temps pour saisir tous les détails.



Dans ce choix d'un point de vue qui est porteur de sens, on peut penser aux dernières images, qui offrent une vision de la salle vide, du haut de l'escalier, c'est-à-dire vue de la porte de sortie des artistes, point de vue qui est par définition refusé au spectateur de théâtre. On voit donc la salle de loin, en plongée : on est déjà dehors ! Au début le spectateur attendait les danseurs à l'intérieur, caché derrière le miroir, à la fin il sort avec eux : comment lui dire plus clairement qu'il est inclus dans cette soirée, dans cette humanité, que cette histoire est la sienne ?

ANALYSE DE SÉQUENCE

Première période : Le Front populaire. Passage étudié : la danse du tapis jusqu'à l'entrée dans la Valse Brune.

C'est Ettore Scola qui choisit de commencer par cette époque qui n'existe pas dans la pièce de Jean-Claude Penchenat.

Dans cette séquence, la lumière correspond à la lumière des films de l'époque. La séquence est tournée en couleur, puis le négatif est converti en noir et blanc. Des plans dit « idéalisés » en couleur interviennent et apportent un artifice à l'image. Les costumes et apparences sont identiques à l'époque : cheveux à la Garbo, pâleur du visage à la Dietrich, bouche écarlate à la Crawford, jupe longue étroite, souliers plats, turbans, nœuds, froufrous ou chapeaux...

La danse dans cette séquence correspond à deux niveaux de récits : l'histoire sociale et l'histoire individuelle.

Structure de la séquence : la danse du tapis – le populisme, le rire, le jeu
la valse – une rencontre

La danse du tapis

Rythmée par un pot pourri de chansons aux titres évocateurs qui font référence aux guinguettes de l'époque, au contexte du front populaire, au cinéma de l'époque : une des chansons *Quand on s'promène au bord de l'eau* chantée par Gabin dans *La belle Equipe* de Julien Duvivier (1936).

Y a d'la joie...

Tout va très bien Madame la Marquise...

C'est à boire qu'il nous faut...

Quand on s'promène au bord de l'eau...
Auprès de ma blonde...
Dors m'in p'tit quinquin...
A la tienne mon vieux...
Boire un petit coup...

La scène est filmée en plans larges sur la ronde, et plans rapprochés sur les couples au centre de la ronde. Sur deux rythmes différents, et des sens différents selon celui de la ronde, la caméra tourne.



La pirouette du danseur au centre nous renvoie au hip hop. « Sous l'angle historique, on appréciera la suggestion selon laquelle les nouveaux pas ne chassent pas nécessairement les anciens, mais que ces chaloupages coexistent, exprimés par les générations successives... » François Garçon



Autre plan : un jeune danse plutôt sur une marche joyeuse au sein du groupe. Sur ces mouvements dansés, la caméra va et vient en plans larges, moyens, serrés ; fixe ou épaupe, elle danse également et filme les émotions. La caméra participe par ses mouvements à une histoire collective qui est racontée, avec ses joies, ses désirs, mais aussi ses petites histoires au sein du groupe : les baisers tendres, les baisers joyeux, les baisers timides qui en disent long...



Puis gros plan sur la gitane : une histoire individuelle s'insère dans le groupe.



La sirène d'un bateau déclenche l'arrivée d'un personnage filmé en plan serré sur ses pieds chaussés de chaussures blanches et noires, caractéristiques du style qui renvoie le spectateur à Jean Gabin, *Pépé le Moko* de Julien Duvivier. A cet instant la musique de fond entonne *Quand on s'promène au bord de l'eau*, chantée par Jean Gabin dans *La belle Equipe*. Un travelling vertical laisse découvrir le costume puis le visage du personnage, qui est étrangement le sosie de Jean Gabin.



Gros plan sur les deux personnages, plan muet mais qui raconte une histoire. La caméra isole le couple, laisse sentir le cercle qui le cerne.



Le pot pourri prend un instant un accent orientaliste, la gitane tend un voile rouge devant ses yeux, la danse du tapis devient danse du voile.

Délicieux clin d'œil d'un réalisateur qui s'amuse avec le cinéma et les acteurs français qu'il aime particulièrement, et plaisir du spectateur qui partage ce jeu.

La gitane renvoie de même au personnage féminin de *Pépé le Moko* ; l'ensemble de la scène est la reprise de l'intrigue amoureuse du film de Julien Duvivier.

La valse

La danse du tapis s'interrompt sur un geste de la gitane qui stoppe les musiciens.

Puis sur la musique de *la Valse brune*, la fonction de la danse au cinéma prend une autre signification. Les couples sont reformés, rapprochement des corps, séduction, enlacement.

Silencieux, ils enlacent leurs belles mêlant la cotte avec le cotillon, légers ils partent avec elles dans un gai tourbillon...

C'est vers une femme blonde que le personnage principal se tourne, l'invite à danser.

La caméra suit le couple au sein du groupe. La fonction de la danse se centre sur le coup de foudre, le baiser, mais également sur le rapprochement des milieux sociaux, et la possibilité de réaliser des fantasmes. Ainsi, le compagnon de la femme blonde ne fait pas partie de la danse. Regard extérieur, il peut représenter le bourgeois qui vient en voyeur dans un milieu différent du sien. La caméra le filme en plan taille, fixe, loin du groupe auquel il est étranger.

Voir que dans ce film la danse n'est pas filmée en tant que performance, comme cela peut l'être dans les comédies musicales hollywoodiennes, qui offrent parfois en plans séquences des chorégraphies de personnages qui sont eux-mêmes des danseurs dans le scénario, le but étant de les magnifier en tant que danseurs. Ici, la caméra épouse les danseurs, leurs émotions, danse avec eux.

Le cinéma, de René Clair (*Sous les toits de Paris, 14 juillet*) à Marguerite Duras (*India Song*) en passant par Julien Duvivier (*Carnet de bal*) ou Renoir (*La Règle du jeu*), Becker (*Casque d'or*), Max Ophuls (*Madame de...*), Visconti (*Le Guépard*), Pinoteau (*La Boum*) a filmé les mouvements de la danse comme une lumière sur la vie.

[Voir toutes nos fiches pédagogiques de films](#)