

Trois danseuses et le cinéma

Cyd Charisse, Pina Bausch, Louise Lecavalier. Trois corps devant la caméra, trois façons de se mouvoir et, en amont, de concevoir la danse. Et chaque fois une forme de cinéma différente : classique, moderne, post-moderne. Quand y a-t-il osmose entre ces deux arts qui, depuis la Danse Serpentine des frères Lumière, se croisent, s'ignorent et se rencontrent à nouveau au fil des époques ? Quand y a-t-il conflit ? Est-ce l'art total rêvé au début des années vingt ou le mariage de la carpe et du lapin ? Trois danseuses et trois films pour répondre, *La belle de Moscou*, *La plainte de l'impératrice* et *Deux*.

Cyd Charisse

1957, l'âge d'or des studios appartient déjà au passé. Depuis que les lois anti-trust les ont contraintes à vendre leurs parcs de salles entre 1950 et 54, les majors ne sont plus ce qu'elles étaient. Un temps l'ennemi apparaît sous les traits de la télévision, mais la réalité est plus complexe : 1957, c'est l'année où la Fox produit *La blonde explosive*, savoureuse charge anti-cathodique vantant les joies du CinemaScope, alors même qu'elle vient de prendre des parts dans des sociétés de TV (voir D. Gomery 1987 : 93). En 1957, Minnelli n'a plus que deux comédies musicales à tourner avec Arthur Freed et la MGM (*Gigi* et *Un numéro du tonnerre*), avant de prendre acte de l'écroulement du système des studios et peut-être aussi de la forme canonique de ses récits, avec *Quinze jours ailleurs*. Cyd Charisse, qui sera d'ailleurs l'héroïne de ce film testamentaire, vient de signer pour son dernier film dansé à la Metro, *Traquenard* ; « elle brille chaque année dans un musical de plus en plus anachronique », écrit B. Eisenschitz, et « si le cinéphile peut la juger au sommet de sa forme, pour son employeur c'est une charge qu'il n'est plus possible de supporter longtemps » (1990 : 391). 1957, en plein crépuscule donc, Cyd Charisse est devant la caméra de Rouben Mamoulian pour *La belle de Moscou*. Ce n'est pas le dernier ni le plus beau des musicals hollywoodiens classiques, mais c'est le dernier film de Mamoulian, le metteur en scène qui passe pour avoir réintroduit les mouvements de caméra sur les plateaux hollywoodiens frappés de paralysie à l'arrivée des tournages en son direct imposés par le parlant (*Applause*, 1929). Or la question des rapports entre le visuel (cadrage/montage) et le sonore (continuité rythmique) est centrale en ce qui concerne le « numéro » cinématographique, c'est-à-dire le ballet filmé sur un fond musical auquel il est synchronisé.

Les premières rencontres entre cinéma parlant et danse se sont révélées orageuses, et *La belle de Moscou* en porte encore la marque même si, dans les derniers feux de l'âge d'or, le film est de ceux qui règlent leur différend chronique avec le plus d'élégance et d'habileté technique. Un conflit formel apparaît en effet dès l'inter-règne (N. Burch) entre les impératifs de la transparence du flux visuel, image de marque du cinéma américain classique, et la soumission à la linéarité de l'écoulement du temps de la bande-son, linéarité à laquelle le public est d'autant plus sensible si l'objet sonore concerné est une chanson dont il repère facilement la structure (alternance couplets/refrain) et l'isochronie rythmique (= il peut en battre la mesure). Les règles de la transparence, on le sait, interdisent de monter en continuité temporelle exacte deux moments consécutifs d'un mouvement donné, sous peine de rendre sensible l'instant du cut - renvoi à l'énonciation auquel le cinéma classique fait la chasse. La technique de montage la plus courante consiste à ôter quelques photogrammes de la continuité du mouvement, probablement parce que le système cognitif du spectateur a besoin de ce quart de seconde pour « absorber » la violence du coup de

ciseau et de la redistribution instantanée de la presque totalité des points du champ visuel. Pendant ce quart de seconde, le travail mental de suivi du mouvement préparant la suture se trouve comme suspendu. La figure 1 montre un exemple canonique de ce genre de micro-ellipse :



Fig. 1. A gauche, dernier photogramme du plan A ; Cyd Charisse doit encore exécuter un quart de tour sur elle-même. A droite, premier photogramme du plan B ; elle l'a déjà exécuté.

Mais monteur et réalisateur sont rapidement confrontés à une impasse : au bout de trois ou quatre raccords de ce type la musique va prendre une avance d'une seconde sur le pas de danse, et le public risquerait de s'en apercevoir. Il est possible de s'en tirer par un plan-séquence : un numéro dansé = un plan (premier numéro de *Sur les ailes de la danse*). Mais l'aura des stars passe par le plan rapproché, sinon le gros plan ; il y a bien la solution d'un plan-séquence qui alternerait gros plans et plans d'ensemble reliés par des travellings arrières puis avants, mais son inélégance sauterait rapidement aux yeux. Il faut donc se résoudre à donner quelques coups de ciseaux. Chaque numéro de *La belle de Moscou* contient systématiquement, ou peu s'en faut, des exemples des trois solutions que le cinéma a rôdé au cours des vingt ans qui précèdent.

- Solution 1 : monter hors raccord-objet. La suture mentale, côté spectateur, s'opère entre des points lumineux qui, d'un photogramme à l'autre n'ont plus rien de commun, sinon leur vitesse de déplacement :



Fig. 2. A gauche, dernier photogramme du plan A ; moitié supérieure du corps de Cyd Charisse . A droite, premier photogramme du plan B ; moitié inférieure.

- Solution 2 : chaque fois qu'il est possible de le faire, ajouter du temps au lieu d'en ôter. A la faveur d'un changement de décor, de lieu, d'espace scénique, on laisse sortir les personnages du champ avant d'aller attendre, caméra dans l'autre espace, qu'ils y entrent à nouveau :



Fig. 3. (a) 2'' avant la fin du plan A : au regard de l'amplitude des mouvements, Cyd Charisse devrait logiquement retomber sur ses pieds au moins un mètre à l'intérieur de la pièce de gauche, largement au-delà de la porte (b) dernier photogramme du plan A, sortie de champ

presque totale (on ne voit plus que le talon (c) premier photogramme du plan B : champ presque vide, le couple est tout juste à hauteur de la frontière entre les deux pièces (d)deux secondes plus tard.

- Solution 3 : du côté chorégraphie, ménager autant que faire se peut des points de suspension à la faveur desquels les danseurs s'immobilisent un court instant - le temps pour le monteur de placer son coup de ciseau sans être obligé de prendre de l'avance sur le tempo musical :



Fig. 4. A gauche, dernier photogramme du plan A ; Cyd Charisse est immobile. A droite, premier photogramme du plan B ; toujours immobile. Prix à payer : faux raccord sur Fred Astaire, qui a la main gauche repliée et soudait, après le cut, dans la poche.

L'autre raison qui plaide en défaveur du plan-séquence est d'ordre économique. Réussir un numéro en une seule fois demande un plus grand nombre de journées de répétitions qu'un montage des meilleurs moments de numéros inégalement réussis. Revers de la médaille, il est rare que tous les danseurs, à un instant t des numéros en grand ensemble, se trouvent d'une prise à l'autre dans une même position les uns par rapport aux autres. Le monteur ne peut plus compter, alors, que sur la polarisation organisée autour de la star par l'Institution (le public vient pour elle), le cadre (elle est au centre), la chorégraphie (les pas les plus spectaculaires sont pour elle) et les costumes (elle porte les couleurs les plus voyantes, ici un pull rouge). Il construira donc ses raccords sur elle, tant pis si les autres danseurs, autour, se trouvent en décalage ou, pire, ont changé de place d'un plan à l'autre :



Fig. 5. A gauche, dernier photogramme du plan A ; la danseuse au fichu se trouve devant l'escalier. A droite, premier photogramme du plan B ; elle se retrouve de l'autre côté de la pièce : le raccord a été mesuré sur Cyd Charisse.

Pour lutter contre ce genre de désagrément, le monteur pourrait se résoudre à hacher le numéro, les plans devenant si courts que l'œil du spectateur n'a plus le loisir de balayer le champ pour repérer de mauvais raccords en périphérie. En 1957, à Hollywood, il n'en est pas question. L'aura de la star, surtout en ce qui concerne la danse, n'est pas tout à fait artificielle ; elle résulte d'une compétence observable par la médiation de l'image-trace non retouchée : la star sait danser. Pour le prouver - comme pour prouver le « courage » de Chaplin dans le plan cher à Bazin qui le montrait aux côtés d'un lion - il n'y a que le plan d'ensemble long. Le système hollywoodien se trouve donc partagé entre la tentation de l'enregistrement « ontologique » d'un numéro, et l'obligation économique-artistique d'en présenter un patchwork de prises différentes. En 1957 c'est une danse conçue pour le médium - les numéros de *La belle de Moscou* comprennent une majorité de déplacements latéraux adaptés au format CinemaScope (1 : 2,35) -, pas encore par le médium, comme le sera par la suite celle des clips. Dans ceux-ci, par le jeu de l'extrême brièveté des plans, l'ensemble du numéro et les enchaînements de pas n'existent que dans la tête du spectateur ou n'existent pas du tout, remplacés par une collection d'instant successifs plus proche de l'esprit de Marey que de celui de Lumière (voir L. Jullier 1996). *La belle de Moscou* est un bon exemple de ce compromis que trouvera le film classique hollywoodien entre

transparence fabriquée (image-montage) et enregistrement d'une performance physique (image-trace).

Pina Bausch

Trente ans plus tard c'est une autre réponse qu'apporte Pina Bausch à la mise sur pellicule des corps qui dansent. Il n'est pas question pour elle d'adapter son propre travail chorégraphique aux exigences du médium - seraient-elles imposées même par le format - mais d'abord de profiter des éventuelles ouvertures qu'il permet d'obtenir au regard du dispositif habituel de la danse. L'espace d'évolution des danseurs, par exemple, devient illimité au cinéma (« C'était simplement comme si j'avais à ma disposition un plateau plus grand » : P. Bausch 1995 : 124). *La plainte de l'impératrice* s'ouvre donc sur l'exploration d'un lieu immense - un champ fraîchement labouré. Une longiline ballerine affublée d'un costume qui évoque les bunnies (« hôtesse » du magazine Playboy), juchée sur des talons-aiguilles, se tord les chevilles en parcourant le champ sans but apparent, suivie par la caméra en lents panoramiques. Pour autant, Pina Bausch ne va pas se ruer sur toutes les ouvertures que lui propose le médium ; c'est ainsi que dans un geste typique de la Modernité « ontologique » - celle de Straub & Huillet par exemple - elle refuse cette facilité qu'a le cinéma classique de dissimuler par une pluriponctualité « transparente » la trace de l'opération de sélection et de mélange des prises différentes. S'abstenant de « coudre » ce numéro parfait qui n'a jamais eu lieu, elle construit une scène entière sur le ratage d'une performance. La caméra la montre nue essayant de porter deux enfants, nus aussi et un petit peu trop lourds pour elle. Toujours, les enfants finissent par glisser vers le sol et toujours Pina Bausch recommence l'opération qui, une fois encore, immanquablement, va échouer.

Du côté de la chorégraphie, bien sûr, on est loin du ballet bien réglé d'Hollywood, qui oscille entre l'hymne pur au mouvement (numéros collectifs) et la métaphore de la relation amoureuse (duos). A la facilité, à la fluidité de *La belle de Moscou*, s'opposent ici la difficulté, l'effort, la lutte contre des lois conventionnelles (celles qui régissent le port d'un costume au regard des circonstances) ou physiques (l'attraction terrestre, les soixante-dix ans du corps d'Ilse) qui nuisent au coulé de la gestuelle. Bien qu'il soit hasardeux d'interpréter à tout va - les spectacles de Pina Bausch sont connus pour leur polysémie -, on peut penser ici à la volonté d'élargir le champ du Beau sensible dans l'avant-garde des années dix/vingt (voir le « Beauté je veux te changer ! » de George Grosz, ou le nom moins célèbre : « Les abrutis ne voient le beau que dans les belles choses » d'Arthur Cravan sous le pseudonyme de Marie Lowitska dans *Maintenant* n°5, en 1915). Des objets imparfaits mais plus « humains » sont ainsi proposés au spectateur de *La plainte de l'impératrice*. Comment sont-ils filmés ? Des plans très longs, une caméra souvent fixe - l'image directe du temps, pour reprendre l'expression deleuzienne - c'était la seule façon cinématographique de capter l'effort des corps devant les embûches qu'on leur impose - c'est aussi un choix délibéré de la part de la réalisatrice, car l'absence de synchronisme audio-visuel (aucun geste n'est relié directement à une musique au rythme isochronique) la mettait à l'abri du problème de l'avance de l'image sur le son tel qu'on l'a décrit plus haut.

Mais un phénomène supplémentaire se produit rapidement. Les numéros signalés apparaissent construits sur la répétition d'un effort dont le spectateur s'aperçoit très tôt de la vanité ; dès qu'il a passé en revue les scripts de causalité jusqu'au caractère inéluctable de l'échec final, sans plus rien à attendre de l'écran en termes d'« action », de « suspense », ce spectateur va être amené à percevoir l'image sur un mode différent de celui des prévisions/corrections que favorise le cinéma classique. Son regard devient libre d'explorer

l'espace dans les limites du cadre quand tout concourait, dans *La belle de Moscou*, pour le diriger vers le point de présence de la star. Surtout - chacun en a fait l'expérience devant un Duras ou un Akerman des années soixante-dix - le long plan fixe agit volontiers comme écran sur l'écran, non pas dans le sens usuel de cadre dans le cadre mais dans celui d'écran de projections mentales. L'image qui s'y trouve, les scripts usuels une fois déroulés et abandonnés, se remet à fonctionner comme ces photographies que Marcel Proust demandait qu'on lui donnât lorsqu'il écrivait ; elle constitue le support d'aperceptions qui ne lui appartiennent pas en propre mais qu'on est libre de développer grâce à elle. En même temps il faut se garder de la rabattre sur la seule photographie, car la logique a beau dire que la probabilité d'un coup de théâtre est nulle (/Pina va réussir à porter les enfants/ a la même chance d'arriver que /John Giorno va se réveiller/ dans *Sleep*, pour prendre l'exemple d'un artiste qui a poussé le système jusqu'au bout), il se pourrait bien, tout de même, que du nouveau surgisse. La vigilance, donc, ne se relâche pas. L'avantage de ce genre d'images est de donner à voir ce que les autres ne laissent que le temps d'entrapercevoir, en matière de traces d'une performance (travail d'un muscle) ou de traces du dispositif lui-même (fourmillement des grains de l'émulsion photochimique). « Dans ce film, dit Pina, l'image est l'histoire » (1995 : 161).

Entre la danse qui se sert du cinéma pour devenir plus parfaite (*La belle de Moscou*) et celle qui se sert de lui pour garder l'empreinte de la conquête d'un espace nouveau ou celle d'une performance unique (*La plainte de l'impératrice*), on pourrait croire que les pistes principales ont été explorées, et qu'il n'y a pas d'alternative, s'agissant de filmer le corps de la danseuse, hors l'enjolivement hollywoodien et l'enregistrement néo-lumiériste (ou si l'on veut, « ontologiquement moderne »). Bien entendu il n'en est rien.

Louise Lecavalier¹

Le prix à payer pour les secondes noces de la danse et du cinéma, c'est la fusion de leurs dispositifs respectifs au sein d'un « spectacle total » - vocable impropre mais que l'on préférera ici au technologique « show multimédia ». On a pu le constater le 28/4/1995 au Théâtre de la Ville de Paris, à la première de *Deux*, spectacle conçu par Edouard Lock de manière que s'y rencontrent d'une façon neuve la danse, la musique, la sculpture et le cinéma.

La compagnie LaLaLa Human Steps, qu'a fondé Lock il y a quinze ans et qu'il dirige depuis, a révolutionné la danse des années quatre-vingt en y introduisant une violence inconnue à ce jour, jouée qui plus est sur le mode rare du vol plané horizontal. La danseuse-vedette de la compagnie, Louise Lecavalier, a ainsi exécuté sur toutes les scènes du monde - dans quelques clips et courts-métrages aussi - les fameuses doubles vrilles à l'horizontale qui sont devenues son image de marque, au point que le New York Times l'a surnommée « le projectile humain ». Elle y apparaissait presque toujours harnachée de coudières et de genouillères qu'il est d'usage, dans le monde de la danse classique, de n'utiliser en répétition. La chorégraphie soulignait cet aspect de travail d'une mécanique (le corps), avec ses dangers et ses accidents, aspect qu'Hollywood tente de cacher par les longues robes fendues et les sourires permanents des danseuses (fluidité, élégance « naturelle »), et que Pina Bausch tente de transcender par un déplacement des enjeux du mouvement dans le sens conceptuel (effort de volonté, inadéquation, non-communication).

¹ Merci à Anne Viau, attachée de presse de LaLaLa Human Steps, pour son concours.

Son corps dont les commentateurs se plaisent à souligner le caractère androgyne, sa musculature, étaient même parfois perçus comme des signes d'inhumanité, surtout quand Lock lui faisait citer la gestuelle robotique, celle du pantin et autres parodies de moonwalking ; la réalisatrice Kathryn Bigelow lui a d'ailleurs fait interpréter le rôle d'une androïde dans le récent *Strange days...* *Non non non je ne suis pas Mary Poppins*, proclamait-elle dès 1982 : la précision (le titre d'un de ses spectacles) allait rapidement s'avérer inutile.

Sentant sans doute que cette voie de la violence, de l'horizontalité et de la bio-mécanique arrivait en voie d'épuisement - elle était citée, pillée, travestie régulièrement en simple gimmick - Louise et son pygmalion décident en tous cas d'en explorer une autre avec *Deux*. « *Du bist müde, Louise ?* », demandait sur quatre colonnes, avec une délicatesse de pachyderme, le *Frankfurter Allgemeine* du 8/5/1995 : *Deux* exhibe certainement moins de violence physique que le stupéfiant *Human Sex*, et les décibels du groupe berlinois de rock bruitiste Einstürzende Neubauten, engagé quatre ans plus tôt par Lock pour *Infante c'est destroy*, ont fait place à Couperin, Rameau et aux sombres élégies du très post-moderne Gavin Bryars. Exit, provocation et modernité ? Des critiques parlent de danse néo-classique, repérant des pas qui semblent venir en ligne directe de William Forsythe. D'autres ne semblent retenir que l'aspect de grand show « immersif » plus proche du concert que du ballet - bref, voici LaLaLa Human Steps rangé presto dans le grand fourre-tout post-moderne du clin d'œil et de la sensation brute. Or les choses sont beaucoup plus complexes.

Deux ne convoque pas tel quel le dispositif cinématographique, il l'adapte au corps de la danseuse. Le rectangle 1 : 2,35 de *La belle de Moscou* subit une rotation de 90° pour se retrouver vertical, surplombant la scène ; le corps de Louise Lecavalier peut venir s'y inscrire naturellement. En bon post-moderne, Lock revisite alors l'histoire du cinéma. D'abord l'image-trace muette en noir et blanc, avec un long plan fixe de Louise qui mange une assiette de soupe. Puis le cinéma du trucage classique : Louise est grimée, elle a quarante-cinq ans. Puis le cinéma de la Modernité : faux raccords mettant l'accent sur ce que *La belle de Moscou* se donnait tant de peine pour cacher, exhibition du support par le biais d'un montage qui conserve les photogrammes translucides des amorces de bobine. Enfin le « cinéma élargi » des avant-gardes : un second écran (n'oublions pas le titre du spectacle) descend à son tour des cintres afin que l'on puisse comparer, à gauche, la Louise de trente-cinq ans qui engloutit frénétiquement sa soupe et, à droite, son double en flash-forward, qui peine pour en porter la moindre cuillerée à sa bouche parcheminée. Or cette omniprésence des thèmes du vieillissement des corps et de leur mort prochaine n'a absolument rien de post-moderne. Deux n'est pas empreint du ludisme coutumier des produits de ce courant, qui invitent le spectateur à jouir de leurs clins d'œil aux formes répertoriées et/ou au feu d'artifice technologique qu'ils déploient ; en revanche on ne saurait lui contester un certain vérisme. Le spectacle de ce ballet memento mori est parfois éprouvant. « Lock fait quelque chose de plus. Il fait aussi pleurer », conclut A. Martin (1996 : 28). Le choix de Gavin Bryars, dont les œuvres accordent souvent une grande place à ces questions (voir L. Jullier 1992), s'imposait donc, tout comme celui du cinéma de préférence à la vidéo qui n'a pas, selon l'expression de N. Burch, son caractère frankensteinien.

A la fin c'en est trop, la Louise de l'écran gauche, en couleurs maintenant, a décidé de s'étourdir, elle « se fait belle pour aller danser » quelque hollywoodienne danse fluide et sans souci tandis que celle de droite poursuit son lent et terrifiant manège. Quelques mètres plus bas, la vraie Louise s'échappe in extremis par une petite ouverture de l'énorme rideau de fer sculpté qui vient de tomber sur la scène ; elle lutte elle aussi contre l'échec du corps dans un geste proche de celui que l'on a vu plus tôt chez Pina Bausch, porter l'autre,

le soulever - ici, l'un de ses partenaires masculins. Au dessus d'elle, la Louise de gauche a des gestes hystériques devant son miroir, et l'on pense à une autre héroïne de cinéma qui se prépare à aller danser, Peggy Sue - qui plus est, le film de Coppola, archétype du cinéma post-moderne, s'ouvre et se ferme sur des miroirs dans l'écran et des écrans dans le miroir, écran TV au début, écran de monitoring d'une chambre d'hôpital à la fin, signalant que son auteur n'est pas dupe de la coupure grandissante entre les images mimétiques et la réalité vécue. Lock, lui, refuse d'abdiquer. Une fois pointées les limites du dispositif par la reprise de figures métadiscursives chères aux Modernes, c'est aux images classiques épuisées par le Spectacle généralisé qu'il donne une seconde jeunesse, en les confrontant directement, un peu plus bas dans l'espace de la scène, à leur modèle vivant. Le rapport cinéma/danse échappe ainsi à la valse-hésitation sans fin entre re-composition d'un ballet idéal (Hollywood) et prise d'un film-souvenir (Modernité « ontologique »). C'est dans ces conditions qu'en un dernier tour de piste avant de s'endormir sur le sol, Louise Lecavalier retrouve dans des gestes esquissés un peu de la grâce naïve des pas de Cyd Charisse malgré la conscience, qu'elle partage désormais avec son public à ce stade de la représentation, des difficultés inhérentes à la simple condition d'être humain - difficultés que Pina Bausch soulignait en exhibant le conflit entre la fin (mentale) et les moyens (physiques). On comprend mieux que jamais, alors, ce mot de Mallarmé : « La danseuse n'est pas une femme qui danse ».

Pour citer ce texte :

Laurent Jullier, « Trois danseuses et le cinéma », *Génériques* n°5, Univ. Lyon II, 1996 [non paru], repris en 2002 par la revue en ligne *Cadrage* [http://www.cadrage.net/dossier/trois_danseuses/danseuses.html ; site supprimé en 2012].

Bibliographie

Bausch, Pina : *Parlez-moi d'amour/Un colloque*, L'Arche, Paris 1995, 1ère éd. sous le titre *Pina Bausch/Teatro dell'esperienza, danza della vita*, Costa & Nolan, Gênes 1993.

Eisenschitz, Bernard : *Roman américain, les vies de Nicholas Ray*, Paris, Bourgois 1990.

Gomery, Douglas : *Hollywood, l'âge d'or des studios*, Cahiers du Cinéma, Paris 1987, 1ère éd. sous le titre *Hollywood studio system*, B.F.I.-Mac Millan, Londres 1986.

Jullier, Laurent : « De la brièveté des plans sur MTV », *Champs Visuels* n°3, décembre 1996, L'Harmattan, Paris.

Jullier, Laurent : « Gavin Bryars par temps pluvieux », *Revue e³ Corrigée* n°12, printemps 1992, Nota-Bene, Grenoble.

Martin, Andrée : « Edouard Lock ou l'accélération du temps », *Alternatives théâtrales* n°51 « Danse, vitesse et mémoire », mai 1996, Charleroi.

Films et ballets cités

Applause : *id.*, Rouben Mamoulian 1929.

Belle de Moscou, La : *Silk stockings*, Rouben Mamoulian 1957.

Blonde explosive, La : *Will success spoil Rick Hunter ?*, Frank Tashlin 1957.

Danse serpentine : film Lumière inscrit au catalogue 1905 de la firme sous le n°765.

Deux : courts-métrages et chorégraphie d'Edouard Lock pour LaLaLa Human Steps, première à Paris en 1995.

Gigi : *id.*, Vincente Minnelli 1958.

Human Sex : chorégraphie d'Edouard Lock pour LaLaLa Human Steps, première à Vancouver en 1985.

Infante c'est destroy : chorégraphie d'Edouard Lock pour LaLaLa Human Steps, première à Paris en 1991.

Non non non je ne suis pas Mary Poppins : chorégraphie de Louise Lecavalier pour elle-même, première à Montréal en 1982.

Numéro du tonnerre, Un : *The bells are ringing*, Vincente Minnelli 1960.

Peggy Sue s'est mariée : *Peggy Sue got married* ; Francis F. Coppola 1986.

Plainte de l'impératrice, La : *Die Klage der Kaiserin*, long-métrage et chorégraphie de Pina Bausch, 1989.

Quinze jours ailleurs : *Two weeks in another town*, Vincente Minnelli 1962.

Sleep : Andy Warhol 1963.

Strange days : *id.* ; Kathryn Bigelow 1995.

Sur les ailes de la danse : *Swing time*, George Stevens 1936.

Traquenard : *Party girl*, Nicholas Ray 1958.