



HAL
open science

Mammame, ou comment filmer le chant des corps

Bárbara Janicas

► **To cite this version:**

| Bárbara Janicas. Mammame, ou comment filmer le chant des corps. 2020. hal-04127984

HAL Id: hal-04127984

<https://univ-paris8.hal.science/hal-04127984v1>

Preprint submitted on 14 Jun 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Mammame, ou comment filmer le chant des corps

Bárbara Janicas, juillet 2020

Sur une scène théâtrale dépouillée de tout artifice, une horde de neuf danseurs (quatre femmes et cinq hommes) prêtent leurs corps et leurs voix à une chorégraphie abstraite faite de mouvements autant que de sons chuchotés ou marmonnés. Il s'agit de *Mammame*, la célèbre création du chorégraphe grenoblois Jean-Claude Gallotta, plusieurs fois revisitée depuis sa création à la fin des années 1980¹, dans laquelle les rites et les mœurs de la tribu fictive éponyme se mêlent aux arcanes de la danse contemporaine. Pour cette adaptation cinématographique de 1986 (qui n'est pas la seule, car le cinéaste Claude Mouriéras en proposa sa propre version la même année²), c'est à travers le regard du cinéaste chilien Raoul Ruiz, invité en 1984 en résidence à la Maison de la Culture de Grenoble dont il deviendra directeur, que le spectateur accède à l'univers à la fois enfantin et sauvage imaginé par Gallotta et sa troupe de danseurs, le Groupe Émile Dubois, fondé en 1979.

Habillés en shorts, débardeurs et chaussettes écrus, les neuf danseurs font penser à des gamins surexcités ou à des boy-scouts enivrés de leur propre liberté. Ils sont bruyants, ils sont bourrus, mais ils sont également capables de manifester une énorme empathie et tendresse les uns envers les autres. Si les mots qu'ils prononcent sont pour la plupart incompréhensibles, leurs échanges touchent à ce qu'il y a de plus instinctif et universel chez l'être humain : parfois ils poussent des cris de joie en gambadant, d'autres fois des gémissements en s'écroulant par terre. Et c'est justement à travers leurs étreintes brisées, leurs mouvements d'attraction et de répulsion, que la cacophonie devient éloquente.

Alors que la contamination du langage chorégraphique académique par un répertoire de gestes quotidiens et primitifs et des sons grotesques vocalisés par les danseurs permettent au chorégraphe de « libérer la danse de la chorégraphie », soit ce qu'il appelle la *Cabascholle*³, on y reconnaît également l'influence de l'américain

¹ *Mammame* est l'exemple d'une œuvre à plusieurs vies qui n'a pas cessée d'être réinventée au long des décennies. Les deux actes de la première mise en scène de ce spectacle, intitulés *Le désert d'Arkadine* et *Les enfants qui toussent*, ont été présentés séparément en 1985 et 1986, puis dans *Mammame-Montréal*, en 1987, qui reprend et développe plusieurs séquences des versions précédentes. La chorégraphie originale a ensuite été revisitée en 1998 et 2002, culminant avec un spectacle à la destination du jeune public avec une composante narrative plus importante, *L'Enfance de Mammame*, qui fut plusieurs fois remis en scène dans les années 2000. À toutes ces vies que la chorégraphie de Gallotta a eu sur scène s'ajoutent deux adaptations cinématographiques datant de 1986, à savoir la version d'une heure réalisée par Raoul Ruiz et le moyen-métrage de trente minutes de Claude Mouriéras, intitulé *Un Chant presque éteint*.

² La version plus courte de Claude Mouriéras a la particularité de se dérouler dans la Gare de l'Est à Paris, filmée à l'aube alors qu'elle est encore déserte. La caméra suit les danseurs disséminés dans les divers espaces de la gare, ce qui affaiblit le sens de communauté très présent dans la chorégraphie de Gallotta ainsi que dans l'adaptation de Ruiz. En plus, comme le suggère le titre choisi par Mouriéras, les danseurs dans son film sont beaucoup plus silencieux, ce qui renforce le sentiment de solitude et d'égarement.

³ « Comme je l'ai déjà écrit, la Cabascholle est sur le plan théorique une des façons de libérer la danse de la chorégraphie. C'est aussi en langage Mammame, la danse du courage, de l'espièglerie et de l'inter-détermination absolutiste ». Jean-Claude Gallotta, « Note d'intention pour la recréation de *Mammame* », octobre 2002, *Numeridanse*, consulté le 9 juillet 2020, <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/mammame-2002>.

Merce Cunningham, auprès de qui Gallotta avait étudié au début des années 1980, notamment dans l'épure géométrique des mouvements et l'ouverture à un hasard pourtant soigneusement calculé. En même temps, les jeux de lignes et de cercles, qui composent au gré de répétitions et de contrepoints les déplacements des danseurs sur scène, font écho à des jeux d'enfants ou de séduction, suggérant des ébauches de situations dramatiques qui donnent une dimension tangible à un univers du reste foncièrement hermétique.

Les membres de la tribu des Mammames semblent ainsi s'engager, collectivement ou en duo, dans une série de danses rituelles et petites escarmouches, à connotation à la fois guerrière et sexuelle. Alors que le partage d'une langue et de codes sociaux contribue à créer un sentiment de communauté entre les danseurs, leurs interactions volubiles ne sont point guidées par le *logos*. Leur étrange dialecte composé de sons onomatopéiques fait en outre partie de la chorégraphie au même titre que n'importe quel autre mouvement musculaire, grimace, trébuchement ou pas de danse exécuté par les danseurs. Autrement dit, la danse dans *Mammame* se donne à voir autant qu'à entendre.

L'adaptation cinématographique de Raoul Ruiz reste apparemment très fidèle à la structure et à l'ambiance du spectacle de Jean-Claude Gallotta (qui d'ailleurs suivit de près le tournage et filma lui-même quelques plans⁴), si bien que l'on pourrait se demander s'il s'agit d'une captation objective comme dans un documentaire, ou de la (re)construction d'une danse « si intimement liée à la caméra et au montage qu'elle ne peut pas être "exécutée" comme telle ailleurs que dans ce film particulier »⁵, comme l'aurait dit la cinéaste Maya Deren à propos de son film *A Study in Choreography for Camera* (1945). Effectivement au moment de sa sortie, en 1986, la réception critique de *Mammame* est loin de faire consensus : alors que certains auteurs regrettent que Ruiz se soit « contenté de filmer, de manière relativement neutre, le spectacle, sans y apporter de véritable regard personnel, à l'exception de petits tics »⁶, d'autres voient dans sa discipline et son respect pour la chorégraphie le secret de la réalisation d'un chef d'œuvre aussi accessible que magnétique, qui « rivalise avec *Les Chaussons Rouges* en tant que film de danse le plus enivrant jamais réalisé » (nous traduisons)⁷.

Pourtant, il suffit d'en apprendre un peu plus sur le tournage et le processus de création du film pour comprendre que le cinéaste ne se limite pas à l'enregistrement d'une performance scénique préexistante ; au contraire, il s'appropriera l'univers archétypal de la chorégraphie de Gallotta et en proposa sa propre lecture onirique ; et bien que le découpage respecte globalement la performance pro-filmique des danseurs, il développe à travers sa mise-en-scène une réflexion proprement ciné-chorégraphique,

⁴ « Pour la première fois, je réalisai un plan de cinéma, seul. Peut-être ai-je pris le goût de la réalisation à ce moment-là ». Jean-Claude Gallotta, « Mammame », *Numéridanse*, consulté le 9 juillet 2020, <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/mammame-0>. Dans les années 1990 et 2000, le chorégraphe a réalisé quelques films, dont des long-métrages de fiction comprenant des séquences chorégraphiées, et une série de *Carnets* de ciné-danses, dans lesquelles ses danseurs investissent des espaces patrimoniaux.

⁵ Maya Deren, « Choreography for the Camera », in Bruce McPherson (dir.), *Essential Deren : Collected Writings on Film by Maya Deren*, New York, Documentext, 2005, p. 222.

⁶ Raphaël Bassan, « Mammame », *Image et Son – La Revue du Cinéma*, n° 419, septembre 1986, p. 52.

⁷ Jonathan Rosenbaum, « Mammame », *Chicago Reader*, 1987, consulté le 9 juillet 2020, <http://www.rouge.com.au/2/mammame.html>.

en s'ingéniant à chercher toujours de nouvelles manières de filmer la danse et de rendre sensibles les mouvements des corps à l'écran.

En tant qu'œuvre née de l'hybridation entre un objet chorégraphique « trouvé » et les possibilités techniques et expressives du cinéma, *Mammame* mérite effectivement d'être inclus dans l'histoire de la ciné-danse : d'une part, la réalisation de Ruiz peut être rapprochée des « chorégraphies pour la caméra » réalisées par Merce Cunningham en collaboration avec les vidéastes Charles Atlas et Elliot Caplan à partir de la seconde moitié des années 1970, par la relative neutralité des techniques cinématographiques dont ils se servent surtout pour concevoir « d'autres possibilités de mouvement, d'autres rythmes, d'autres coordinations motrices, d'autres modes d'agencement des corps dans l'espace »⁸ ; d'autre part, l'approche de l'espace scénique par Ruiz, conçu comme un huis clos modulable afin de transformer l'ambiance selon les moments de la chorégraphie, et surtout sa décision de filmer la séquence finale dans un décor naturel, semble anticiper la tendance des ciné-danses *in situ* qui sera développée à partir des années 1990 et 2000 par des artistes comme Thierry de Mey, Wim Vandekeybus ou Mitchell Rose, qui « tendent à privilégier des lieux qui ont le pouvoir d'infléchir les mouvements et les états de corps des danseurs au point d'induire des situations kinesthésiques et des qualités chorégraphiques originales qui ne pourraient pas prendre naissance dans l'espace de la scène »⁹. Or cette stratégie n'est pas exclusive de la ciné-danse : en effet, Ruiz puise son inspiration dans l'univers des comédies musicales américaines, qui explorent elles-aussi d'autres modes de narrativité non discursifs, par exemple à travers l'usage créatif des décors, des objets et des lumières, lesquels font ressortir la dimension spectaculaire de la danse¹⁰.

Muni d'une caméra aux pouvoirs magiques, capable non seulement de dédoubler les perspectives sur la danse en alternant les angles des prises de vues et les échelles des plans, mais aussi de bouleverser les repères spatiaux et de s'affranchir des lois gravitationnelles, la réalisation hypnotisante de Ruiz influe directement sur la manière dont les spectateurs appréhendent et ressentent la chorégraphie. Guidés par un regard-caméra qui ne connaît pas de limites, nous plongeons dans la danse et nous sommes submergés à la fois optiquement et acoustiquement par l'étrange univers de *Mammame*¹¹.

⁸ Annie Suquet, *Merce Cunningham. Chorégrapheur pour la caméra. Conversation avec Annie Suquet et Jean Pomarès*, Paris, L'œil d'or, 2013, p. 15.

⁹ Sophie Walon, *Ciné-danse. Histoire et singularités esthétiques d'un genre hybride* [thèse de doctorat], 2016, p. 573. L'un des exemples les plus célèbres d'une ciné-danse *in situ* est *Rosas dans Rosas* (1997) de Thierry de Mey, dans laquelle la chorégraphie originale de Anne Teresa de Keersmaeker est filmée dans une « école désaffectée à l'architecture sévère, quasi carcérale ». *Ibid.*, p. 359.

¹⁰ Jean-Claude Gallotta remémore comme suit le processus d'adaptation de *Mammame* par Raoul Ruiz : « Il s'avoua assez décontenancé devant cet objet scénique nouveau qu'était la danse contemporaine. Je me souviens qu'il se plongea alors dans les comédies musicales américaines. Je lui en avais parlé, il savait qu'elles m'avaient inspiré. En 1985, pour réaliser le film *Mammame* à partir de ma chorégraphie, il eut ainsi l'idée de créer lui-même "l'ambiance" de son décor, un huis clos dont il disposait les parois différemment selon les séquences ». Jean-Claude Gallotta, « Mammame », *op. cit.*

¹¹ La référence à un imaginaire subaquatique n'est pas complètement décalée, à la fois par la tonalité bleutée et laiteuse des lumières et la récurrence des sons d'eau pendant tout le film, anticipant l'épilogue tourné à la plage. Par ailleurs, dans le synopsis qu'il rédigea pour *Mammame*, le cinéaste lui-même compare le décor intérieur dans lequel la chorégraphie se déroule à « la salle de bal d'un sous-marin », et le décor extérieur de la séquence finale à un « désert de science-fiction » (nous traduisons). Cité par Jonathan Rosenbaum, « Mammame », *Chicago Reader*, 1987, *op. cit.*

En ultime instance, c'est aussi grâce au don d'ubiquité de la caméra de Raoul Ruiz que l'unité spatio-temporelle de la chorégraphie finit par éclater, lorsque les danseurs vus sur scène sont transportés vers une falaise en bord de mer.

Dès le premier plan du film, qui accompagne le générique, le cinéaste sème le doute quant à la nature des images qu'il capte : la chorégraphie a-t-elle déjà commencé ou s'agit-il encore de l'échauffement des danseurs dans les coulisses ? La position inusitée de la caméra renforce l'ambiguïté de la séquence : Ruiz filme par en dessous les danseurs qui traversent l'écran à plusieurs reprises, avec de grands jetés suspendus en l'air au moment de leur passage. Placée près du sol, en contre-plongée, la caméra ne cadre que les jambes des danseurs contre un plafond blanc – le seul plafond présent dans le film qui, comme nous verrons ensuite, ne cessera de nous rappeler l'importance du sol dans la danse – ce sol « *sur lequel piétine la vie ordinaire* »¹², qui est à la fois un lieu d'ancrage et la source de l'élan du mouvement. L'impression de suspension est d'autant plus prégnante qu'elle est renforcée par le travail sonore : en plus du bruit régulier de l'atterrissage des danseurs, on entend un souffle entrecoupé qui se retient à chaque fois que l'un d'eux s'envole.

Certes, la dimension sonore de la chorégraphie était déjà un élément fondamental de la mise en scène originale de Gallotta, mais elle acquiert de nouvelles propriétés expressives et sensorielles dans l'adaptation de Ruiz. Aux dialogues loufoques des danseurs et à la musique électronique composée par Serge Houppin et Henry Torgue (parfois très rythmée et répétitive, plus oppressante, d'autres fois mélodique et calme, plus nostalgique), s'ajoutent le travail proprement cinématographique des sons hors-champ et l'utilisation du son direct. Ceci intensifie la sensation d'immédiateté de la danse ainsi que la présence physique des danseurs, à l'aide de gros plans sonores qui soulignent les bruits provoqués par les mouvements des corps autrement imperceptibles par les spectateurs (respiration, essoufflements, glissements, frottements, etc.). À travers la dissolution des voix en exhalations et des danseurs en ombres, la contamination de la musique enregistrée par des sons directs parfois inusités (dont le bourdonnement ponctuel d'une mouche), ou l'insistance sur la « musique des corps » au détriment de l'intelligibilité des « dialogues de sourds » entre les danseurs, Ruiz ne cesse d'enfreindre le principe de synchronisme entre la bande sonore et la bande image si important dans nombre de films de danse, afin de confronter le spectateur à l'échec du *logos* et lui proposer plutôt un rapport sensoriel, voire affectif, aux corps en mouvement.

La danse à proprement parler commence ainsi par le son d'un corps qui chute dans la pénombre. Et puis un autre, et encore. D'abord, la caméra filme de profil le visage d'une femme regardant le vide qui occupe la moitié gauche de l'image, puis glisse vers la droite laissant découvrir d'autres silhouettes qui se déplacent lentement dans le même espace, et tombent à intervalles réguliers ; la caméra se focalise ensuite sur le visage de l'un des hommes allongés par terre, alors que derrière lui la danseuse initie son mouvement par un lent développé de jambe. Il s'agit là de l'un des plans signature de *Mammame*, réalisé à l'aide de la célèbre lentille coupée qui permet à Ruiz d'avoir simultanément deux zones de netteté à l'intérieur du cadre : effectivement, tout le long du film on retrouve de telles compositions qui montrent, sur le même plan de l'image,

¹² Paul Valéry, *Philosophie de la danse*, in *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, 1957, p. 1397.

à la fois un visage en gros plan marmonnant des mots indéchiffrables, et d'autres corps en mouvement, cadrés en entier.

S'ensuivent quelques plans d'ensemble qui montrent, sur une scène vide, l'évolution des couples de danseurs : au début, les hommes sont allongés par terre alors que les femmes pivotent sur une jambe, puis ils commencent à se déplacer à grandes enjambées en suivant le rythme de la musique et en émettant des sons stridents. À un moment donné, Ruiz filme l'ensemble des danseurs de dos, dans le *proscenium*, faisant une révérence devant l'auditorium vide. Ce plan qui abolit le quatrième mur suggère un déplacement du regard spectatorial, qui n'est plus contraint à une vue frontale et éloignée de la chorégraphie, mais peut venir s'immiscer dans les recoins de la scène pour mieux observer les danseurs : de loin, de près, d'en haut, d'en bas, voire même à travers les rares éléments du décor, la caméra se faufile toujours là où l'on s'y attend le moins. Ces plans ayant la fonction d'*establishing shots* deviendront de plus en plus rares au long du montage, car Ruiz aura davantage recours à des plans séquence où la caméra se déplace discrètement sur scène, ou à des effets de surcadrage qui permettent de diriger le regard des spectateurs sur un détail de la chorégraphie tout en produisant l'impression d'une mise en abîme.

Au fur et à mesure que Ruiz expérimente de nouvelles positions de caméra, l'espace dans lequel se déroule la chorégraphie s'avère de plus en plus instable et illusionniste : d'une part, il transforme continuellement le décor grâce à l'utilisation de parois modulables qui permettent d'engendrer des huis clos isolant tour à tour un couple de danseurs sur lequel se concentre par moments la caméra ; d'autre part, il explore des effets de *splitscreen*, de surcadrage et de double profondeur de champ, qui créent des géométries angulaires entre les figures au premier plan et celles à l'arrière plan et qui participent à la saturation de l'espace et au sentiment de claustrophobie ; enfin, les effets d'éclairage et de contraste, brillamment exécutés par l'opérateur de caméra portugais Acácio d'Almeida, contribuent à déréaliser les corps des danseurs, en les réduisant à des silhouettes ou à des ombres projetées sur les murs. Les différentes étapes de la chorégraphie sont ainsi marquées par les changements de décors et lumières qui créent des ambiances distinctes, soulignées également par les variations de la musique qui renforcent l'atmosphère tantôt cauchemardesque, tantôt mélancolique, du film.

Seul un des danseurs, interprété par Gallotta lui-même, semble s'apercevoir des transformations subtiles des décors et vouloir avertir les autres, en vain ; c'est le même personnage que la caméra de Ruiz cadre parfois en gros plan en train de bredouiller des sons indistincts de manière rythmée, comme un maître de danse qui marque le *tempo* et dirige sa troupe de danseurs très indisciplinés. Si les danseurs restants ne semblent pas se rendre compte du rétrécissement et de la malléabilité de l'espace, même lorsqu'ils se trouvent coincés près des murs ou qu'un passage se crée au moment précis où ils cherchent une échappatoire, on aperçoit parfois dans l'arrière-plan une paroi qui glisse, une porte qui s'ouvre, un couloir qui se forme. Par exemple, l'une des séquences se déroule dans une chambre exigüe où se trouvent deux danseuses, confinées entre quatre murs sans plafond ; leur duo est filmé en plongée totale, alors que le contre-champ révèle d'autres danseurs qui les observent au-dessus, murmurant et mimant dans leur langue secrète ce qu'ils sont en train de voir, comme des spectateurs regardant dans un puits.

Parfois, le cinéaste filme la scène depuis les coulisses, alors que des structures métalliques s'interposent momentanément entre la caméra et les danseurs en projetant les ombres des barres verticales et diagonales derrière eux ; d'autres fois, il éparpille dans le décor quelques objets insolites, dont des champignons sur les murs, un ancien téléphone à fil posé au sol, un matelas abandonné, un fil à linge avec des vêtements, ou encore un ventilateur en marche. À cet égard, Jonathan Rosenbaum remarque que, bien que les accessoires présents sur le décor n'acquiescent jamais la valeur d'« objets trouvés » avec lesquels les danseurs peuvent interagir, à la manière des comédies musicales¹³, ils fonctionnent comme des catalyseurs de l'ambiance onirique, voire surréaliste, du film, tout en mettant à nu le caractère artificiel du dispositif de tournage¹⁴.

Ceci est particulièrement évident dans le dernier « pas de deux » filmé à l'intérieur : le couple de danseurs évolue dans un décor intimiste qui évoque directement l'imaginaire des films musicaux hollywoodiens, plus précisément le numéro romantique « You were meant for me » de *Singin' in the rain* ; à l'instar de Gene Kelly et Debbie Reynolds qui dansent dans un studio de cinéma dont ils exposent la machinerie et les artifices, le couple dans *Mammame* se déplace au milieu de la végétation et des échafaudages, éclairés par les phares de deux voitures garées sur scène. La séquence se termine sur une image déconcertante qui montre la silhouette d'un corps allongé sur l'une des barres diagonales en arrière plan et le long gémissement du danseur qui s'écroule par terre.

Puis le jour se lève, au bord d'une falaise en Normandie où le même danseur se retrouve allongé sur l'herbe. Aux sons de la nature (vent, vagues, oiseaux) vient s'ajouter une musique à la fois rythmée et sinistre qui annonce l'arrivée des autres danseurs, en farandole, transportant une table et des bancs en bois qu'ils installent devant la mer. Filmés d'abord à contre-jour, puis sous la lumière de l'aube, ils poursuivent leurs dialogues chorégraphiques autour d'un banquet de citrons jaunes auxquels ils ne touchent jamais. En revanche, ils continuent de pousser des cris insistants (on entend parfois les mots « Mammame » et « Un petit bisou »), alternant des moments de course-poursuite autour de la table, avec des moments d'unisson lorsque les danseurs assis exécutent les mêmes gestes répétitifs avec le haut de leur corps. Pour une fois, Ruiz laisse le ciel mauve prendre de la place dans l'image, lorsqu'il filme des plans très larges du paysage ou qu'il cadre les danseurs en contre-plongée. Ces plans rompent complètement avec l'ambiance claustrophobique des scènes d'intérieur et mettent à l'honneur la force du vent, qui agite sans cesse l'herbe, les cheveux et les écharpes des danseurs.

Peu à peu, le bruit croissant du vent prend le dessus sur la musique cadencée et les vocalisations cacophoniques et, une fois encore, le montage transporte les danseurs, cette fois-ci vers la plage, à la tombée du jour, où une nouvelle mélodie émerge du son des vagues et des cris des mouettes. On pense inévitablement à la célèbre séquence de *Un homme et une femme* (1966) de Claude Lelouch tournée sur la plage de Deauville : on ne voit que les silhouettes des danseurs éparpillées devant la mer, parfois valsant

¹³ Par exemple, la danse de Fred Astaire avec un porte chapeau dans *Royal Wedding* (1951), ou Gene Kelly avec le lampadaire dans *Singin in the rain* (1952).

¹⁴ « The dialectic of *Mammame's* magical stage machinery is reminiscent of the musical's number 'You Were Meant for Me', which lays bare the artifice of Hollywood on a studio soundstage, then snares us in the artifice all over again ». Jonathan Rosenbaum, « Mammame », *op. cit.*

d'un pas ternaire, d'autres fois avançant en marchant sur les galets. La caméra de Ruiz suit alors l'un des couples (le duo de Robert Seyfried et Muriel Boulay) dans un plan séquence virtuose d'une dizaine de minutes, minutieusement répété. Enfin, les autres couples en arrière plan finissent par céder, un par un, à une dernière étreinte avec apaisement, avant de quitter le cadre en laissant leurs manteaux tombés sur le sable.

Si c'est dans cette séquence finale que le cinéaste prit plus de libertés relativement à la mise en scène originale de Gallotta, elle est loin d'être la plus déconcertante du film, comme si le dépaysement de la chorégraphie et son intégration dans un décor naturel justifiaient davantage sa dimension onirique tout en donnant un caractère plus palpable à la danse. Comme l'observe justement Jonathan Rosenbaum, l'adaptation de Ruiz soulève la question de savoir « lequel des décors nous rapproche le plus de la réalité de la danse et lequel nous rapproche du monde fictif généré dans chaque décor » (nous traduisons)¹⁵ ; mais le cinéaste semble refuser de donner une réponse univoque, préférant jongler avec sa caméra à la fois pour dévoiler les artifices derrière sa mise en scène et pour renforcer la dimension physique et tangible de la danse. En fin de compte, *Mammame* est un film auto-réflexif qui invite à penser comment la danse transforme le regard d'un cinéaste, son rapport au temps, à l'espace et surtout aux corps et aux sensations qu'ils véhiculent ; et inversement, comment le regard d'un cinéaste et les procédés filmiques dont il se sert peuvent transformer un objet chorégraphique donné.

Enfin, je dirais que découvrir le cinéma de Ruiz à travers *Mammame*, comme ce fut mon cas, n'est peut-être pas la manière la plus évidente de se familiariser avec son œuvre, même si l'on y retrouve déjà beaucoup des traits de son style. Là encore on comprend que, si le cinéaste ne souhaite pas trop altérer la danse par les manipulations du montage, sa virtuosité se situe ailleurs : dans les points de vue insolites, la précision des cadrages, la double profondeur de champ, la complexité du travail sonore, les plans séquences... Quoiqu'il en soit, Ruiz fait de chaque plan filmé un véhicule de sensations et transforme la danse saisie par sa caméra en un véritable événement filmique.

¹⁵ « By beginning the film on an artificially controlled theatre stage – a veritable test-tube environment – and ending it in nature, on a spectacular seaside location (...), he raises the issue of which setting brings us closer to the reality of the dance, and which brings us closer to the fictional world that is generated in both settings ». *Ibid.*