

Danse à l'écran, écran de la Danse

Qui délivre son être? Qui est à l'image? Est-ce une personne sur les planches? Qui bouge? Y a-t-il quelqu'un en scène, à l'écran? C'est une figure, un individu, une figure d'individu. C'est une figure, une métaphore, une idée incarnée.

Dans le cadre de la scène et de l'écran, dansent des images et ce sont des corps, des rythmes, des pulsations. Vidéodanse, vidéochorégraphie, spectacle multimédia. Depuis un siècle, l'art vivant, pourtant si attaché à la primauté du sensible, ajoute à la chair en acte la féerie de l'éclairage électrique.

En 1881, **Excelsior** de Manzotti pose triomphante la Lumière, emblème du génie humain, moteur de civilisation, symbole du progrès.

Autour de 1900, Loïe Fuller flirte avec les feux colorés des projecteurs orientés en contre plongée sous ses drapés incandescents ; en 1909, elle se produit dans le **Ballet de la lumière**. L'éclairage électrique et son cinétisme sculptent la silhouette dansante. 1924 signe l'arrêt de mort des Ballets Suédois parce que la représentation dadaïste de la vie sans lendemain (transparaissant dans l'éclatement narratif du court métrage **Entracte** qui subdivise **Relâche**, ballet de Picabia et Börlin), effarouche les mentalités. Le corps est à l'épreuve de son image: désaveu de sa fin, faux-semblants ? Epigone chimérique du corps fantasmé, incarnation du non-dit, de l'indicible, du transcendant, cristallisation du trouble qui encombre l'esprit et fige la chair.

Dans ce processus dialectique que déclenche la projection iconique coordonnée à l'action vivante, celui qui est à la fois sur scène et à l'écran jouit tant d'une délivrance que d'un emprisonnement. Délivrance car dans l'image, la réalité intérieure jaillit des limites physiques naturelles. Emprisonnement car une identification de l'être au paraître génère ses confusions. Métamorphoses étranges.

Au cours du xx^e siècle et spécialement depuis l'après-guerre, l'essor du cinéma corollaire à la modernisation des éclairages de spectacle, a contaminé le monde de la danse tant dans sa démarche de création que dans son mode de pensée.

Ainsi, durant les années 1950-1960, Alwin Nikolais agence des illusions, maîtrise les formes luminescentes instables: en 1955, **Kaléidoscope** enchante le public occidental désireux d'oublier les atrocités du génocide et de la bombe atomique ; le chorégraphe de l'abstraction restitue l'essence de la danse en gommant toute narrativité du sujet au profit du seul mouvement organique, d'une unique kinesthésique. En 1984, **Graph** use de projections chromatiques crues et géométriques qui transfigurent l'image du corps des danseurs, porteurs d'une soudaine théophanie. Pour sa part, à partir des années 1970 avec Nam June Paik, Merce Cunningham en 1974 aborde la vidéo selon un champ d'investigation expérimental: que se passe-t-il sur scène, dans l'écran ; quelles mesures accorder au pouvoir de l'image dans la sphère de la danse? La caméra entre en jeu *in situ in acto* au sein des déplacements chorégraphiés pour le groupe. L'enregistrement refuse la vision frontale classique et lui préfère l'intrusion, d'où la démultiplication des points de vue ; dans **Blue studio** en 1975, Merce Cunningham amorce un duo en académique noir avec une silhouette blanche vide qui lui répond. Le langage audiovisuel s'insinue bel et bien dans l'imaginaire des arts chorégraphiques et l'Internet depuis 1995 a fortement contribué à la banalisation de l'image dans le cadre de la scène: de nouveaux possibles s'ouvrent ainsi pour le corps dansant qui découvre d'autres dimensions et d'autres optiques. Chez Robert Wilson, le temps s'étire, il se distend au moyen d'une gestuelle minimaliste, répétitive, élaborée selon le principe du surplace, esthétique qui prédispose le danseur au statut d'écran-voile réfléchissant. Ainsi, dans **Einstein on the Beach** de Philip Glass en 1976, Andy de Groat chorégraphie des poses par lesquelles Sheryll Sutton et Lucinda Childs s'offrent au diaporama, puis en 1979, "**Dance**, dit-elle, joue des paramètres spatio-temporels (...). Superposition et découpage de l'espace, collages temporels par suspension ou étirement augmentent encore la fluidité de la danse" (Lucinda Childs, 1990). Dans ce même élan, Carolyn Carlson fouille la mémoire

Danse à l'écran, écran de la Danse

et crée **Sablier prison** en 1974 ; on observe en scène un effeuillage de photos géantes des danseurs sortis de nulle part : le surréalisme de Carlson souligne l'éphémère de notre condition, la beauté de la fugacité du moment, ces états de grâce d'être vivant.

En 1990, **Stella** d'Anne Teresa de Keersmaecker projette une vidéodanse dont l'action sera reproduite à l'identique : l'écran devient ici le miroir.

Une confrontation de soi avec son image distordue, agrandie, diminuée, fragmentée ressortit à chacune de ces créations où la danse s'allie aux arts cinématographiques ; au travers de la dialectique image et danse, avec ludisme pour les uns (**Paradis** de Montalvo-Hervieu, 2000), avec gravité pour d'autres (**Bipèdes** de Cunningham, 1999), la chorégraphie du troisième millénaire appréhende encore l'idéal du Moi en délivrant les visions de soi et de l'autre, en se jouant du même et du différent *via* l'icône.

Le corps dansant avec son ombre, avec un double ou une doublure pour partenaire, questionne la présence, l'écart entre soi-même et l'absent ; il invite à visualiser et à visionner les parcelles du passé, les esquisses du futur, dans la fébrile attente d'une rencontre rédemptrice.

En 2003, Hervé Robbe crée à son tour un spectacle chorégraphique multimédia **REW (vers une utopie du renoncement)**. Cette version contemporaine du chef d'œuvre néoclassique **Le Jeune Homme et la Mort** de Roland Petit (1946) renchérit sur la fantasmagorie de l'amour, de la raison d'être et des limites que pose à nous-mêmes et entre nous tous l'existence. Aujourd'hui, la question existentielle nous harcèle encore et toujours évidemment et nourrit en notre for intérieur les frayeurs et curiosités archaïques devant les mystères de la vie.

En 2005, Héléna Fattoumi et Eric Lamoureux se laissent filmer par Benjamin Silvestre, **Entre temps**. C'est une vidéodanse réalisée dans une friche industrielle minière, avec alternance d'espaces intérieurs pour la femme et extérieurs pour l'homme. "A la recherche de ce qui relie deux êtres que tout sépare, dans leur quête d'un espace de liberté, là où ce qui émerge des profondeurs de leurs corps solitaires peut être accueilli, entendu et compris par un semblable", **Entre temps** met plus en exergue les ressemblances que les différences. La cohésion au sein du couple passe ici par les correspondances, les contaminations, le mimétisme progressif qui réunissent deux êtres pourtant très différenciés car sexués d'une part, et d'autre part, de physionomie contrastée. "Ce film raconte l'histoire d'une quête, celle d'un homme et d'une femme : celle-ci vit à l'abri des regards, lovée dans une alcôve, créant une danse paradoxale entre lutte et volupté. L'homme est soumis à l'immensité du monde qui le dépasse et qu'il ne comprend plus. Chacun de ces corps plonge son regard confident et avide d'un nouvel horizon au creux de l'intimité de l'autre, afin d'en saisir tout ce qui, en l'autre, attire et questionne."

Quant à **REW (ou vers une utopie du renoncement)**, cette pièce chorégraphique multimédia d'Hervé Robbe créée en 2003 avec Alexia Bigot et Hervé Robbe lui-même, s'inscrit d'emblée comme un regard qui questionne notre histoire et de surcroît, notre présent par le biais de formes très empreintes de contemporanéité, d'où l'articulation incessante entre l'action scénique et l'action filmique permettant l'ouverture sur des dimensions spatio-temporelles et psychiques particulières.

Duo écrit d'après **Le Jeune Homme et la Mort** de Roland Petit (1946) qui fut dansé sur la passacaille de Bach et sur une idée originale de Jean Cocteau au théâtre des Champs Elysées par les Ballets des Champs Elysées, avec Jean Babilée et Nathalie Philippart, cette pièce chorégraphique d'Hervé Robbe se présente d'abord comme la version contemporaine d'une œuvre de répertoire néoclassique interprétée notamment

Danse à l'écran, écran de la Danse

par des ballets d'opéras comme celui de l'Opéra de Paris. Ici, la démarche de création propre à Hervé Robbe repose sur une relecture des classiques par un moderne sous le prisme d'une modernité radicale. La gestuelle, la scénographie, la dramaturgie, l'ensemble concourt à asseoir cette réalité intérieure, la psyché. Le chorégraphe du Centre Chorégraphique National du Havre, Haute Normandie, engage une analyse du sujet aux prises avec les turpitudes d'une intériorité dévastatrice, d'où le questionnement autour du renoncement et de l'utopie. Son propos consiste à développer le pan d'une intimité d'ordre sentimental ou privé, à l'instar d'ailleurs du propos conçu initialement par Roland Petit en 1946. Toutefois chez Hervé Robbe, la chorégraphie parce qu'elle est contemporaine de style, point de théâtralité ni de pantomime comme chez le néoclassique Roland Petit. Les moyens que se donne Hervé Robbe relèvent d'une approche quasi conceptuelle des affects et de l'émotivité. Il émonde en raffinant l'aspect du mouvement corporel et la combinatoire des corps au décor, sur le registre de direct et du différé.

L'installation vidéo en arrière plan expose un panoramique qui éclaire sur la vérité cachée car ordinaire du sujet que l'on voit vivre et être agi. Ainsi donc, les corps filmés se révèlent à travers leur quotidienneté et évoluent dans un appartement avec les actes premiers qui sont ceux de la vie courante. Hervé Robbe combine en effet les registres gestuels, accentuant sur scène la stylisation du corps que permet la danse pure, et soulignant à l'écran les états de corps intimes soumis aux humeurs brutes et non distancées.

Chez lui, les écritures scéniques contemporaines usent des nouvelles technologies comme d'un contrepoint et non pas comme d'un strict miroir. La narrativité du film incline finalement la danse abstraite dans plus de théâtralité par effet de contamination. Sur le registre stylistique de la polyphonie, **REW** étend les plis et les replis de la pensée inconsciente, progressant par strates plutôt que sur le fil linéaire d'une intrigue avec sa logique démonstrative conclue par un dénouement ou bien une apothéose. Nonobstant, Hervé Robbe induit une progression diffuse dans **REW** quand il accélère les temps et précipite les images d'extrême tension. C'est ainsi que l'effet de suspens se transporte sans volonté fictionnelle explicite de sa part. Au demeurant, la présence filmique véhicule cet effet d'intrigue aiguisant de la sorte l'intrigante spécificité du duo, en apparence neutre, mais toutefois allégorique d'une vie de couple sur le chemin du renoncement et d'un énigmatique devenir, vers une utopie.

A la fin du XIX^e siècle, l'intérêt pour le langage du corps a permis l'émergence de formes dansées nouvelles, très à la mode autour des années 1900. La danse libre d'Isadora Duncan, le ballet moderne de Diaghilev, les soirées exclusivement réservées aux œuvres chorégraphiques organisées par des figures aussi différentes que Graham à New York ou Lifar à Paris, l'engouement pour le mouvement en général à travers la vitesse, le cinéma, les sports, cet élan collectif propulse la danse dans la modernité et la désigne comme art du XX^e siècle. Les univers s'influencent mutuellement à mesure que diminuent les espaces: l'étrange et l'étranger n'inspirent plus la même inquiétude dans cette refonte des horizons. L'humain interroge ; c'est la raison pour laquelle le public s'intéresse autant aux nouvelles danses qu'aux danses exotiques, africaines, asiatiques, océaniques, amérindiennes, non occidentales. Selon une démarche esthétique, ethnographique ou autre, chaque expression corporelle vise un même but: la beauté dans le mouvement, la promesse d'un état meilleur, une amélioration de la vie, un possible bonheur. La philosophie du vivant triomphe grâce aux penseurs qui écrivent sur la danse ; Maurice Emmanuelle écrit une thèse sur la danse hellénistique, mais avant lui, Nietzsche fait

Danse à l'écran, écran de la Danse

l'apologie des rites dionysiaques, suprême révélation, et il achève son essai **Zarathoustra** sur un hymne à la danse : "Au-delà, dans les lointains avènements que nul rêve n'a vu, dans les midi plus chauds que jamais imagier n'en rêvât, là-bas où les dieux dansant ont honte de tous les vêtements, où tout devenir me semblait danse et malice divine... Et que chaque jour où l'on n'a pas dansé une fois au moins soit perdu pour nous !"

Que dire aussi de Théophile Gautier, de Stéphane Mallarmé, de Paul Valéry ?

La première moitié du ^{xx}e siècle invite à la redécouverte du corps dansant, d'où l'éclosion de multiples sensibilités.

En dépit des académismes, chaque nouvelle génération de danseurs et de chorégraphes s'en souviendra.

Après-guerre, l'Opéra de Paris perd l'exclusivité des ballets. L'actualité internationale chorégraphique voit fleurir de jeunes compagnies. En France, le théâtre des Champs Elysées concurrence le Palais Garnier ; il accueille des artistes de culture classique soit, mais qui se tournent vers des langages empruntés à d'autres disciplines artistiques dont l'écriture cinématographique de la comédie musicale américaine. En 1946, **Le Jeune Homme et la Mort** provoque l'enthousiasme du public parisien. Dans un tout chorégraphié par Roland Petit, dans un décor de Wakhevitch et une dramaturgie de Cocteau, Nathalie Philippart la sulfureuse énigmatique et Jean Babilée le fougueux romantique jouent le drame d'un peintre bohème repoussé par une belle indifférente, ce qui donne lieu à une danse macabre opposant l'Amour à la Mort qui le brise.

Vision pessimiste de la jeunesse sur elle-même, sûrement marquée par l'Occupation nazie et la découverte des crimes contre l'humanité. Face à ce principe de réalité, l'actualité, l'art réagit comme il peut, en explorant de nouveaux possibles pour dire ce qui ne s'imaginait peut-être pas auparavant.

La deuxième moitié du ^{xx}e siècle s'ouvre sur un monde multipolaire. Tout d'abord, la profonde crise d'identité procède du tragique qu'éprouve la génération d'après-guerre face à elle-même, face à l'héritage du passé récent. Est-ce une crise de représentations qui participe de la fin des idéologies ? La fin du millénaire met un terme aux illusions de toute puissance où les instances s'étaient enracinées depuis que l'occident s'est constitué (c'est-à-dire, depuis la fin de l'antiquité gréco-romaine et le courant du moyen âge, époque où se dessine la carte de l'Europe et son rapport au reste du monde). Qu'advient-il dans les mentalités quand, par exemple, le mur de Berlin tombe en 1989 et qu'avec lui s'abat le mur de la honte ? La fin des certitudes et vérités imposées. Que se produit-il dans les consciences lorsque le World Trade Center s'écroule le 11 septembre 2001 ? Avec un mouvement de retournement, le terrorisme international démontre que ses groupuscules échappent au contrôle d'une suprématie mondialiste. Comme il génère le contre-pouvoir, le système dominant peut effectivement implorer. Par conséquent, l'attitude manichéenne ne saurait perdurer compte tenu des événements internationaux car la modernisation des sociétés occidentales et occidentalisées de par la colonisation, a stimulé une prise de conscience des différences qui distinguent les peuples, les réaffirment et les opposent à la fois.

Depuis le début de la guerre froide en 1947 jusqu'à la dissolution de l'URSS en 1991, l'occident est scindé ; il est le théâtre de l'affrontement Est-Ouest mais il doit se prémunir de la pression des pays arabes, de la zone Pacifique, d'Afrique et d'Amérique latine (le tiers monde et le quart monde ajoutant à la complexité de l'histoire contemporaine).

Tout d'abord partagées entre deux blocs, les mentalités occidentales s'affrontent sur le plan idéologique certes, aux prises soit avec le capitalisme, soit avec le communisme ; les mentalités préconisent et imposent leurs modèles respectifs quand bien même l'*american way of life* l'ait emporté sur le réalisme socialiste.

Danse à l'écran, écran de la Danse

Pourtant, l'optimisme des Trente Glorieuses s'essouffle dans le même temps que la jeunesse découvre notamment le bilan de la guerre 39-45, l'ineptie des guerres en Asie entre 50-70, les fratricides en Afrique depuis la décolonisation et combien d'autres combats terribles. La notion de crime contre l'humanité résulte en premier lieu du tribut total de la deuxième guerre mondiale, 50 millions de victimes dont beaucoup de civils comprenant l'extermination des juifs et des tsiganes (le génocide qui a anéanti 6 millions de juifs provoque un traumatisme moral ainsi que l'utilisation de la bombe atomique sur Hiroshima le 6 août 1945). Très vite, la représentation du monde dit civilisé vacille d'autant plus que le sida ou tout autre frappe bactériologique, touche l'ensemble de la planète (les frontières peinent à stopper la maladie).

Le manichéisme, type de pensée unique correspondant aux années 1945-1975, tend vite à la crise existentielle sitôt que les superpuissances admettent leur fragilité.

En crise d'identité, en crise de représentation de soi et du monde, le vingtième siècle et l'époque contemporaine n'ont-ils pas subi une profonde crise de pensée, d'où les dérives de la conscience dans ce qui permet d'avoir toujours plus accès à la connaissance ou, en revanche, dans ce qui prive l'homme de repères et lui donne la sensation d'être égaré, perdu dans un monde sans certitude, sans ligne reliant une origine à une finalité ? Quelles fins ultimes ? Quel sens donner aux choses ? Quelle raison d'être ?

Le vingtième siècle et l'époque contemporaine ont démontré l'impermanence de la vie. Plus d'ethnocentrisme, moins de dogmatisme, perte d'absolu ? Le troisième millénaire se présente-t-il sur le mode du pluriel, de la multitude, du multiple, du complexe, du riche, de l'insaisissable ? Un seul regard n'y suffit pas ; aussi échappe-t-il à la vision panoramique. Tout semble partout comme s'il pouvait exister une uniformité dans la variété ; mais que de dispersion des forces, que de diversion des intelligences ; pourquoi tant de dépense pour gommer quelle réalité, pour oublier quoi, pour se détourner de quel objet ? Perte de vérités, perte de saveur dans le savoir, perte de sagesse, disparition de goût ? Comme la société s'étourdit, elle privilégie tout ce vers quoi l'homme se tourne pour oublier sa condition. Le présent sature les esprits de divertissements qui imitent l'insoutenable légèreté de l'être, la frivolité, le fortuit. Dans son rapport au temps, l'être humain se voile à lui-même l'idée que, selon la formule d'Heidegger en 1927, l'homme est un "être-pour-la-mort", son existence étant intimement liée à la certitude de sa fin dernière.

Qu'en est-il alors de la société qui s'invente une mythologie du sublime, faite de corps glorieux, de demi-dieux, d'immortels ? Que dire d'une société qui développe des sciences et des techniques afin de repousser l'impossible au-delà de soi, d'éloigner la mort toujours plus loin de soi, en refusant non seulement la vieillesse mais surtout le grotesque de la sénilité, en s'ingéniant à demeurer jeune, vigoureux, réactif ; que dire d'une culture où le corps doit correspondre à une perfection d'incorruptibilité, où l'on dénie le poids de la chair, ses souffrances, la douleur, les efforts, la peine ; que révèle cette société ? Un proverbe allemand repris par Heidegger affirme que « dès qu'un homme vient au monde, il est assez vieux pour mourir ». Cette réalité cause l'angoisse première qui détermine le mode d'être au monde, la manière de mener sa propre existence. Ainsi, à mesure que la temporalité trouve son sens, « la maladie de la mort » comme l'a écrit Marguerite Duras, aiguise l'appétit de vivre à travers l'amour fou, infini, où se perdent les hommes, possédés eux-mêmes dans une relation dévorante à l'autre, image de soi. Vie et Mort sont immanentes, fondamentalement indissociables, personnelles et terriblement intimes. C'est pourquoi les hommes en ont fait des figures universelles, des allégories, des personnifications et abstractions, afin d'échapper à l'épreuve du désir au centre de la lutte que se livrent dans l'inconscient le principe de

Danse à l'écran, écran de la Danse

plaisir en quête de satisfaction immédiate et le principe de réalité qui nous impose de le différer et provoque la frustration.

Enfin, si le désir d'être indéfiniment vivant relève d'une recherche du bonheur, le définir est quasi utopique puisque le bonheur idéal n'existe que dans l'imagination ; il échappe à la condition première étant un pur idéal, une vue de l'esprit. Puisque le bonheur est une fin en soi, sa promesse procède du rêve et de la stimulation de notre force vitale. Comme le suggère Stendhal, la beauté étant une promesse de bonheur, la laideur devrait soulever en soi le malaise. Alors, il convient de définir aussi la notion esthétique du beau en correspondance avec l'harmonie, vecteur suprême de la perfection. Le bonheur auquel les hommes aspirent est-il bel et bien une promesse d'embellissement du temps présent ? Auquel cas, le bonheur échappe fatalement à notre prise d'où l'éternelle insatisfaction, la dépression et son corollaire, la volonté de changer le visage des choses, le désir de parfaire ce qui est déjà ainsi que de rattraper ce qui fuit, d'où l'ambiguïté de notre rapport au monde, d'où l'excitation éprouvée en présence de l'œuvre d'art.

Danse à l'écran, écran de la Danse

Au cours de la soirée, les documents suivants ont été diffusés :

Attraction

d'après ***L'Oiseau de Feu*** (1910) de Michel Fokine, Léon Bakst, Igor Stravinsky
Réalisation: Valérie Folliot et Philippe Colette
Interprétation: Marie-Agnès Gillot, Danseuse Etoile de l'Opéra National de Paris
Chorégraphie: Wilfride Piollet, Danseuse Etoile de l'Opéra National de Paris
d'après ***L'Oiseau de Feu*** (Michel Fokine - 1910)
Assistée de Jean Guizerix, Danseur Etoile de l'Opéra National de Paris
Costume: Elsa Rio, d'après le costume de Léon Bakst (1910)
Montage: Jean-Jacques Lion
Avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication
DRAC de Basse-Normandie
et le concours de l'Opéra National de Paris
Coproductio

Image du corps dansant (volumes 1 et 2)

Réalisation: Valérie Folliot et Philippe Colette
Sur une idée originale de Valérie Folliot
Avec les propos de : Roger DABERT, Héra FATTI, Jean GUIZERIX, Sylvie JACQ-MIOCHE, Eric LAMOUREUX, Brigitte LEFEVRE, Wilfride PIOLLET, Elisabeth PLATEL, Bernard REMY, Hervé ROBBE, Claire ROUSIER, Pierre VIDAL.

A l'initiative du Conservatoire National de Région de Rouen, Département de Danse.
Avec le soutien de l'Université de Caen / Basse Normandie, Département des Arts du Spectacle.
Et le concours de l'Opéra National de Paris, de la Bibliothèque Nationale de France, de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, du Centre National de la Danse, du Centre Chorégraphique National du Havre / Haute Normandie – Hervé Robbe, du Centre Chorégraphique National de Caen / Basse-Normandie – Héra Fattoumi / Eric Lamoureux,
de la Cinémathèque de la Danse - Paris, et de l'Opéra de Rouen.
Coproductio

Mémoires (1987-2000)

Réalisation: Philippe Colette
avec Valérie Colette Folliot, Maguy Joseph, Christelle Chastang,
Production ABYME novembre 2004

Danse à l'écran, écran de la Danse

Etude d'une pièce chorégraphique multimédia

REW (ou vers une utopie du renoncement)

chorégraphie de Hervé Robbe, création 2003

avec Alexia Bigot et Hervé Robbe

duo d'après *Le Jeune Homme et la Mort* de Roland Petit (1946) dansée sur la passacaille

de Bach sur une idée originale de Jean Cocteau

au théâtre des Champs-Élysées,

par les Ballets des Champs-Élysées, avec Jean Babilée et Nathalie Philippart

en 1946

Quelques notes éparses

Mise en abyme / jeu de miroirs révélant les lieux et états du couple, les images ordinaires et intérieures d'un homme et d'une femme qui se déchirent jusqu'avant le renoncement de l'homme

- actions d'un couple homme, femme, dédoublées dans une installation vidéo de Vincent Bosc sur une partition sonore d'Andrea Cera
- rapport au fil du temps distordu dans la combinaison des unissons, synchronies, et des digressions, décalages diachroniques et anachronismes narratifs ; cette temporalité en spirale suggère de manière baroque l'écoulement de la vie, ses retours en arrière, ce compte à rebours avant le passage à l'acte, l'ultime instant où l'homme se sait, se sent vivant

Description :

- un plateau vide, noir, épuré, équipé d'une toile de fond vidéo polychrome (quasi absence de décor hormis l'intrusion des deux cylindres mobiles, blancs, lumineux et translucides, qui tiennent lieu de douche ou de petit théâtre d'ombres chinoises)
- un couple homme, femme soit vêtu à l'identique quand ils portent maillot rouge et short noir unisexe (tenue vestimentaire gymnique et pieds nus, sans maquillage théâtral), soit vêtu de façon classique, en tenue de ville, pour la jeune fille une robe rouge sanguine et des escarpins feu, pour le jeune homme un costume flottant bleu clair, avec un tee-shirt jaune et des mocassins feu
- éclairage de type nocturne ou lunaire, proche de l'imaginaire romantique, avec une dominante bleutée qui invite à l'intériorité
- création musicale sophistiquée, évocatrice d'une tension psychologique et d'un fort suspens, avec prises de parole morcelées mais éloquentes car les énoncés explicitent l'état intérieur des corps
- création visuelle de type surréaliste, fonctionnant par association d'idées, juxtaposant des clichés concrets ou abstraits, des gros plans ou des plans séquences, alternant des images de corps dansant ou de corps en acte à des images fortement connotées d'objets et de formes choisis
- exaltation de la Chair, dialectique du désir, articulés autour des personnages à la fois genrés et asexués, symbolisés par les couleurs primaires sur la partition neutre du tableau noir (femme en rouge, homme en bleu, accessoires jaunes en commun)

Danse à l'écran, écran de la Danse

- gestuelle fluide, séquentiée, systématisée, répétitive, mécanique, accélérations progressives de la marche arrière, gestuelle spiralée rythmée par quelques à coups, soubresauts et interruptions provoquées par l'action filmique qui reprend l'action scénique (danse en direct, danse en différé), la réfléchit fidèlement et à la fois s'en écarte pour souligner un besoin vital de distanciation
- sur le plan audiovisuel, la vidéo amplifie la danse de même que l'environnement sonore et les cris
- narration d'une tranche de vie, fiction de la condition ordinaire (un jeune homme entre deux âges aux prises avec lui-même, torturé par l'ombre de lui-même, et la femme, son alter ego, son double)
- action filmique révélatrice des petites actions de l'intimité, du hors champ de la vie sociale (la toilette, la salle de bain, les commodités, la chambre, les espaces de la vie privée, lieux symbolisant l'intériorité, écorchée, à vif)

Impressions :

- corps inséparables pris dans une énergie qui les dépasse, pris dans une tourmente, comme noyés dans les flots de la vie, comme emportés dans l'œil d'un cyclone, jouets de forces supérieures/ images à caractère psychologique/ images violentes liées au thème du **Jeune Homme et la Mort** (le suicide traduit dans les stéréotypes filmiques du sujet : baignoire rouge contenant l'homme inerte, les wc surmontés de pieds dans le vide, arme braquée à hauteur du visage, hémoglobine, stupéfiants et paradis artificiels, etc.)

Quelques références néoclassiques :

- course de la vie stylisée dans la carole des danses de la Mort ou danses macabres du ^{XV^e}

Le Jeune Homme et la Mort (1946) de Roland Petit ; **Les Présages** (1933) de Léonid Massine ; **Les Mirages** (1944-47) de Serge Lifar ; **Symphonie pour un homme seul** (1955) de Maurice Béjart

- thèmes d'inspiration renvoyant au ballet néoclassique français d'après-guerre (climat poétique de l'Opéra dirigé par Lifar, transfuge des ballets russes de Diaghilev), des Ballets des Champs Elysée de Paris, de Roland Petit, des Ballets de l'Etoile de Maurice Béjart ; thèmes romantiques évocateurs du spleen baudelairien (idéalisme mortifère, vision de l'artiste maudit, figure de l'incompris) ; l'heure bleue dépeignant la spiritualité d'un monde perdu, cette spiritualité trouvant son point de cristallisation dans l'écriture infographique et numérique de la vidéodanse, miroir en kaléidoscope des images vivantes du corps dansant, de la présence ici et maintenant des deux protagonistes ; l'environnement visuel et sonore de la pièce fait naître un flou autour de silhouettes fantomatiques (ressemblance, ambivalence entre le modèle et le spectre, son aura, l'ombre et la trace de soi, le souvenir du passage, ce qui se perd, se distord, avant de disparaître à jamais)

- flux de corps inscrivant une énergie indéterminée, abstraite, vitale : organicité de la danse composée au moyen de lignes arabesques et courbes, éclats de couleurs, visions baroques du monde, regard décentré, points de vue multiples, complémentaires,

Danse à l'écran, écran de la Danse

représentation éclatée, atomisée, à la ressemblance de la relativité du temps et de l'espace, critique de l'esthétique classique aristotélicienne laquelle privilégie la cohérence d'une action concentrée dans un seul cadre

- progression chromatique allant vers le rouge sang et les couleurs primaires auxquels le noir apporte un grand relief / montée de la violence intérieure, *crescendo* transcrit dans la palette psychédélique conduisant au paroxysme, au point culminant de l'état limite ou borderline (crise exponentielle, déstructurante, empruntant le mécanisme vidéo du rembobinage, le rew ou retour sur image, visionnage du fil de la vie en marche arrière, sur le mode du compte à rebours)

- dans le dernier tiers de **REW**, le mécanisme visuel dansé se double du même mécanisme sonore : gestuelle et voix se juxtaposent, s'enrichissent d'onomatopées, de vocalises délirantes ; mais le mécanisme s'enraille, dysfonctionne, échappe à la raison, dérape et s'emballe

- inclusion de gestes ordinaires, d'images simples d'états premiers comme marcher, accélérer, ralentir, s'asseoir, s'allonger, se lever, se cacher, disparaître, s'arrêter, fumer, etc. (langage vidéo qui rappelle parfois l'esthétique de la disparition de Paul Virilio, les visions mortifères de Francis Bacon et les pratiques de l'ordinaire Michel de Certeau ; représentation de la dissolution des limites ; cf. expressionnisme, essentialisme)

- litanie du vague à l'âme, récurrences, états obsessionnels ("se répéter les mêmes mots") / fatalité, destin : impossibilité de libération, aliénation, enfermement, situations d'impasse, sens unique, voix sans issue ; système polysémique lié à la crise existentielle dans laquelle se trouve le jeune homme, figure même de l'anti-héros

- en réaction, le pan du rêve trouve son espace d'expression dans l'appareillage filmique quand bien quelquefois le rêve se dérobe sous le cauchemar, l'hallucination : course vers l'avant malgré les mécanismes du rew (rembobinage) ; paradoxe dans ce mouvement des deux corps qui s'attirent et se rejettent ; dialectique de l'inconscient entre désir et aversion : la quête ou l'horreur de la fusion charnelle des figures genrées ; perte de soi, abandon des limites, naissance d'un autre : par l'action chorégraphique multimédia, il semble que la femme révèle l'homme et ce grâce au rite de passage transposé dans l'univers occidental moderne, grâce au jeu initiatique que présuppose le travail du Moi

- vidéodanse (écran de la danse, danse à l'écran : écrans à la danse et pour la danse) / fondus enchaînés, feed back, mise en abyme, distorsion de l'image, album photo, "repasser sa vie sur grand écran, grandeur nature, en couleur et en noir et blanc", "n'être que l'ombre de soi-même"

- pensée sur la vie au moyen de la danse, véhicule d'une réflexion, ton parfois morose de la parole chorégraphique, intentions et intentionnalité dans le discours et sa portée à travers la perception du spectacle, démonstration critique, état des lieux d'un état intérieur relatif au renoncement, interrogation sur le sens de la vie, approche existentielle de la condition d'homme par opposition à celle de femme, affolement d'un homme entre deux âges devant ses désirs indéterminés et sa difficulté à discerner sa véritable place dans les rapports sexuels qui fondent nonobstant les relations humaines

- quête d'identité, chimères, pesanteur du monde, etc. : promenade, errance dans le rien, voyage au bout de la nuit, dans le néant, dans le combat que livrent en soi les

Danse à l'écran, écran de la Danse

pulsions de vie et de mort motrices : vision d'ensemble pessimiste sinon nihiliste sur le cosmos, sur le vide, en proie à la noirceur d'être ici et maintenant seulement un.

L'influence des nouvelles technologies dans la création chorégraphique porte la réflexion vers le champ de recherche des arts plastiques. La problématique générale de la danse et de l'image et plus particulièrement, l'étude de l'art chorégraphique considéré comme langage visuel et cinétique, nous conduisent à rendre compte des rapports que la danse et le cinéma ont su entretenir au cours du ^{xx}e siècle, et ce à travers la comédie musicale d'une part et d'autre part, à travers le film de danse.

Comme l'expliquent Geneviève Charrat et Philippe Le Moal dans leur article sur ce sujet ("film de danse" ***Dictionnaire de la danse***, Larousse, 1999), l'invention du cinéma par les frères Lumière et par Méliès constitue un événement majeur dans l'histoire de l'art, dans l'histoire des techniques et des mentalités à la fois. En l'occurrence, l'imaginaire chorégraphique du danseur et du spectateur franchit un point de non retour car, de par la représentation filmique, l'image du corps, consciente ou non, ne peut dorénavant plus échapper à la confrontation du modèle et de l'original.

Du fait de la naissance du cinéma vers 1895, le principe esthétique du visuel corollaire au domaine de la création chorégraphique commence à trouver sa résonance autour des années 1900. Toutefois, du point de vue de la création chorégraphique et des modalités de perception du spectacle dansé, il convient de rappeler ici combien priment l'apport préalable de la photographie et celui corollaire des premières expériences cinématiques. Effectivement, la conscience du corps dans le mouvement dansé s'enrichit d'un nouveau regard : l'œil focal d'un appareil photo puis d'une caméra. Grâce aux nouvelles techniques de représentation (la peinture en plein air notamment) et grâce à la photographie découverte au milieu du ^{xix}e siècle, au même titre que pour les peintres, les danseurs sont désormais confrontés à une toute autre dimension du corps en acte, ce qui libère et stimule l'imagination, affranchissant le processus de création de la règle aristotélicienne qui conditionne l'action jouée dans une approche mimétique et narrative, dans une linéarité du propos. A partir de là, le sujet déborde plus aisément les limites classiques du jeu pour y introduire, styliser et affirmer, la prégnance d'un imaginaire d'ordre baroque.

Dans la mesure où la sémiologie de la danse souligne la propriété contextuelle du geste dansé, il est aisé de concevoir qu'à chaque époque ses modes propres ; mais, il importe aussi de dégager et expliquer les facteurs qui orientent la nouvelle vision des choses.

A cause de l'importance des moyens de communication au tournant de la Belle Epoque, à cause aussi du rapport de proximité que l'homme occidental aime entretenir avec le reste du monde, l'entrée dans le ^{xx}e siècle participe de l'éclatement des formes artistiques, ce qui se traduit sur le plan moral à travers l'émancipation du regard posé sur le corps et qui entraîne par conséquent la libération et donc, la pluralité, des façons de danser. Parce que l'éducation repose effectivement sur des données concrètes, à savoir sur des lois, des pratiques collectives notamment, on ne peut danser et on ne peut regarder la danse au mépris d'une éthique et, qui plus est, d'une esthétique. L'engouement des mentalités occidentales pour les nouvelles technologies de l'image tels la photographie, le cinéma, la vidéo, l'infographie, engendre de réelles modifications de sensibilité, au point que la société moderne soit considérée comme La civilisation de l'image. La société actuelle s'exprime à travers la culture de l'information et de la communication ; le culte du petit écran en est presque l'emblème. Ce médium véhicule des images du monde, des peintures vivantes sur le monde, manipulant les esprits par le biais de lectures filtrées par la censure (toute émission de télévision faisant préalablement l'objet d'une inspection du Comité Supérieur de l'Audiovisuel). Avec le

Danse à l'écran, écran de la Danse

petit écran, la réalité du vivant est banalisée étant donné que les violences du monde contemporain restituées par procuration sont et récurrentes, et quotidiennes, et aseptisées, formatées. En dépit de tout, d'autres états apparaissent en l'homme, citoyen du monde, des états de corps nouveaux liés à la globalisation de la politique contemporaine, d'un phénomène de société appelé mondialisation, ce qui sera obligatoirement transcrit dans l'art de la danse. Malgré les discours d'ouverture ou encore, malgré l'esprit de modernité qui voudrait donner voix au chapitre à toute forme de sensibilité, on ne peut être dupe du conditionnement dont font l'objet les individus.

Il y a plus d'un siècle, le sujet dansant découvrait un autre corps en acte à travers un nouveau moyen d'expression, la photochronométrie. La mystique de la Chair *via* l'icône en mouvement, opère d'emblée à travers ce nouveau médium, étape intermédiaire entre la peinture, la photographie (images statiques) et le cinéma, la vidéo (images en mouvement). Désormais, le regard que l'individu pose sur l'individualité animée s'attache à la nature symbolique et fonctionnelle du mouvement corporel, croyant peut-être atteindre une essence. A une époque contemporaine de Degas, la photochronométrie aide à la compréhension et à l'interprétation du geste : la vision de ce qui est mais qui échappe se laisse appréhender plus facilement ; aussi les nouvelles techniques de prises de vues étayaient l'intuition du vécu (on sait parce que l'on ressent les événements, au-delà de l'œil). A la fin du XIX^e siècle, parallèlement aux progrès relatifs à l'image, aux enjeux des apparences, les découvertes psychiatriques concernant l'intériorité et notamment les phénomènes psychosomatiques comme l'hystérie observée par le professeur Charcot, la conjonction des savoirs techniques et médicaux favorisent de plain pied la connaissance du sujet, l'humain ayant fait largement l'objet d'études naturalistes dans les cercles cliniques, intellectuels et artistiques à une période qualifiée par les historiens d'hygiéniste.

Par conséquent, au regard d'un siècle et demi d'effort pour comprendre et apprendre à respecter la nature humaine dans ce qui la fonde, créature faite à l'image de dieu selon les Saintes Ecritures, pétrie donc de divin et d'animalité toutefois, au regard des mentalités occidentales, la globalité paradigmatique Corps et Esprit en l'homme incline à admettre finalement que la personne est un corps plutôt qu'elle n'en a un. Cette conscience ontologique sous-tend une approche de plus en plus subtile de l'homme en représentation et, notamment, du corps dansant ; du point de vue philosophique, l'ambiguïté du monde reconnue et acceptée en soi incline à penser la nature humaine à la façon d'un complexe, les sciences de la vie à travers la psychanalyse notamment ont amplement démontré l'influence magistrale dans la vie quotidienne du for intérieur, cette mémoire inextricable comme le palimpseste. Dorénavant lucides du caractère profondément labyrinthique inhérent au genre humain, à l'usage, les hommes mettent à l'œuvre des codes, des modes de communication qui reposent aussi sur la conviction que c'est la multiplicité des visages qui caractérise l'état individuel, savant composé de tangible et d'irrationnel.

Chargée de signifiante, l'image du corps dansant en occident est liée à l'imagerie magico-religieuse monothéiste, et de surcroît, aux superstitions héritées du fonds chrétien. Dans la mesure où l'homme est indivise, quand il interprète un personnage quelconque, il demeure ce qu'il est. Créer au moyen de son corps conduit-il à reconsidérer la matière ontologique donnée aux origines ? Parce qu'il ne peut se scinder, le danseur délivre sa propre histoire mais la maquille à travers celle du personnage qu'il incarne.

Pour sonder les enjeux du discours chorégraphique, regardons comment le corps en acte s'inscrit dans le cadre de l'image ; quelle tâche accomplit le danseur et au regard de quelle réflexion ?

Danse à l'écran, écran de la Danse

Aux yeux du danseur, que recouvre la notion même d'image du corps ? Quelle valeur l'artiste chorégraphique accorde-t-il à la dialectique danse et image ? Quelle en est la conception ? Comment envisage-t-il la correspondance entre la danse en direct et la danse en différé ?

Sur le plan historique, depuis les Années Folles entre 1919 et 1929, un long et riche parcours relie les œuvres chorégraphiques expérimentales **Entracte** de René Clair pour le ballet **Relâche** du Suédois Jean Borlin (1924), le film de Léger et Murphy le **Ballet mécanique** (1924), **Ode** du Russe Léonid Massine (1928), à toutes les pièces maîtresses de la comédie musicale. Effectivement, le langage audiovisuel ouvre de nouveaux champs d'investigation pour la création scénique. Certes, les technologies bouleversent la production, la diffusion, la perception du spectacle dansé en réinventant les métamorphoses du danseur. Depuis le muet, avec les films à grand spectacle comme **Intolerance** de Griffith et Ruth Saint Denis (1917), depuis les pantomimes de Charlie Chaplin dans **La Ruée vers l'or** (1925), puis, par la suite avec la sonorisation du film inaugurée dans **The Jazz singer** (1927), le phénomène poétique amplifie la transversalité des démarches de création chorégraphique : l'alliance du cinéma et du ballet questionne la présence théâtrale, qu'elle soit du ressort du cadre de l'écran ou du cadre de la scène. Le cinéma musical domine l'imaginaire grâce au pouvoir de fascination de ses représentants. Parmi eux, quelques figures majeures de la danse au cinéma, immortalisées et déifiées grâce au grand écran ; à l'évocation de certains noms légendaires, le rêve ne faiblit pas. Alors viennent à l'esprit le couple parfait formé par Fred Astaire et Ginger Rogers dans **Top hat** (1935), ou les duos d'amour incarnés chez Gene Kelly et Leslie Caron dans **Un Américain à Paris** (1951) ainsi qu'en ce même Gene Kelly, danseur, chorégraphe, chanteur, acteur et réalisateur, et Cyd Charisse dans **Chantons sous la pluie** (1952). Depuis le milieu du xx^e siècle, la mode de la comédie musicale (dérivée du vaudeville, de l'opérette, du music hall, mais aussi de la comédie ballet), le succès de ce genre théâtral n'est pas démenti ; au niveau du plus large public et dans l'imaginaire collectif, il nourrit à part entière la culture chorégraphique. En l'occurrence, **West Side Story** (1961) de Robbins et Bernstein contribue au débat de société en réactualisant les mythologies classiques comme **Roméo et Juliette** à travers des artistes aussi charismatiques que George Chakiris et Rita Moreno. Forts de leur célébrité, ils reviennent toujours sur le devant de la scène parce qu'ils cristallisent un état du monde, porte-parole de générations qui vivent leur idéal par procuration à travers leur talent (ainsi George Chakiris revient-il avec Gene Kelly dans **Les Demoiselles de Rochefort** de Jacques Demy (1967). Le triomphe du film de danse perdure car ce genre de spectacle repose sur une acuité du présent : il magnifie l'ordinaire et en dévoile l'esthétique. Au point culminant du disco, **La Fièvre du samedi soir** de John Badham propulse John Travolta qui en est le héros, l'idole (1977) ; il en est de même au point d'orgue du hip hop avec **Le Défi** de Blanca Li (2001). Dans la mouvance moderne et jazz, danseurs et réalisateurs s'associent.

Aimantés comme par nature parce que cinétique chacun, ainsi que l'ont expliqué des créateurs multimédia aussi différents que Alwin Nikolaïs (**Imago** ou **Totem** dans les années 60) et une génération après Karine Saporta (**La Poudre des Anges** ou **Le Bal du Siècle** dans les années 90), la création chorégraphique et la création cinématographique musicale se fondent littéralement. Cette pluridisciplinarité inhérente au processus de création multimédia transparaît également dans le cadre du petit écran par le biais du vidéo clip. A la fin du xx^e siècle, la culture de l'image filmique a largement gagné puisqu'elle accompagne la vie des foyers, tenant lieu et place de machine à rêver pour toutes les générations ; aussi, en tête d'affiche de la variété funk, les stars comme Madonna ou Mickaël Jackson perçus par leurs fans des années 80-90.

Danse à l'écran, écran de la Danse

Sur le plan historique et pour conclure, depuis que le cinéma existe, la danse l'attire à elle. En 1913, Ted Shawn chorégraphie aussi une histoire de la danse considérée depuis l'Antiquité (***Dance of the Ages*** de Thomas Edison). En 1920, le Suédois Ari réalise ***Erotikon*** ; en 1922, aux USA, Adolph Bolm et Ruth Page filment ***La Danse Macabre***. Au grand écran, qu'elle soit ressentie par le biais d'une approche documentaire à la manière des frères Lumière ou bien selon l'approche prosaïque de Méliès, la danse filmée se conforme néanmoins à l'optique d'un spectateur, comme c'est le cas d'ailleurs dans le cadre de scène (***Les Uns et les Autres*** de Claude Lelouch en 1981). Au petit écran, le film de danse témoigne par exemple d'un ballet de répertoire (c'est la captation du spectacle dansé, attachée à l'objectivisme du propos sur la danse, à la façon de Dominique Delouche) ; il témoigne aussi de l'industrie du disque (ce sont les tournages des plateaux de vedettes psychédéliques et grinçants de Jean-Christophe Averty et des vidéoclips de Jean-Baptiste Mondino). Parallèlement, et depuis la naissance du langage cinématographique, le film de danse peut *a fortiori* dévoiler les jeux symboliques des corps en acte dansant ou non, au gré d'associations d'idées et de l'écriture automatique (approches expérimentales de Hans Richter et Dominique Noguez). Par ailleurs, la vidéodanse et l'installation performance poussent les artistes chorégraphiques vers les artistes plasticiens comme Alwin Nikolais et Emshwiller (dans les années 60), comme Merce Cunningham et Nam June Paik ou Charles Atlas et Eliot Caplan (dans les années 70-80), comme Dominique Bagouet et Charles Picq, Jean-Claude Gallotta et Claude Mouriera, Maguy Marin et Luc Riolon, Anne Teresa de Keersmaecker et Thierry de Mey ou Peter Greenaway, Loy Newson et David Hinton, Wim Vandekeybus et Walter Verdin (dans les années 80-90). Très imprégné des mass media, après ***Caramba*** (1986) court métrage de style « clipé », Philippe Découflé conquiert le public international et le porte vers l'expression de la danse contemporaine quand il chorégraphie les cérémonies du Bicentenaire de la Révolution en 1989 ou l'Ouverture des Jeux Olympiques d'Albertville en 1992 et lorsqu'il réalise les virgules pour une chaîne de TV. Autour des années 2000, N+N Corsino exploite l'informatique, la 3 D, l'image virtuelle ainsi que Merce Cunningham continue de fouiller la danse fantasmée, libre du poids, du rapport d'échelles, du temps et de l'espace, grâce aux recherches numériques développées dans le programme scientifique et technologique du Lifeform. A l'écoute d'une esthétique de l'ordinaire, l'artiste multimédia transcende la petitesse et peut dès lors transfigurer la laideur, la métamorphosant en son extrême, soit le grotesque, soit le sublime. Corps réels. Corps virtuels. Corps rêvés. Corps désirés. Tous ces corps dansant sont avant tout façonnés par le regard intérieur, l'intentionnalité, par une vision des choses, une conception, une idée suprême auxquels correspondent bel et bien ces images de danse.

Parce que, très tôt, les danseurs ont saisi les pouvoirs de l'image, ils se sont appropriés le film comme médium servant leurs desseins de communication à une plus vaste échelle que celle de l'affiche et de l'annonce dans la presse.

Héla Fattoumi évoque à ce propos l'impact de ***Solstice*** sur les téléspectateurs africains : "Suite à la diffusion sur Canal Horizon en Afrique de notre film ***Solstice*** qui a provoqué de nombreuses réactions de téléspectateurs, amener la danse au cinéma et plus globalement à l'image, nous tient particulièrement à cœur avec Eric. On peut être au Mali ou au Burkina Faso et vivre une émotion intense face à la danse du petit écran." La chorégraphe ajoute que la culture télévisuelle peut décupler les enjeux de la danse aujourd'hui.

Mais avant d'aborder les considérations esthétiques et communicationnelles attachées au langage filmique dans sa rencontre avec le langage chorégraphique comme objet du

Danse à l'écran, écran de la Danse

tournage, rappelons simplement que le monde de la danse s'est rapproché tout d'abord du cinéma dans le but d'utiliser la caméra comme outil de captation du spectacle vivant. Les historiens Sylvie Jacq-Mioche et Roger Dabert ainsi que les responsables d'archives Claire Rousier, Pierre Vidal et Bernard Rémy font remarquer qu'à cet égard, le caméraman appose sa propre subjectivité sur le ballet qu'il filme, faisant à partir de la danse une autre œuvre. Comme ils l'expliquent également tous, historiens, conservateurs, responsables de documentations et de culture chorégraphique, le film de danse possède son identité propre car celui-ci procède d'un point de vue sur un phénomène qu'il observe, la danse, mais que d'autres codes régissent. Aborder une chorégraphie par l'entremise du film, la captation ou la vidéodanse par exemple, impose une distanciation quant au regard objectif sur l'œuvre dansée. Le film de danse engendre une distance dont le critique doit tenir évidemment compte.

Comme il vient d'être dit, très tôt, les danseurs se sont saisis des pouvoirs de l'image. En s'appropriant le langage filmique, ils ont découvert et conquis de nouveaux modes d'expression et de nouveaux territoires autant physiques qu'imaginaires.

cf. H.F. « diffusion de la danse contemporaine au niveau planétaire grâce aux programmes de télévision regardés en Afrique »

Tout d'abord, les danseurs et chorégraphes ont considéré la caméra comme un outil de captation de leurs œuvres éphémères. Et plus globalement, en tant que moyen de fixation du spectacle vivant, l'audiovisuel participe au travail de la mémoire, conserve et préserve un patrimoine artistique dont se serviront les générations futures.

cf. R.D. « Léonide Massine a filmé tout son répertoire pratiquement. Mais ce sont des films conçus comme des documents de travail (...) destinés à son propre usage, à une conservation de spectacle que Massine souhaitait vraisemblablement remonter lui-même, ce qu'il fera dans les années 50 à l'Opéra Comique ».

Toutefois, au moment d'écrire un synopsis à partir d'une pièce chorégraphique préexistante, la subjectivité du réalisateur imprime son propre point de vue filmique sur celui de la danse, de sorte qu'elle s'additionne au regard préalable du chorégraphe, en pouvant parfois l'entraîner bien ailleurs que prévu initialement, et parfois même, au plus près des intentions mal cernées des chorégraphes et danseurs eux-mêmes.

cf. S.J.M. le point de vue du caméraman sur le ballet déforme et restitue à la fois ; « La captation de spectacle est un outil de plus pour l'étude historique du ballet, mais ce n'est pas l'outil de référence ».

cf. E.P. Sur un plan pédagogique, durant l'apprentissage du métier de danseur face au répertoire, « la vidéo doit être maniée avec beaucoup de précaution car elle ne peut se suffire à elle-même (...) et ne peut remplacer l'œil du maître aux côtés du danseur (...) Effectivement, la danse à l'écran forme le regard intérieur du danseur qui fait l'expérience transcendante de vivre par procuration la danse de l'artiste sublime (qu'il regarde et dont il étudie les qualités de corps dans son interprétation personnelle des grands rôles). Visionner un film de danse tient à la qualité intérieure, à la prédisposition (car), regarder la danse en deux dimensions procède d'un certain sens critique, de la relativité et donc, de la distanciation vis à vis de la nature contextuelle de l'acte chorégraphique. Danser s'envisageant, en somme, ici et maintenant. »

Toutefois, le langage filmique sur la danse permet de la revisiter et de la magnifier.

cf. E.L. « Cet autre regard apporte un point de vue tiers alternatif débouchant sur de nouvelles perspectives (...) Cela est une source évidente d'enrichissement (...) Le réalisateur nous offre la chance d'échapper et de déjouer nos propres habitudes de regard sur le corps dansant. »

Danse à l'écran, écran de la Danse

Au début du xx^e siècle, Ruth Saint Denis, Mary Wigman ainsi qu'Anna Pavlova comptent parmi les pionniers de la danse mise en image à s'être livrées à l'œilleton d'une caméra.

cf. la danse libre (**Redha**), la danse expressionniste (**La danse de la sorcière**), la danse académique (**La mort du cygne**)

Malgré l'attraction technique que représentent les premiers films de danse, une nouveauté en 1900 pour les balletomanes, la sensibilité chorégraphique à la Belle Epoque s'est forgée un goût et ce depuis longtemps déjà, au cours même du XIX^e siècle avec, d'abord, l'invention de la photographie puis celle de la photochronométrie et, finalement, la découverte du cinéma. Le regard sur le corps en mouvement a changé de perspective car ces nouvelles techniques de représentation par l'image influencent, et de plus modifient, la perception de l'anatomie en action. Jusqu'à maintenant, la conscience kinesthésique s'enrichit des nouveaux outils au service de la connaissance médicale. L'imagerie médicale permet aux danseurs de mieux visualiser leur corps profond et d'enclencher dorénavant un nouveau travail gestuel.

cf. W.P. En se référant aux images du corps transversales, ces couches organiques de soi démontrent que la vision sensorielle, ce regard intérieur et imaginaire qui, dit-elle, est le regard gravitaire à l'épreuve de l'action dansée ici et maintenant, « s'ancre dans une direction qui relie la tête aux pieds et qui indique le sens de la chute » ; d'où la précipitation d'observations à partir des sensations à la fois d'ordre symbolique, cinésiologique et scientifique, l'imagerie médicale ayant largement contribué à modifier l'image consciente et inconsciente du corps. Ces divers points de vue s'aiguisent mutuellement, au plus près des lois fonctionnelles du corps dansant. Ce regard gravitaire engendre une nouvelle sensibilité chez les danseurs de telle sorte qu'ils pensent d'autres possibles et inventent de nouvelles qualités gestuelles, atteignant des états de corps et de virtuosité à des degrés extrêmes voire ultimes.

cf. W.P. De par les apports de la culture scientifico-médicale et l'appareil technologique de l'imagerie endoscopique, « le regard gravitaire » relie la conscience du danseur aux masses corporelles internes et aux réajustements nécessaires qu'il effectue pour l'équilibration et la dynamique des gestes, conscience somatique couplée à une écoute intérieure d'ordre psychologique aussi.

Or, par comparaison entre les sociétés contemporaines et technologiquement avancées, se reporter aux images du corps dansant des époques anciennes offre la possibilité d'approcher les cultures du corps et ainsi les qualités de regard sur les individus d'alors. Les documents iconographiques qui ont précédé le film, ont fixé un certain état des lieux en termes de sensibilité physique et poétique charnelle à travers l'action de danser et de chorégraphier. Autant fruit que ferment, cette imagerie a généré en son temps les œuvres maintenant entrées au répertoire.

cf. R.D. « Ainsi pour les toiles de Degas (le peintre de la danse) ne révélant pratiquement rien de la technique du ballet mais éclairant ce qui l'entoure ».

cf. P.V. « Disdériés (photographe du ballet de l'Opéra de Paris) était un pauvre monsieur parce qu'il ne pouvait pas ni filmer, ni photographier les spectacles de ballet qui étaient mal éclairés, dont les problèmes techniques entravaient terriblement son travail de témoignage (...) Néanmoins, ces vieux clichés du pauvre Disdériés restent très émouvants et ceux-ci nous parlent en dépit des limites qui tiennent à la photographie de la fin du XIX^e siècle. Ces restitutions quelque peu maladroites et malheureuses des représentations chorégraphiques d'alors témoignent d'un certain état de la danse et du ballet de la Belle Epoque. »

Depuis Léonard de Vinci, l'aventure moderne organisée autour de l'homme nouveau a rebondi considérablement au XIX^e siècle, grâce et à travers les sciences, les techniques et

Danse à l'écran, écran de la Danse

les arts : le désir se transmue en volonté de savoir, d'où l'approfondissement de la connaissance de soi, d'où, en l'occurrence, ce mouvement de découvertes à l'endroit des réalités intérieures. Images inconscientes et imageries médicales concourent à l'émergence du sujet, l'homme en accomplissement.

Au bout du compte, réaliser un geste en l'an 2000 présuppose la mobilisation de forces psychomotrices inédites au regard du *continuum* historique. Les cultures changent ; les sensibilités aussi. Fournie par l'histoire des idées et des mentalités, c'est toute une organisation du corps humain qui interagit dans l'œuvre chorégraphique. S'il est vrai qu'on ne danse pas les mêmes formes parce que les modes changent quand les préoccupations se déplacent, il est vrai également qu'on ne danse pas avec les mêmes qualités de corps un même rôle repris à divers époques de l'histoire de la danse et du ballet. *A fortiori*, on ne remonte pas une chorégraphie à l'identique de ce qu'elle fut à la création car elle ne dispose ni des mêmes interprètes, ni des mêmes silhouettes. Par extension, que fixe-t-on sur la pellicule durant la captation d'un ballet du répertoire comme *La Sylphide* ? Puis ultérieurement lorsqu'on se réfère au document filmique, quel regard pose-t-on sur l'œuvre remontée ? Du point de vue d'une hypothétique vérité historique, ces films de danse soulèvent le problème que rencontrent tous les arts vivants quand ils sont restitués : que privilégie-t-on et quelle lecture des choses retient-on à travers leur reproduction ? Les représentations de l'art chorégraphique induisent effectivement des visions tout autant biaisées que révélatrices. Alors, comment procéder pour ne pas trahir la pensée de la danse, l'esprit des créateurs ? Comment font les chorégraphes avec les réalisateurs ? Partant du témoignage et non de l'œuvre originale, comment les penseurs de la danse développent-ils leurs discours sans toutefois déroger à la ligne des intentions premières, sans tomber surtout dans les travers d'une interprétation inepte et erronée ? Pour l'historien de la danse, en vertu du principe qu'elle est un art du vivant, la pièce chorégraphique dont il traite émane d'un faisceau de circonstances d'ordre philosophique et empirique ; le témoin parle et critique en se situant toujours à la lisière des lieux qui fondent toute culture chorégraphique, dans l'immersion de la salle de spectacle et de la salle d'étude.

cf. S.J-M. Cependant, veille-t-on toujours à relativiser l'objet du discours en explicitant bien le contexte qui l'a vu naître ? « Est-ce qu'on va aussi réfléchir au fait qu'au moment du film, les ballerines avaient une morphologie plutôt courte ou plutôt longiligne ? Ainsi, on risque d'imposer une vision stéréotypée (...) je me dis qu'au fond, la transmission orale (...) était peut-être plus fidèle à l'esprit, faute d'être fidèle à la technique. Et comme la technique varie infiniment et qu'il le faut puisque notre appréhension du corps n'est plus la même, je me surprends à regretter ces captations de spectacle », qui ne sont en somme qu'un outil de plus pour l'étude historique du ballet, mais qui ne sont certainement pas l'outil de référence absolue.

Pourtant, durant les années 1970, la danse contemporaine s'est largement nourrie du croisement des disciplines empruntées aux sciences humaines comme le structuralisme, la sémiologie, la psychanalyse, aux sagesses et spiritualités orientales et non occidentales, ainsi qu'aux arts plastiques comme la vidéo et la performance.

cf. B.L. Il en résulte une profonde « humilité devant l'évolution de la société » en général, une humilité toute particulière devant les créateurs qui tels les peintres, les photographes, les vidéastes, les plasticiens posent une sensibilité aigüe et originale sur le monde physique ordinaire, et de surcroît sur le danseur. Ils agissent avec clairvoyance et ainsi ils délivrent un regard à partir duquel nulle réalité ne sera vue de la même manière. « Soudainement, on ne peut plus regarder tel artiste sur scène, telle situation, de la même manière, parce que lui-même nous a fait voyager, nous a fait regarder autrement. C'est simplement de l'humain, et c'est, dieu merci, de l'humain. L'art peut nous aider à mourir, donc, il peut aussi nous aider à vivre. L'art peut nous aider à

Danse à l'écran, écran de la Danse

considérer la vie tout à fait autrement. On ne peut plus regarder les choses de la même manière qu'auparavant quand elles ont été reprises notamment par les nouvelles technologies et grâce au talent, et au génie, des créateurs, des plasticiens. A chaque fois, l'artiste arrive à nous imposer une autre façon de voir. » Il est vrai qu'à l'heure actuelle, la symbolique du corps dansant repose beaucoup sur les avancées technologiques et sur les expérimentations que propose l'art contemporain. Enfin, avec plus ou moins de déterminisme d'ailleurs, les chorégraphes et les artistes plasticiens, scénographes et metteurs en scène tels Bill Viola, Bob Wilson, Nam June Paik, Sol Lewit, Charles Atlas, Peter Greenaway, Raoul Ruiz ou Thierry de Mey et bien d'autres encore, interrogent et mettent à l'épreuve de leur propre acuité la mémoire du corps en acte sous la forme d'œuvres hybrides, au confluent de techniques mixtes, alliant performance et installation qui réactualisent les codes du mouvement dansé car la danse entre dans un espace de représentation autre à celui du théâtre traditionnel et conventionnel.

Ainsi, parallèlement aux lieux de création, production et diffusion du spectacle chorégraphique, les lieux de conservation et de consultation des archives sur la danse que sont les bibliothèques et musées, répondent-ils aux états de l'art, leur vocation étant de sauvegarder et d'entretenir le patrimoine, d'enregistrer les flux humains, d'exposer le langage chorégraphique confronté à son histoire spécifique.

cf. B.R. le rôle de la Cinémathèque de la Danse

cf. P.V. le rôle de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris

cf. C.R. le rôle du Centre National de la Danse de Pantin

Parallèlement à la démarche quelquefois historiographique de certains chorégraphes comme Angelin Preljocaj par exemple, les intellectuels de la danse revisitent la pensée de cet art à travers les traces que les créateurs et les témoins de leur temps ont laissé. Ainsi évoluent à la fois et dans une véritable réciprocité, la culture et l'art chorégraphique.

cf. R.D. « la relativité du témoignage visuel sur son présent au regard des générations futures »

cf. S.J-M. « mais qu'est-ce qu'on va remonter ? c'est la vision de telle année, avec des corps qui dansent de telle manière »

Finalement, d'un point de vue strictement épistémologique, qu'en est-il donc de la connaissance réelle que l'on possède sur un ballet du répertoire au moment où un chorégraphe le reconstitue (l'exemple le plus fameux reste **La Sylphide** remontée par Pierre Lacotte en 1972, ainsi que la reconstitution du **Sacre du Printemps** de Millicent Hodson en 1987) ? C'est avec son bagage propre, obligatoirement différent de celui des générations passées, que va opérer le chorégraphe, troquant sans le chercher la nature originelle de l'œuvre reconstituée contre ses fantasmes et ses idées préconçues.

cf. R.D. « Du fait même de ses imperfections, l'image au XIX^e siècle transmettait peut-être plus l'esprit de la chose que la chose elle-même (...) Il existe aussi des tentatives de représentation de séquences dansées dans certains traités de danse au début du XIX^e siècle où l'on crée une suite de poses simulant le mouvement comme au cinéma d'ailleurs. Ces successions de croquis sont élaborées en vue de permettre la reconstitution des enchaînements.

Il est certain que sur ce plan-là, les nouvelles technologies apportent des éléments majeurs puisque pour la première fois dans l'histoire, on pourra conserver, je ne dirais pas le mouvement, mais un certain aspect du mouvement. » A travers la somme de documents iconographiques qui illustre son évolution, l'histoire de la danse témoigne des multiples tentatives des chorégraphes et des plasticiens pour crypter le mouvement et, d'une certaine façon, pour encoder la pensée.

Au fil des âges, les traces iconographiques fixes et cinétiques rendent compte de la subjectivité fluctuante incorporée dans la danse en son temps. Par conséquent,

Danse à l'écran, écran de la Danse

l'imagerie du corps dansant participe à l'expression dansée elle-même dans son œuvre de dévoilement car elle existe effectivement de par le poids sémiotique qui la constitue. Chargées d'un sens profond conditionné par ce que les psychanalystes appellent l'image inconsciente du corps, la danse et ses images parlent des rêves d'autan et de toujours, et pour ce motif, elles nous touchent au moment où se produit grâce au spectacle et à ses témoignages, une telle réminiscence, subtil cheminement intérieur dans la vie des formes. Cette vision intérieure est hantée par des réalités ancrées dans la poétique générale de la pesanteur des choses, avec ses rêves d'envol et ses élans dans la chute. De tout temps, l'imaginaire des créateurs met à nu leur intériorité propre et traduit l'érotique prédominante dans leur société même. Que penser, par exemple, des danses médiévales en rondes où les participants se tiennent du bout des doigts à la lumière de saint Basile qui considérerait la danse comme l'unique préoccupation des anges ? Quelle signification particulière attachée aux caroles ou bien, par la suite, aux danses nobles ? Dans quelle mesure les circonvolutions célestes peintes par Giotto ne préfigurent-elles pas l'esthétique du corps glorieux ? En termes de qualité de gestes liés, de légèreté, d'élévation, de force sans effort apparent, de puissance harmonieuse, de grâce et de mesure, la gestuelle classique occidentale perpétue la conscience de soi à travers une vraie maîtrise de soi conduite selon les valeurs aristocratiques de la cour. Sous l'Ancien Régime et notamment selon des critères éthiques représentatifs de la monarchie catholique, l'image des princes se nourrit de symbolique solaire, à la fois d'ordre apollinien et chevaleresque. Depuis les origines du ballet de cour à la fin de la Renaissance, l'aspiration politique des rois bourbons participe du rêve de régner en souverain absolu. Ce désir royal rejoignant l'idéal de transcendance des danseurs nobles, la danse classique écrit sa légende dorée en entretenant le rayonnement de ses artistes qui brillent par leur réputation. En véritables dieux de la danse, ils créent une image collective d'eux-mêmes de même nature que celle du roi soleil. Louis le Grand était effectivement reconnu en son temps pour être un génie de la danse parce qu'il dansait de façon remarquable. Aussi, les uns et les autres portent-ils à sa suite, et à son effigie, les attributs glorieux du monarque, c'est-à-dire la couronne empanachée, la perruque noire, les talons rouges et quelques atours du plus vif éclat. La figure du roi soleil s'est doublée de la figure héroïque du danseur virtuose que l'on assimile à une divinité. Voir danser peut procurer la sensation d'être en présence d'un phénomène d'exception. Au cours du spectacle, l'impression d'assister à un événement majeur incline le public à considérer le danseur comme un monstre sacré, d'où les phénomènes d'idolâtrie qui touchent la plupart des étoiles durant leur carrière. Parce qu'il domine le monde physique ordinaire, le danseur virtuose est "charismatique" selon l'opinion commune. Et pour reprendre les objections formulées par J.G. non sans ironie, à quand les affiches sur le fronton des théâtres qui agiteront l'image d'un artiste qui n'existe pas simplement parce qu'il aurait « le bas de x, le milieu de y, et le bas de z ? (...) Au-delà de telles questions, nous dit J.G., j'ai le sentiment que l'on va pouvoir joliment duper sur la marchandise (...) en tirant parti de ce décalage (...) en un jeu sur la confusion des genres et des identités (...) par une rhétorique du déphasage. » Les nouvelles technologies et les réalités virtuelles génèrent bel et bien de nouveaux regards.

Globalement, depuis l'invention de l'informatique, le monde de la danse considère le corps dansant en fonction des nouveaux modes de lecture fournis par les Technologies de l'Information et de la Communication. Depuis les années 2000, le danseur s'empare de son outil (son corps, sa personne) en vertu des moyens d'expression actuels. Ainsi, les T.I.C. inspirent de nouveaux modes corporels parce qu'ils permettent de voir et d'envisager le mouvement naturel d'une manière toujours plus insolite car imprévisible. Les réalités virtuelles participent d'emblée à la réalité virtuose du danseur, maître dans l'art de styliser les mouvements corporels à des fins poétiques. Depuis toujours, est-il

Danse à l'écran, écran de la Danse

besoin de rappeler que les mouvements artistiques s'enrichissent de l'imaginaire que leur délivrent les sciences et les techniques ? C'est pourquoi l'audiovisuel participe en soi au processus de création chorégraphique quand bien même la danse se dispense d'accompagnement filmique.

C.R. : « Oui, la vidéo a réellement changé le rapport du danseur à sa danse, et le rapport aux sources aussi, à la documentation, et enfin, à la légitimité des activités chorégraphiques », dialectique danse et image qui, au moyen de la vidéo et des installations visuelles et sonores dans le tissu dansé, à l'exemple de ce que fait Rachid Ouramdane, relève de la démarche des arts plastiques. « Depuis les années 1980, la présence de la vidéo sur scène a permis d'élargir les possibles de la création chorégraphique », éveillant les consciences en tournant les regards vers d'autres espaces.

Comme le souligne également H.R., les nouvelles technologies sont effectivement apparues dans le champ de la création chorégraphique durant les années 80, en même temps que la danse contemporaine affirme ses démarches de création particulières. Ainsi, de nouvelles mentalités et de nouvelles tournures d'esprit émergent. Ce sont, dit-il, « des outils qui génèrent de nouvelles perspectives, de nouvelles procédures, ou de nouveaux systèmes d'associations d'idées et de possibilités pour mettre en action ce corps. » Or, ce corps dansant existe de façon théâtrale en fonction du territoire qu'il occupe. Par conséquent, envisager le processus de création chorégraphique sous l'angle de sa dimension purement iconique, oblige à considérer l'image du corps dansant du point de vue de l'espace où la danse s'inscrit. Pour sa part, H.R. insiste moins sur la valeur sémiotique de l'image du corps dansant que sur la valeur polysémique de l'espace scénique chorégraphié. Selon lui, l'espace de la danse déploie le sens même de la pièce chorégraphique, et donc, la réalité du corps dansant. Le lieu théâtral se pense comme un réceptacle et comme une aire de jeu à la fois, périmètre vitalisé par les lignes de force de la danse qui le traversent et l'animent. La danse naît donc au gré des tensions stylisées dans un territoire quadrillé de façon poétique. Enfin, comme on l'observe dans le domaine des arts plastiques, le cadre de l'image du corps dansant (ou, en d'autres termes, l'air qui alentour enveloppe cette chair en acte) procure une indéniable respiration chorégraphique, contribuant au souffle de la danse. *In fine*, l'espace scénique qui émerge avec le mouvement dansé détermine l'impact signifiant du geste car la chorégraphie, parce qu'elle est architecture du vaste mouvement des ensembles communs et individuels, pense en profondeur la logique des lieux du corps, avec ses circulations, ses conduites, ses états d'âme, sa vérité intérieure et ses humeurs.

*L'image du corps dansant et l'influence des
nouvelles technologies dans le processus de
création chorégraphique*

*Entretien conduit par Valérie Colette-Folliot
(2004-2005)*

Roger Dabert

Danse à l'écran, écran de la Danse

Propos recueillis auprès de Roger Dabert, Historien de la Danse (Centre Chorégraphique National du Havre-Haute Normandie, direction Hervé Robbe, octobre 2004)

Les nouvelles technologies vont apporter, évidemment, des ressources nouvelles en matière de conservation d'images du corps dansant. Jusqu'à présent, l'historien fut limité dans ses recherches, se bornant à des représentations graphiques qui traduisent beaucoup plus souvent l'aspect extérieur du costume que l'attitude du corps qui le porte. Cette conservation par l'image va forcément poser un certain nombre de questions.

Lorsqu'on assiste à un ballet filmé pour le cinéma ou pour la télévision, quelques images vont parfois vous rapprocher du danseur. Mais, que conclure lorsqu'on voit par exemple deux mains qui se tendent l'une vers l'autre, alors que l'ensemble du spectacle reste hors de l'œil de la camera du spectacle ?

Il y a eu dans l'histoire quelques précédents de conservation de la danse par l'image au début du ^{xx}e siècle, quelques séquences d'Anna Pavlova ou de Loïe Fuller. Mais il faut au préalable expliciter le contexte historique pour faire apprécier les particularités esthétiques de ces danseuses des années 1910-1920. Le chorégraphe Léonide Massine a filmé tout son répertoire, pratiquement. Mais ce sont des films conçus comme des documents de travail, qui ne sont pas exploitables envers un public extérieur ; ce sont des témoins destinés à son propre usage, à une conservation de spectacles que Massine souhaitait vraisemblablement remonter lui-même, ce qu'il fera d'ailleurs dans les années 50 à l'Opéra Comique. Ces œuvres seront-elles remontés à l'identique ? Compte tenu de l'évolution des esthétiques, ces captations reprises par d'autres que Massine seraient confrontées à de nombreux anachronismes. La lecture de ces traces filmiques aurait alors relevé d'une démarche quasi archéologique.

*Les reconstitutions de ballets ou de danses paraissent surtout intéressantes dans la mesure où elles révèlent l'évolution des conceptions esthétiques, de l'époque initiale à celle de la reconstitution. Ce à quoi on peut objecter qu'il existe des documents qui sont fidèles à l'œuvre originelle, tels les "Carnets Bagouet". Certes. Mais comment ces documents seront-ils interprétés plus tard par des danseurs et des chorégraphes qui n'ont pas connu Dominique Bagouet ? Dans le même ordre d'idées, on a beaucoup travaillé à la reconstitution d'œuvres de Nijinski, notamment **Le Sacre du Printemps**. Or, les approches pourtant affirmées comme historicistes, se révèlent fort subjectives. En son temps, Nicolas Zvereff, témoin oculaire, avait restitué des fragments assez différents, me semble t'il, des essais plus récents.*

Lorsque l'on voit des images de corps dansants délivrées par les nouvelles technologies, on peut se demander ce qu'en fera le chorégraphe du temps futur qui voudra reconstituer l'œuvre ainsi fixée. L'historien lui-même peut-il examiner un document en faisant abstraction du regard de son époque à lui ?

Dans un cadre différent, avec des danseurs différents, une vision des choses différentes, la reconstitution d'une œuvre chorégraphique est-elle possible et souhaitable ?

S'ajoute à cela le problème de la relecture.

*Picasso a relu Vélasquez sans porter atteinte à Vélasquez ; il en a fait une autre œuvre, pas une caricature de l'original. Ainsi en est-il de la **Giselle** de Mats Ek, prétexte à une chorégraphie inédite. C'est un domaine auquel les nouvelles technologies n'apporteront pas de solutions définitives.*

En ce qui concerne les images du ^{xix}e siècle, celles-ci s'attachaient plus à transmettre l'esprit, l'émotion, plus que la forme. Par exemple, il existe une lithographie de Marie Taglioni en équilibre sur la pointe, posée sur une rose une rose. On peut, certes, sourire devant cette rose imperturbable. Mais ce que nous dit cette vision d'une danse impondérable est pourtant très éloquent. Par ailleurs, il convient de préciser que le

Danse à l'écran, écran de la Danse

témoignage du dessinateur est souvent faussé par sa propre volonté de traduire en image ce qu'il a cru ou voulu voir. Si l'on analyse ces représentations, on se trouve en présence de corps qui n'existent pas. Quelle logique anatomique dégager d'une Amalia Brugnoli pirouettant sur une point de compas? En revanche, ce qui se dégagera de l'image du corps dansant, c'est un peu la quintessence de l'envol esquissée par l'arabesque de la ballerine en tulle, ou la fulgurance de ses tours. Plus spirituelle que réelle, cette imagerie relève effectivement d'une vue de l'esprit. Sauf dans le cas où l'on a recourt aux fils, l'envol sur scène est beaucoup plus suggéré que réellement exécuté. Le porté lui-même n'était pas poussé très loin. Ce que nous dit le dessin, c'est aussi ce qu'a cru ou voulu voir un spectateur complice.

Du fait même de ses imperfections, l'image au XIX^e siècle s'attachait plus à transmettre l'esprit de la chose que la chose elle-même. Ainsi pour les toiles de Degas ne révélant pratiquement rien de la technique du ballet mais éclairant ce qui l'entoure.

On peut aussi évoquer les tentatives de représentation de séquences dansées dans certains traités de danse du début du XIX^e siècle, qui s'attachent, elles, à fixer des figures, voire à illustrer des techniques. Une suite de poses va tendre à simuler le mouvement. C'est ce que feront, près d'un siècle plus tard, certains précurseurs du cinéma, Jules Marey, Georges Demeny, on encore Eadweard Muybridge, en s'aidant cette fois de la photographie. Ces successions de figures furent élaborées en vue de permettre l'analyse du mouvement, et partant de là, l'éventuelle reconstitution des enchaînements. On peut observer dans ce cas particulier l'apport d'une technologie nouvelle, la photographie, que viendra compléter le cinéma. Image en mouvement, celui-ci inscrira la forme dans la durée. Quel apport sur le plan de la création?

En 1948, dans une perspective différente de ses essais déjà cités, Léonide Massine participera à la réalisation du film *les Chaussons rouges*, de Michael Powell. A partir du thème emprunté à Andersen et dans le cadre d'un mélodrame très conventionnel, on y pénétrera l'atmosphère confinée d'une compagnie de ballet, où ceux qui ont connu les coulisses des grandes troupes internationales de naguère se retrouveront. Des extraits d'œuvres du répertoire, le **Lac des cygnes**, **Giselle**, **la Boutique fantasque**, filmées de manière habituelle, viendront émailler le récit. Dans le ballet-titre, par contre, sur une chorégraphie signée de Robert Helpmann, mais où transparaît l'apport de Léonide Massine, notamment en ce qui concerne son propre personnage, on va se trouver en présence d'une œuvre dont ne peut exister aucune version scénique. Tour à tour œil extérieur ou protagoniste, la caméra s'intégrera totalement à la chorégraphie, au sein de la scénographie mouvante d'Hein Heckroth, le décorateur de Curt Jooss,

Trois ans plus tard, Michael Powell renouvellera la même expérience, poussant à son terme le propos initial, avec **Les Contes d'Hoffmann**, où, cette fois, aucun prétexte ne viendra justifier l'univers d'Offenbach. La chorégraphie étant assurée par Frédéric Ashton, Léonide Massine et Robert Helpmann deviendront les diaboliques interprètes de l'œuvre. La synthèse sera éblouissante et les cinéphiles perplexes... On peut oublier l'ultime tentative du genre, **le Carrousel Napolitain**, ensemble hétéroclite où les ballets de Keita Fodeba joueront les pirates barbaresques et Benjamino Gigli, les peintres en bâtiment chantant O sole moi sous l'averse. Léonide Massine chantera, lui aussi, mais la danse n'y gagnera rien..

Il appartiendra à la danse contemporaine d'établir le lien avec les technologies de son temps. La recherche ne sera plus, cette fois, de l'ordre de la conservation du simple témoignage, mais d'un réel partenariat. Dès 1970, une compagnie parisienne s'affichait "de video-danse". Informatique et images de synthèse apporteront de plus en plus largement leur concours à des chorégraphes soucieux d'intégrer ces nouveaux outils à leur univers. De nouvelles perspectives s'ouvrent ainsi à la création

Danse à l'écran, écran de la Danse

chorégraphique. Toutefois, le risque ultime de la recherche pourrait être la prédominance d'une image dansante, en regard d'un corps qui, lui, ne danserait plus.

Roger Dabert (octobre 2004)

*L'image du corps dansant et l'influence des
nouvelles technologies dans le processus de
création chorégraphique*

*Entretien conduit par Valérie Colette-Folliot
(2004-2005)*

Claire Rousier

Danse à l'écran, écran de la Danse

Propos recueillis auprès de Claire Rousier, Directrice du Développement pour la Culture Chorégraphique au Centre National de la Danse de Pantin (CND, octobre 2004)

Que garde-t-on comme traces de l'activité chorégraphique en général et qu'est-ce que produit le fait de cumuler ces traces, de les rassembler, de les relancer dans un certain circuit de production via une médiathèque, via l'édition, via la production du film, etc. ? Autour de la danse, il y a toujours eu une production de traces ; on a produit des traités, des iconographies, à différentes époques, avec différentes vocations à chaque fois, vocations qui n'étaient pas nécessairement de témoigner de la danse en tant que telle, vocations qui avaient parfois aussi pour mission de porter d'autres natures de messages. Ces possibilités se multiplient, changent, évoluent effectivement dans le même temps que le développement des nouvelles technologies. Cela veut donc dire que l'on peut traiter de la danse via les informations qui circulent sur l'Internet d'une part, et que, d'autre part, le grand changement actuel en art chorégraphique provient surtout du film de danse, et ce dans le cadre même du spectacle chorégraphique.

*Compte tenu du fait que nous n'avons pas la possibilité de conserver les œuvres chorégraphiques en tant que telles par rapport à d'autres domaines artistiques comme la musique ou la littérature, nous ne sommes amenés à ne conserver que les traces attachées à l'activité. Nous avons deux types de traces privilégiées pour traiter des œuvres chorégraphiques elles-mêmes, au plus près de l'œuvre, qui sont effectivement la vidéo, la captation vidéo, et la notation du mouvement, laquelle reste quand même l'une des sources privilégiées pouvant informer et documenter le travail, le mouvement du danseur. Evidemment, la notation du mouvement a une longue vie derrière elle, et elle continue d'évoluer, mais l'apport du film et de la vidéo a énormément changé le rapport du danseur à lui-même, le rapport du danseur à son image, le rapport du public à ce qu'il sait de la danse ou ce qu'il peut en voir, et indépendamment de ce que nous pouvons regretter de l'insuffisance de diffusion de la danse sur les chaînes de télévision et autres supports, malgré tout, l'apport de la vidéo qui est récent (début 1980) a permis de diffuser et de rendre accessible une partie des répertoires à un public beaucoup plus large qu'auparavant. Avant, hormis les gens qui allaient à l'Opéra de Paris, personne ne voyait **Le Lac des Cygnes**, **Giselle** ou les grandes œuvres du répertoire romantique. C'est vrai pour ces œuvres-là, mais c'est vrai aussi pour les créations en général qui par le film, vivent au-delà de la programmation théâtrale. Du coup, cet ensemble de faits est allé de pair avec des préoccupations liées à la mémoire, à la problématisation, à la conceptualisation, à la relecture de l'histoire de la danse, selon une approche esthétique.*

Ces outils changent nécessairement le rapport du danseur à sa danse. Pas seulement de l'image que le danseur a de lui-même, mais plutôt de la compréhension du mouvement, de l'image de son corps dansant au sein d'une œuvre, et des lectures qu'on peut faire de cette œuvre, et donc de la place même de son mouvement dans l'œuvre. Une distanciation s'opère pour le danseur comme pour le public qui a la possibilité de regarder dix fois de suite un même passage. Sachant au préalable que cette trace est lacunaire, qu'elle a un point de vue, qu'elle procède de la sensibilité d'un vidéaste, ou de plusieurs caméras, sachant bien sûr que cette trace est d'abord une lecture.

On ne peut pas, par conséquent, confondre cette trace avec l'œuvre elle-même. Toutefois, celle-ci est au plus près de l'œuvre chorégraphique, avec la notation de mouvement.

Alors, évidemment, toute autre trace revêt une égale importance en soi. Les discours critiques, les documents sur le processus de création, la littérature grise, les sources

Danse à l'écran, écran de la Danse

d'inspiration, la réception médiatique, les documents administratifs, cet ensemble de traces documente naturellement le travail du danseur.

Mais je pense que l'arrivée de la vidéo, encore plus que celle du film parce qu'au cinéma, les conditions techniques offrent moins de liberté qu'en vidéo du point de vue des procédures de création chorégraphique, oui, la vidéo a réellement changé le rapport du danseur à sa danse, et le rapport aux sources aussi, à la documentation, et enfin à la légitimité des activités chorégraphiques lesquelles dorénavant peuvent plus aisément faire l'objet du discours philosophique sur l'art de la danse.

A l'exemple de ce que fait Rachid Ouramdani, mais ce n'est pas le seul, un certain nombre de "jeunes" artistes approchent de plus en plus la danse sur un mode proche de celui des arts plastiques, c'est-à-dire moins en affirmant que ce qui constitue la danse est d'abord et avant tout une écriture du mouvement, mais plutôt en renvoyant la dimension visuelle de la danse et en la diluant, en l'éclatant, en la croisant, en faisant des approches transdisciplinaires où le mouvement joue avec d'autres types d'approches, avec la musique, avec la vidéo, et dont l'impact attendu est parfois soit plus discursif, soit plus franchement visuel.

Alors que depuis vingt ans on a de plus en plus utilisé la vidéo dans les spectacles, d'abord pour élargir le cadre de scène (comme suppression de la boîte noire à l'italienne, la vidéo ouvre l'espace poétique du théâtre), pour enrichir le fond de scène, pour mettre de l'ailleurs dedans (dans le cadre du plateau), pour mettre de la narration dans la narration (comme processus de mise en abyme, la vidéo modifie le rapport naturel à l'espace-temps-action), pour engendrer un brouillage au niveau du langage du corps dansant stylisé par le film, la vidéo s'est affirmé comme étant un véritable pinceau pour la danse car elle contribue de l'intérieur à styliser l'activité gestuelle dans l'œuvre chorégraphiée. Avec la vidéo, le corps perd son unité globale, et celui-là ne se borne plus son entité anatomique entière et première, mais il peut se métamorphoser plus avant, se révéler par bribes, par fragments, par fractions, comme par la globalité où il évolue dans la vie courante.

Depuis les années 1980, la présence de la vidéo sur scène a permis d'élargir les possibles de la création chorégraphique. Or, depuis peu, cette boîte noire s'ouvre encore plus puisque les artistes en viennent à explorer plus spécifiquement les modalités nouvelles de la vidéo-danse.

D'autres durées dans d'autres cheminements.

Maintenant, ce n'est plus un plateau et de la vidéo, mais c'est un déplacement de corps accompagné d'images. Le regard se heurte donc à un système de frictions, de croisement entre les langages qui se juxtaposent et qui, à cet instant, font discours.

Claire Rousier (octobre 2004)

*L'image du corps dansant et l'influence des
nouvelles technologies dans le processus de
création chorégraphique*

*Entretien conduit par Valérie Colette-Folliot
(2004-2005)*

Pierre Vidal

Danse à l'écran, écran de la Danse

Propos recueillis auprès de Pierre Vidal, Conservateur général et Directeur de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris (le Palais Garnier, Paris, avril 2005)

La Bibliothèque-Musée de l'Opéra a une existence d'un siècle environ, voire légèrement plus. Elle s'est détachée progressivement de l'Opéra qui, pour sa part, est une institution datant du XVII^e siècle, académie dotée d'un fonds engrangeant un certain nombre de documents relatifs à ses activités, ou administratifs, ou artistiques, ou archivistiques, etc.

Sous le Second Empire, dans le même temps où l'on a prévu la construction du Palais Garnier, l'Opéra s'est plus sérieusement intéressé aux archives et à la mémoire de la Maison, non pas que la Maison de l'Opéra était sans mémoire jusqu'en 1866, mais celle-ci était un peu fragmentaire, conservée par les Services de l'Opéra, lesquels géraient qui le Ballet, qui les Costumes, qui l'Architecture, etc. A partir de 1866, l'Administration s'est employée à ce qu'il y ait des archives et une bibliothèque à l'Opéra en leur donnant un lieu et un statut quelque peu particuliers et c'est depuis effectivement que la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris existe.

Ainsi donc, la Bibliothèque-Musée de l'Opéra est la mémoire de l'Opéra de Paris. On y conserve un certain nombre de documents qui proviennent de la Maison et qui nous sont déposés par ses soins. A l'heure actuelle, l'Opéra ne conserve plus les documents d'archives et d'administration qui, jusqu'au début du XX^e siècle, étaient encore conservés à la Bibliothèque-Musée. Dorénavant, ceux-ci relèvent des Archives Nationales. Par conséquent, si des chercheurs souhaitent consulter des éléments purement administratifs concernant la vie de l'Opéra, c'est aux Archives Nationales et non pas à la Bibliothèque-Musée, qu'ils les trouveront. En revanche, la Bibliothèque-Musée de l'Opéra conserve un certain nombre de documents de nature artistique, visuelle, que sont les projets de décors et de costumes pour les productions de l'Opéra. Disons que cette collection est à peu près complète et cohérente depuis le milieu du XIX^e siècle jusqu'à nos jours. C'est relativement vrai en ce qui concerne les costumes, mais pour les décors, c'est un peu plus compliqué parce que les décors de l'Opéra actuellement sont souvent réalisés sur support informatique, ou bien en coproduction Opéra National de Paris et une autre structure. C'est la raison pour laquelle un certain nombre de décors récents de l'Opéra peuvent nous échapper. Toutefois, à l'exemple des deux dernières productions d'Angelin Preljocaj créées ces deux dernières années, un certain nombre de partitions chorégraphiques de l'Opéra nous sont déposées par les Services de Brigitte Lefèvre (Directrice de la Danse de l'ONP).

Etant donc la mémoire de l'Opéra de Paris, le premier rôle ici est d'exister vis-à-vis de l'Opéra-même et d'inciter qui de droit à déposer un certain nombre de documents comprenant, en l'espèce, les maquettes de décors et de costumes, les plaquettes et articles, les photographies, etc. Cependant, l'Opéra produit un certain nombre d'autres documents qui nous échappent comme les captations de spectacle, dont il fait un usage exclusivement interne, technique pour les interprètes, pour tous les techniciens, et cela n'est pas diffusé, ni au public, ni encore moins à la Bibliothèque. C'est la raison pour laquelle nous ne disposons pas de vidéos des spectacles de l'Opéra.

En ce qui concerne les costumes eux-mêmes, l'Opéra les confie à un Service des Patrimoines de Costumes qui est en cours de séparation de l'Opéra et qui ne dépend pas non plus de nous, Bibliothèque Nationale de France. Or, quoi qu'il en soit, conduire une politique de conservation du spectacle lyrique et chorégraphique lié au répertoire et à la programmation de l'Opéra de Paris demeure notre mission principale parce que nous en sommes la mémoire.

Malgré tout, nous nous occupons aussi d'acheter un certain nombre de documents ayant échappé à la vigilance de l'Opéra. Et puis, en dehors du répertoire strictement

Danse à l'écran, écran de la Danse

ONP, il existe naturellement d'autres mondes chorégraphiques qui sont assez proches de lui et qui entretiennent un lien de parenté avec lui. Parce qu'ils sont liés à l'Opéra, ces mondes chorégraphiques particuliers nous intéressent également. Pensons, par exemple, au monde des Ballets russes qui, à travers Serge Lifar, relie l'actuel au passé. En l'occurrence, un certain nombre de décors et de costumes de reprises font dorénavant partie de nos collections, par acquisition, par achat, par don. En effet, ici, nous nous sentons en quelque sorte les garants de la mémoire de l'Opéra. Outre les Ballets russes, nous possédons aussi un fonds provenant des Archives Internationales de la Danse de Rolf de Maré qui, vers la fin de sa vie, s'est préoccupé d'un Musée de la Danse, d'une Histoire de la Danse, et qui a donc déposé à la Bibliothèque Nationale de France (via la Bibliothèque-Musée de l'Opéra) un fonds documentaire très important, comprenant des livres, des photos, des costumes...

Il est vrai qu'aujourd'hui les nouvelles technologies sont de plus en plus présentes dans les décors, dans les costumes, dans la mise en scène de la danse, ce qui crée d'ailleurs parfois des problèmes de conservation dans nos collections, de nature plutôt traditionnelle car sur support papier tout particulièrement. Alors, que deviendra un décor qui a été essentiellement réalisé en jeux lumineux ?

A d'autres égards, nous nous réjouissons que les spectacles fassent l'objet de films, encore que le regard d'un cinéaste n'est jamais neutre. Toutefois, pour délivrer un message sur la danse, il est vrai que les nouvelles technologies et techniques sont tout de même plus proches des sensibilités présentes. Nonobstant ce nouvel aspect patrimonial caractéristique des années 2000, la spécificité de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, est de préserver des traces plutôt anciennes comme des photographies de la fin du XIX^e siècle comme, notamment, celles de Disdéries qui était chargé de fixer les opéras et les ballets de l'époque.

Disdéries était un "pauvre" monsieur parce qu'il ne pouvait ni filmer, ni photographier les spectacles de ballet d'alors car ils étaient mal éclairés. Les problèmes techniques entravaient terriblement son travail de témoignage. Il obligeait donc les danseurs à venir dans ses studios. Il les rhabillait avec leurs costumes de scène, il leur faisait prendre la pose pendant de très longues secondes, et ensemble, ils essayaient de restituer le jeu de la façon la plus vraie possible. Ces traces aujourd'hui font un peu sourire, compte tenu des immenses progrès techniques dans l'art de montrer la danse. Néanmoins, ces vieux clichés du "pauvre" Disdéries restent très émouvants ; ils nous parlent malgré tout, et en dépit des limites qui ne tiennent finalement qu'à la photographie de la fin du XIX^e siècle.

In fine, ces restitutions quelque peu maladroites et malheureuses témoignent néanmoins d'un état de la danse et du ballet qui est celui de la Belle Epoque, et c'est véritablement en cela qu'elles instruisent sur le réel et la réalité de l'Histoire.

Pierre Vidal (avril 2005)

*L'image du corps dansant et l'influence des
nouvelles technologies dans le processus de
création chorégraphique*

*Entretien conduit par Valérie Colette-Folliot
(2004-2005)*

*Héla Fattoumi
&
Eric Lamoureux*

Danse à l'écran, écran de la Danse

Propos recueillis auprès de Héra Fattoumi et d'Eric Lamoureux, Centre Chorégraphique National de Caen, Basse Normandie, avril 2005)

E. L. : *Depuis quelque temps, Héra et moi avons tenté des expériences en lien avec la vidéo, le film. Il s'est agi pour nous de toujours nous demander comment, par la vidéo, par le film, avec le réalisateur Benjamin Silvestre, depuis trois ou quatre années en nous appuyant sur les matières qui constituent fondamentalement les œuvres scéniques, comment à partir de ces matériaux, on peut travailler sur un objet filmique qui dépasse largement la captation et qui convoque son langage propre.*

*Les captations nous ont toujours insatisfaits. Or, depuis trois films, et un quatrième bientôt qui a été commandé par Arte et qui porte sur notre création 2004, **La Maâda**, nous nous posons vraiment à nous-mêmes la question de Benjamin Silvestre qui est : qu'est-ce qu'on prend, sur quel fil dramaturgique s'appuie-t-on, fil qui sourd du spectacle tout en l'oubliant très vite, tout en le mettant à distance pour essayer de ne travailler que sur un objet filmique ; qu'est-ce qu'on filme ?*

C'est ainsi que, jusqu'alors, nous avons abordé la relation au média vidéo par le biais du film de danse ou vidéodanse.

H. F. : *La première tentative de penser la danse à l'image s'est faite à partir de **Solstice**, un spectacle d'une heure, en duo interprété par Eric et moi-même. Face à ce spectacle d'une heure, **Solstice** ayant été conçu au départ selon une scénographie extrêmement précise, il a fallu avec le réalisateur de l'époque raccourcir la chorégraphie afin de créer un court-métrage, d'où le dilemme, que retenir du spectacle de danse initial ! Ainsi donc s'est posée la question de la réduction d'une œuvre préexistante, ce qui a suscité de nombreux questionnements sur les possibilités de modifier une durée, d'envisager un rapport vivant au public, en le ramenant à un support plan à deux dimensions, l'image du corps dansant, tout en opérant le passage du spectacle vivant au film de danse.*

Comment capter, capturer, retranscrire l'énergie ? Telle fut notre principale préoccupation alors.

Ce duo supposait de nous un engagement physique extrême. Aussi, au moment de la réécriture de la danse en vue du film, nous avons dû sélectionner des passages du spectacle, deux ou trois matières dont une qui était une ronde, donc un espace circulaire. La conséquence s'est traduite par la figure du cercle qui a déterminé toute la manière de filmer la danse. Où est la caméra, où est le regard, comment ce cercle et cette danse en rond qui est une valse, ou un passage de l'un à l'autre, comment pouvait-on retraduire ces états au point d'en extraire un véritable tourbillon ? Comment procéder pour créer un film qui ne dénature pas la chorégraphie originale ? Réaliser un court-métrage à partir d'un duo dansé offrait la possibilité de transposer et d'amplifier ce que la danse offre sur scène en direct, dans une relation vivante au public. Le film pour nous le véhicule permettant au spectateur d'aller là où le regard ne peut jamais aller au sein du théâtre. Pousser les énergies. Se rapprocher des corps. Questionner la peau. Envisager le regard. Provoquer le contact. Sonder l'œil et même appréhender l'invisible. Question donc d'énergie, question de proximité entre les corps dansants filmés, question de toucher, de tact, de grain de la peau, de regard, de contact...

E. L. : *Questionner l'entrée en jeu dans l'espace intime de la danse.*

H. F. : *Questionner le rapport à l'intimité et au développement d'une énergie qu'on ne peut pas obtenir en temps réel.*

Danse à l'écran, écran de la Danse

Pour commencer, **Solstice** a répondu à ce questionnaire préalable. **Solstice** avait vraiment été filmé dans le décor de la pièce chorégraphique, avec des éléments quelque peu aménagés pour pouvoir poser la caméra sur le plateau afin de l'amener au centre de la scène par exemple.

Ensuite, il y a eu **Animal regard**. **Animal regard** était donc une pièce de long format, avec sept ou huit interprètes. Cette chorégraphie pose d'emblée la corrélation entre la danse et le cirque. Notre démarche se fonde en l'occurrence sur la tentative de voir émerger un langage commun qui ne relèverait pas strictement de la danse et ni du cirque, mais qui émanerait d'une simple tentative de croisement. Avec Benjamin Silvestre, nous sommes allés beaucoup plus loin que précédemment puisque nous avons quitté l'enceinte du plateau au théâtre pour penser une écriture à la fois filmique et chorégraphique sur un plateau de tournage cette fois. Nous avons opté pour une écriture fragmentaire et fragmentée, en forme de duos, décontextualisés, transplantés dans des espaces extérieurs au territoire théâtral habituel. Ce film traite de la question du couple, de la relation à deux, jusqu'à aboutir au groupe. En amont et comme préalable à la danse, ainsi qu'au film, les objets médiateurs. Ces accessoires font jaillir la chorégraphie et conditionnent le film. Objets en métal permettant la suspension. Chacun des cinq fragments qui constituent le film d'une durée globale de 26 minutes, s'est centré autour des relations à l'objet entre deux personnes, d'où la notion de médiation.

E. L. : L'objet est le médiateur qui enclenche la relation entre l'un et l'autre. L'objet induit ici une certaine couleur au sein des choses, dans la qualité d'échange entre les protagonistes. En outre, pour certains, la relation naît de cette mise en contact amenée par l'objet et à travers lui. Sur les cinq fragments, avec Benjamin Silvestre, fut traité le type de relation suscité par l'objet entre les danseurs. Tournages en extérieur. Il en est un tout particulièrement, c'est celui de la gare avec ses passants dans le champ visuel, avec ces gens qui traversent le cadre de l'image sans y prêter attention et qui participe à la danse filmée à leur insu. De façon aléatoire, les plans d'action se chevauchent. De plus, le tournage est effectué au moyen d'une steadycam car nous souhaitions souligner la suspension des corps dansants. En effet, dans cette partie, les corps semblent flotter. Or, en la matière, l'apport technologique d'un opérateur vidéo qui peut se déplacer avec les danseurs et parmi eux, avec la danse via cette prolongation du corps (cette prothèse), l'apport technologique nous paraissait pouvoir résoudre tous les hiatus. Comment filmer une danse aérienne dans un environnement brut et décalé ? Comment parler de la circulation des passages, des échanges, des croisements, en en soulignant la fluidité qui y participe ? Au final, nous avons obtenu une image flottante qui n'est pas totalement en fusion avec les corps mais qui y réagit en contrepoint, contredisant même parfois le mouvement d'ensemble. Ça voyage avec la danse, ça la révèle. Cette technologie magnifie la chorégraphie et ainsi la sublime.

H.F. : Bien que nous ayons conservé la même écriture chorégraphique, de par le film, le sens premier de la danse a été totalement transformé. Combien un matériau chorégraphique, entre le poser sur une scène de théâtre et le porter sur un plateau de tournage soumis à un point de vue de cinéaste de surcroît, combien la danse peut se modifier en fonction du cadre qui l'inscrit et qui la présente. L'espace de la représentation détermine bel et bien la signification de l'œuvre dansée. Le film fait dire à la chorégraphie autre chose, mais pas l'inverse de ses intentions premières.

A l'origine de ces duos, nous nous contentions de réfléchir à la performance des corps suspendus. Seule la difficulté d'être dans le vide, sans longe, retenait notre attention.

Danse à l'écran, écran de la Danse

Avec le tournage, et grâce au film, nous avons pu décoller de l'enceinte du théâtre et fouiller un tout autre imaginaire.

*Le troisième film de danse que nous ayons réalisé avec Benjamin Silvestre s'appelle **Entre temps** (2004). Cette réalisation nous a permis d'aller de nouveau encore plus loin. Cette fois-ci, nous ne sommes pas partis d'un seul spectacle mais de deux œuvres. **Entre temps** résulte de deux solos distincts et totalement indépendants : un solo de femme où je danse, c'est **Wasla**, et un solo d'homme où Eric danse, c'est **Exode** (toutefois, à l'origine, Eric envisageait dans son solo une amorce de duo avec un accordéoniste qui n'apparaît pas à l'image en raison peut-être de la pertinence du tiers regard relayé finalement dans le projet filmique, par l'œil de la caméra). L'écriture du film à partir de deux œuvres séparées a mis l'accent sur le discours chorégraphique en soi, d'où la réflexion sur les processus de création chorégraphique dans sa rencontre avec les nouvelles technologies. Que vont dire ces images de corps dansants ? Qu'allons-nous leur faire dire ?*

*Notre première envie avec Benjamin Silvestre était de trouver deux espaces. Nous avons tâtonné quelque temps, jusqu'au moment où, étant d'ailleurs en résidence de création en Lorraine, ce sont imposés à nous des lieux particuliers : une petite église désacralisée avec une très belle atmosphère, et une mine désaffectée avec des étendues magnifiques et une architecture industrielle en friche. Dans mon solo extrait de **Wasla**, l'action se tient dans une alcôve au cœur d'un mur en creux, d'où l'espace en intérieur. Pour le solo d'Eric (**Exode** se déroulait initialement dans un espace noir et minimaliste, voire vide, avec juste deux tabourets, et sans scénographie particulière), nous avons convenu de choisir un lieu en extérieur totalement ouvert. En ce qui me concerne, j'évoluais dans une sorte d'alcôve. Quant à lui, Eric développait un important rapport au sol, mû par un état de corps perdu au milieu de cette immensité. Un homme et une femme. Un homme et une femme dialoguent quand bien même ils ne sont pas dans le même espace.*

Grâce à l'écriture filmique et au montage alterné en crescendo, ce dialogue s'est naturellement enclenché d'où la rencontre soudaine des deux identités culturelles et sexuées choisies.

*La difficulté de réaliser **Entre temps** fut de rythmer la progression dans ce qu'on peut appeler une intrigue. Comment appréhender la résonance des gestes entre eux, malgré leurs profondes différences ? Où relever les ressemblances, les liaisons, les traits qui favoriseraient les correspondances et qui accentueraient la cohésion du film de danse ? Jusqu'à quel point le continu passage de l'intérieur à l'extérieur se justifie-t-il ? Peut-on concevoir, en vérité, d'être ensemble en dépit de l'éloignement, de la séparation des corps et des esprits ? Comment procéder en termes de couleur, de lumière, et pourquoi ?*

E.L. : La question du sens à l'image s'est fait jour. Nous avons effectivement tenté de partir de deux solitudes pour tenter de créer un dialogue avec ses singularités, ses spécificités. Nous avons réfléchi au statut des personnages et du regard posé sur ceux-ci. Ce regard tiers renvoie bien évidemment à une tierce personne, oui mais, témoin ou voyeur ? C'est d'ailleurs la raison pour laquelle la présence du musicien à l'écran n'a pas été retenue. Quand on s'appuie sur une œuvre scénique et qu'on vise à en extraire la quintessence, c'est-à-dire le meilleur, à chaque fois, le film de danse engendre une véritable œuvre de traduction.

H.F. : On traduit et simultanément on sélectionne.

E.L. : Ainsi, par traduction interposée, on révèle l'objet du regard et l'on recrée.

Danse à l'écran, écran de la Danse

H.F. : En quelque sorte, **Entre temps** nous a éloignés du sens premier des deux solos, matériaux du film. Partant tout d'abord d'une abstraction, nous focalisant surtout sur les qualités de corps, ou d'un geste, ou du rythme, ou de la musicalité, nous en sommes venus à créer d'autres enjeux du fait de ce duo par dialogue à distance et grâce au montage alterné. Dorénavant, la question que nous pourrions nous poser serait de faire une chorégraphie pour deux en nous fondant sur le film, lequel film a fait jaillir ce duo pétri des deux solos préalables. Revenir sur un plateau de théâtre après avoir évolué sur un plateau de tournage d'après la mémoire des corps dansant sur scène au commencement de l'aventure poétique, cela serait-il si judicieux ? On pourrait imaginer techniquement un décor en haut et l'autre en bas, en coupant la scène en deux...

Voici un temps qu'il nous reste à explorer car après être passé par le film en fonction des planches, pour y revenir, un tel processus de création serait-il effectivement pertinent ? Voilà une question au demeurant sans réponse...

E.L. : Dans le temps différé, travailler à partir de l'image, c'est continuer une étape de la création chorégraphique en l'emmenant à un autre endroit. Effectivement, il apparaît intéressant d'appréhender l'objet filmique comme une étape du processus de création à part entière.

Une dimension nous est apparue ainsi grâce à ces trois expériences filmiques (et grâce à la quatrième à venir). C'est l'intérêt de faire entrer dans notre propre imaginaire disciplinaire un autre artiste d'une autre discipline artistique.

Faire entrer un autre artiste dans un espace commun de créateur qu'est, en l'occurrence, la chorégraphie qu'Héla et moi-même nous cosignons, représente un véritable atout. Cet autre regard apporte un point de vue tiers alternatif débouchant sur de nouvelles perspectives. Il va fondamentalement interroger la danse, les pièces, les matériaux, à sa façon, en confrontant cultures, sensibilités, objectifs divers et variés. Cela est une source évidente d'enrichissement. Pourquoi faire des films de danse ? A nos yeux, c'est aussi pour ébranler, rompre le cours ordinaire de notre démarche chorégraphique. Nous mettre en mouvement sur des objets qui nous auraient vraisemblablement échappé sans l'interaction avec d'autres créateurs. Ce tiers regard compte énormément.

H.F. : La première expérience avec Christophe Bague a mis en exergue la question du point de vue et de la lecture des choses. Le spectacle préexistant au film suppose qu'on privilégie des temps de la danse. Mais comment procéder ? Telle fut notre première prise de conscience quant à l'image du corps dansant dans son rapport aux nouvelles technologies. Sensibilité, intelligence, interprétation d'autrui (le cinéaste), tiers regard sur notre œuvre la font renaître.

E.L. : Le réalisateur nous offre la chance d'échapper et de déjouer nos propres habitudes de regard sur le corps dansant. Il nous permet de renouveler notre façon de sentir et de comprendre les choses.

H.F. : Pourquoi faire des films pour nous chorégraphes ? Oui pourquoi le film de danse sinon pour toucher le public de la danse et aussi pour approcher tous les publics à travers le monde entier, au moyen des mass medias, et de surcroît, au moyen des chaînes de télévision. Aborder la danse contemporaine à travers la vidéodanse effraie peut-être moins que de se rendre dans une salle de spectacle. Suite à la diffusion sur Canal Horizon en Afrique de notre film **Solstice**, lequel a provoqué de nombreuses

Danse à l'écran, écran de la Danse

réactions des téléspectateurs, amener la danse au cinéma et plus globalement à l'image, ce projet nous tient particulièrement à cœur. On peut fort bien être au Mali ou au Burkina Faso, et vivre une émotion intense de danse grâce au petit écran. Découvrir ainsi la danse contemporaine ouvre des possibilités considérables qu'il ne nous faut pas négliger.

Aujourd'hui, c'est un grand enjeu pour la danse que d'occuper l'image et de se diffuser à travers les médias du monde entier.

Héla Fattoumi et Eric Lamoureux (avril 2005)

*L'image du corps dansant et l'influence des
nouvelles technologies dans le processus de
création chorégraphique*

*Entretien conduit par Valérie Colette-Folliot
(2004-2005)*

Jean Guizerix

Danse à l'écran, écran de la Danse

Propos recueillis auprès de Jean Guizerix, Danseur Etoile de l'Opéra de Paris, artiste chorégraphique : les modes et l'émotion poétique, le rêve, la connaissance de soi, spectaculaire, duperie et manipulation (Opéra national de Paris, la Rotonde, octobre 2004)

Maintenant, en l'an 2000, tout le monde sait faire de la chorégraphie. Tout le monde sait tirer les ficelles d'un espace, d'une nouvelle technologique. On va bientôt savoir tout faire, bien faire et tout faire. Après, qu'est-ce que l'habileté, le jeu ? Comment va-t-on jouer avec ces nouveaux outils de la connaissance ? Comment va se créer l'originalité ?

*En l'occurrence, Merce Cunningham est parvenu à donner une dimension différente à ces images projetées pendant un merveilleux spectacle appelé **Bipèdes**. Comment a-t-il réussi à extraire l'essence de la danse au moyen de la ligne dansante et comment la notion d'échelle est-elle intervenue entre les corps réels et les silhouettes virtuelles ? Comment ces rapports à l'espace, à la construction de l'espace dans le théâtre à l'italienne vont-ils permettre qu'on s'en évade ? Voilà ce qui n'appartient qu'à l'univers poétique de Merce Cunningham. Et à côtés du génie, dix, vingt, trente chorégraphes vont parvenir à monter de jolis spectacles multimédias, bien faits, comportant de gracieux mouvements d'ensemble. Mais quand je pense aux nouvelles technologies de l'image, je pense aussi au mouvement. Finie l'époque où Rouault ou bien Picasso, Braque, peignaient les décors du ballet. Actuellement, l'habillage de la scène est en mouvement. Au spectacle, la scénographie s'imprime en mouvement par des images du quotidien, par des évocations diffuses d'une quotidienneté qui ne dévoile pas obligatoirement celle de l'artiste dans sa lecture sensible du réel et de la réalité. Dorénavant, si les possibles semblent plus grands, je ne suis pas toutefois certain que nous ayons plus de chance d'être émus.*

*La façon dont chacun va lire ces dispositifs, et la façon dont il va s'en distancier, épargne en quelque sorte le libre arbitre. Nul n'est condamné à compter avec les nouvelles technologies sous prétexte que la danse actuelle s'y rapporte souvent, voire systématiquement. La connaissance de soi préexiste aux nouveaux outils de la connaissance. Aussi, le multimédia dans le spectacle chorégraphique sert-il nécessairement le propos de la danse ? Quelles intentions poétiques justifient sa présence parmi les danseurs en chair et en os ? Pourquoi utiliser les nouvelles technologies dans la création chorégraphique ? Je m'amuse à penser que bientôt on pourra combiner le haut de x, le milieu de y, et le bas de z, pour aguicher l'œil du public somme toute mystifié. Sur le plan fantasmagorique et économique, jusqu'où vont nous entraîner ces imageries virtuelles ? A quand les affiches sur le fronton des théâtres qui agiteront l'image d'un artiste pourtant absent de la distribution sur le plateau ? A quand ces campagnes publicitaires ? Au-delà de telles questions, j'ai le sentiment que l'on va pouvoir joliment duper sur la marchandise. Et pourquoi pas tirer parti de ce décalage ! En rupture des époques révolues, le *xx^e* siècle n'introduit-il pas ce jeu sur la confusion des genres et des identités ? A observer l'influence des nouvelles technologies sur la création chorégraphique contemporaine, cette rhétorique n'est-elle pas d'ores et déjà enclenchée ? La rhétorique du déphasage, ce quelque chose qui attire parce que c'est la découverte. Quelle jubilation pour la jeunesse que de chercher vers ces territoires là ! L'image virtuelle développe des possibles au niveau des échelles. Bob Wilson l'a traité ce rapport de grandeurs dans le cadre de scène. Mais avant lui Svoboda en Tchékoslovaquie dans les années 80. Malgré tout, cet enjeu demeure une source de rêverie, d'affabulation. Dans **Doux mensonges** de Jiri Kilian, cette expérience est également menée, mettant en présence des actions éloignées pourtant les unes des autres mais réunies grâce au pouvoir de l'image vidéo (coulisses, sous-terrains, hors plateau). Cette rhétorique, comme celle des jeux d'illusion dans le théâtre*

Danse à l'écran, écran de la Danse

à l'italienne, participe bel et bien de la théâtralité à l'occidentale. Pour ou contre la platitude de l'écran à la danse ? Si c'est vivant, intégré sur le corps ou tout autrement, pourquoi ne pas tenter l'expérience poétique en danse du jeu de l'image ?

Jean Guizerix (octobre 2004)

*L'image du corps dansant et l'influence des
nouvelles technologies dans le processus de
création chorégraphique*

*Entretien conduit par Valérie Colette-Folliot
(2004-2005)*

Sylvie Jacq-Mioche

Danse à l'écran, écran de la Danse

Propos recueillis auprès de Sylvie Jacq-Mioche, Historienne du Ballet (Centre Chorégraphique National du Havre-Haute Normandie, direction Hervé Robbe, octobre 2004)

Je me dis que la chance des générations futures qui travailleront sur notre présent, c'est d'avoir des traces concrètes de ce qui a été dansé. Mais il faudrait avoir les outils pour décoder ce qui a été enregistré.

Si je prends l'exemple des danseurs danois du début du ^{xx}e siècle qui sont filmés avec les outils de l'époque – l'image tressaute un peu, c'est trop rapide, ils ont des physiques un peu potelés dirons-nous, voire dodus – si on prend les images des danseurs russes des années 20, on est pris de fou rire quand on les voit. Or, cette réaction de spectateur, on peut l'avoir dans un premier temps. Mais si on veut travailler en tant qu'historien, il va falloir recontextualiser. Et je me demande si dans les captations vidéo actuelles, on donne les outils nécessaires pour cette contextualisation et si, en définitive, ces captations seront si efficaces plus tard pour réussir à reconstituer le passé. Mais je n'en suis pas certaine.

Parce qu'aujourd'hui, par exemple, lorsqu'on lit des choses sur Pavlova, on a l'eau à la bouche, on voit le mythe à travers les mots ; mais si on voit les images de Pavlova et si on ne les replace pas immédiatement dans le contexte de ces mots tellement élogieux ou des émotions qui nous sont rendues, on va les trouver un tout petit peu ridicules ; et jusqu'aux images de quelqu'un dont le physique ne se démode pas, des images de Noureev ou de Margot Fonteyn, il y a des passages de ces captations qui sont aujourd'hui assez ridicules. Il va donc falloir apprendre à se méfier des images vidéo dans le travail des historiens.

Par contre, tous les maillons oubliés de la création, les choses qui ont été importantes parce qu'elles ont permis la création de choses qui, elles, resteront, toutes ces étapes intermédiaires, elles, vont nous rester, j'espère, à travers ce qui est capté aujourd'hui. Je pense en particulier à une émission capitale qui a été réalisée à Lyon et qui faisait l'état de la création chorégraphique en l'an 2000. On avait là des choses extrêmement variées qui étaient toutes filmées de la même manière et qui laissaient un panorama sur la danse. Tout n'était peut-être pas inoubliable, mais ce type de document est une clé sur une décennie. Peut-être est-ce vers ce genre de choses qu'il faut s'orienter si on veut conserver le passé.

*Si je prends la constitution de la notion de répertoire, qui est une notion très récente, je considère l'ensemble de pièces données dans un théâtre – on change de chorégraphe, on change de répertoire ; on change d'interprète, on change de répertoire. L'idée d'œuvres à conserver qui seraient venues d'un passé plus lointain, c'est un phénomène qui va se constituer dans la deuxième moitié du ^{xx}e siècle, sous l'influence en particulier des Ballets russes, parce qu'on remontera des œuvres qui avaient été oubliées comme **Giselle** par exemple, c'est alors que la notion de répertoire se met en place et que s'enclenche le travail sur la mémoire des danseurs qui ont interprété les œuvres et qui peuvent en donner des échos. On va travailler sur de l'iconographie. Mais en définitive, on va travailler sur des choses fugaces. Aujourd'hui, on se dit : « **La Sylphide**, c'est pas grave, c'est filmé, le jour où on veut la monter, on peut la remonter. » Mais qu'est-ce qu'on va remonter ? C'est la vision de telle année, avec des corps qui dansent de telle manière, qui conçoivent l'arabesque de telle manière. Mais est-ce qu'on aura intégré le port ou l'absence de port du corset pour les danseuses ; et donc, la place du buste ne sera pas tout à fait la même ? Est-ce qu'on va réfléchir au fait que cette année-là, cette décennie, on utilisait tel type de chaussons, et que donc la prise de la pointe sera faite de telle manière ? Est-ce qu'on va aussi réfléchir au fait qu'au moment du film, les ballerines avaient une morphologie plutôt courte ou plutôt longiligne ? Ainsi, on risque d'imposer une vision stéréotypée en disant : « Eh bien,*

Danse à l'écran, écran de la Danse

voilà, ça, c'est historique ! » alors qu'en définitive, on n'aura que l'image que se faisait une époque d'un ballet.

Parfois, j'ai un petit regret, et je me dis qu'au fond, la transmission orale, qui repose effectivement sur le sens, la signification de tel ou tel pas, décor ou costume, c'était peut-être beaucoup plus fidèle à l'esprit, faute d'être fidèle à la technique. Et comme la technique varie infiniment, et qu'il le faut puisque notre appréhension du corps n'est plus la même, je me surprends à regretter ces captations de spectacle qui sont intéressantes si on les prend comme témoignage d'un temps donné, mais dont il ne faudrait pas faire une référence absolue.

Quand on a un chorégraphe qui a la chance de vivre longtemps, et qu'on peut voir ses œuvres sur une longue période, comme Balanchine, lorsqu'il remontait ses œuvres, et au bout d'un certain temps, il les faisait évoluer. **Apollon Musagète** se dépouille petit à petit de tous ses aspects les plus narratifs, si bien qu'il perd certains personnages, certains éléments de décors ; **Le Fils prodigue** aussi qui va s'épurer, on se dit : « Dans le fond, **Le Fils prodigue**, c'est lequel ? Celui du début ou celui de la fin ?... » Si on n'avait qu'une seule vision filmée d'**Apollon Musagète**, elle nous resterait comme étant la seule et on aurait une vision totalement figée et non plus la vision, beaucoup plus réaliste, d'un chorégraphe qui garde en soi la même vision d'**Apollon Musagète**, mais qui va l'intégrer aux canons de son époque.

C'est un petit peu le danger que je verrai dans la captation vidéo des ballets. On va figer un archétype de ballerine ; **La Bayadère** doit-elle avoir tel type de morphologie obligatoirement, ou **La Belle au bois dormant** ? Est-ce que ça doit être uniquement ainsi ?

N'y aura-t-il pas confusion entre une version ponctuelle et ce qui a été donné à la création ? Lorsqu'on donne **Giselle** aujourd'hui, l'ordre des entrées a changé par rapport à l'originale. Mais si on fait étudier **Giselle** par le biais d'un film, laquelle fait-on étudier ?

Quelle vision de l'histoire délivre-t-on ?

La captation de spectacle est un outil de plus pour l'étude historique du ballet, mais ce n'est pas l'outil de référence.

Sylvie Jacq-Mioche (octobre 2004)

*L'image du corps dansant et l'influence des
nouvelles technologies dans le processus de
création chorégraphique*

*Entretien conduit par Valérie Colette-Folliot
(2004-2005)*

Elisabeth Platel

Danse à l'écran, écran de la Danse

Propos recueillis auprès d'Elisabeth Platel, Directrice de l'Ecole de Danse de l'Opéra de Paris : la représentation et la restitution du réel par l'image du corps dansant (miroir, discipline et narcissisme, exhibition et voyeurisme, vérité, captation, vidéo, commentaires, regards sur soi, retours de soi et en soi, retrouvailles avec soi-même, imaginaire, intériorité)
(Opéra national de Paris, le Foyer de la Danse, octobre 2004)

Pour un danseur étoile classique, l'image du corps dansant est une préoccupation quotidienne parce qu'elle est avant tout une image de soi. Devant le miroir, durant la vie de classe dans les entraînements ordinaires, l'image retournée n'est qu'essentiellement factice puisqu'elle n'est certainement pas la réalité. Elle délivre seulement ce qu'on veut voir de soi. C'est pourquoi elle est autant l'alliée que l'adversaire du danseur à l'œuvre jour après jour. Dans cette image extérieure, on y cherche ce qu'on veut y trouver, d'où les dangers de la complaisance. A l'inverse, l'image que l'on doit avoir de son propre corps dansant est plutôt d'ordre intérieur : elle résulte d'un ressenti, d'une transmission de l'émotion.

Durant l'entraînement quotidien, un triangle très particulier relie le danseur, le miroir, et le professeur. En l'occurrence, le danseur interprète doit surmonter le paradoxe qui oppose parfois ce que disent de soi le miroir et le professeur. Par conséquent, on peut aisément distinguer le regard du professeur des reflets de soi fournis par le miroir. C'est pourquoi le regard des grands maîtres sur le danseur interprète m'a toujours fascinée, et notamment les maîtres Alexandre Khaloujani ou Raymond Francetti. Ces personnes-ci sont dotées d'une acuité au fond des yeux qui vous transperce et qui va au-delà même du mouvement. Elles ressentent en vous votre humeur et l'exploitent afin qu'elle colorie le jeu même de danseur.

Dans les années 70, à l'Ecole de Danse de l'Opéra de Paris, la vidéo n'était pas utilisée. Alors, ce n'est que dans le corps de ballet qu'on s'en servait en tant qu'outil de mémoire. Mais avant toute chose, ce sont les professeurs eux-mêmes qui transmettaient leur propre mémoire du corps, leur mémoire musicale, leur mémoire des mots que leur avaient transmis auparavant leurs propres maîtres. Au départ, la vidéo ne se bornait qu'à conserver les pièces du répertoire en vue de les remonter. Puis, petit à petit, elle est devenue une alliée pour beaucoup de danseurs qui recherchaient une qualité de mouvement susceptible d'affiner leur propre interprétation. Pour ma part, me voir a toujours été difficile de même que me relire à travers une captation vidéo. Transposer l'image dans le corps ne va pas de soi. Comme c'est le cas à travers le miroir, la vidéo vous offre ce que vous voulez y voir.

Aujourd'hui, la nouvelle génération a totalement assimilé l'audiovisuel et travaille avec sans trouble. Au niveau pédagogique, la vidéo est utile pour mettre en lumière soit une qualité, soit un défaut. Comme banque de données aussi, la vidéo reste une mémoire précieuse d'autant plus que la complètent la notation et l'expérience. Toutefois, la vidéo doit être maniée avec beaucoup de précaution car elle ne peut se suffire à elle seule. Durant l'apprentissage et le travail quotidien du danseur, elle ne doit pas être un outil solitaire. Il convient de l'appréhender avec l'opérateur ou le témoin de l'action filmée. Nonobstant, la vidéo aux côtés du danseur, ne peut remplacer l'œil du maître. En avançant dans la construction de soi, le professeur est un guide qui saura ouvrir des portes à l'élève quant à ce qu'il recèle en son for intérieur. Et bien qu'ambigu ou quelquefois aliénant, le rapport de l'élève au professeur est privilégié car il exalte l'échange humain, l'interprétation, l'analyse, la réflexion sur l'acte même de danser, ce que la vidéo seule ne peut assumer.

Travailler seul au studio ne permet pas au danseur de s'épanouir parce qu'avant toute chose, la danse est un art d'équipe. Depuis leur plus jeune âge, les danseurs apprennent à se regarder les uns les autres. Soutenir son propre regard et celui de ses camarades et maîtres participe de la construction de soi dans le métier de danseur interprète. Très

Danse à l'écran, écran de la Danse

tôt, on apprend à se comparer, à se comprendre mutuellement, à lire sur les différents corps. Ce sont ces images intimes et sociables ainsi que techniques qui nourrissent l'imaginaire du danseur. Le mental se façonne au fil des impressions stratifiées durant la vie de classe, en studio, sur scène, et non pas tant au gré d'images visuelles, d'écrans, et de surcroît, au gré d'écrans plats. En même temps, certains films de danse peuvent imprimer des émotions rédhibitoires qui vont influencer à jamais votre jeu dansé. Effectivement, la danse à l'écran forme le regard intérieur du danseur qui fait l'expérience transcendante de vivre par procuration de l'artiste sublime qui l'a précédé et qui lui apparaît comme un véritable modèle de perfection.

Visionner un film de danse tient à la qualité intérieure, à la prédisposition. Avant de l'apprécier, il convient de se conditionner pour aiguïser son écoute. Regarder la danse en deux dimensions procède d'un certain sens critique, de la relativité, et donc de la distanciation vis à vis de la nature contextuelle du geste dansé et de l'acte chorégraphié. Danser ne s'envisageant en somme qu'ici et maintenant, en présence du vivant et du sensible.

Elisabeth Platel (octobre 2004)

*L'image du corps dansant et l'influence des
nouvelles technologies dans le processus de
création chorégraphique*

*Entretien conduit par Valérie Colette-Folliot
(2004-2005)*

Wilfride Piollet

Danse à l'écran, écran de la Danse

Propos recueillis auprès de Wilfride Piollet, Danseuse Etoile de l'Opéra de Paris, artiste chorégraphique : le regard gravitaire, conscience de soi, introspection et projection, écritures audiovisuelles et chorégraphie (Opéra national de Paris, la Rotonde, octobre 2004 ; studio de Poissy, avril 2005)

Les images virtuelles données sur le corps dansant ne sont évidemment pas les mêmes que celles qui nourrissaient l'imaginaire des danseurs du XVIII^e siècle. La façon dont on renvoie les images de lui-même à l'artiste change évidemment ce qu'il va dire. Toute la danse tient au regard intérieur. A cet égard, en 1926, en disant que le danseur est une partition à lire, René Char propose une définition du corps dansant.

*Je pense que l'artiste chorégraphique actuel possède les moyens de jouer avec sa partition intime, et plus on va au fond de son être, plus on va pouvoir se projeter vers les autres. C'est ce double jeu entre la profondeur de soi et le désir d'être au monde qui va permettre de se rapprocher au plus près des autres. Etant situé sur l'axe tenu entre deux points pourtant extrêmement éloignés l'un de l'autre, le chemin menant de l'un à l'autre se fait avec fulgurance. Toucher résulte d'une plongée dans le tréfonds, à la fois vers son for intérieur et celui du public. Plus on cible l'image en soi, plus on laisse aller son propre poids, et plus les modifications se produisent. Celles-ci sont des modifications d'état et par conséquent, des transformations de sensibilité. C'est au moyen de ces modifications de poids que le danseur interprète peut envisager de jouer le grand répertoire, approchant l'être du personnage incarné. Finalement, les sujets dépeints dans le grand répertoire ne sont tous que des modifications intérieures, chacun renvoyant à un état de corps spécifique. Par exemple, **Pétrouchka** restitue en soi l'état d'âme de la tristesse, à la fois liée à la lourdeur et au balancement du corps révélateurs d'une réalité émotionnelle universelle. **Coppélia** en revanche cristallise les stratégies de la force mentale en adoptant un comportement corporel d'ordre rigide, la raideur pouvant renvoyer pour sa part au domaine du calcul et du rationnel. **Le Cygne** en l'occurrence révèle des états intérieurs de peur et d'émoi à travers la fluidité de ses ports de bras. Tous ces personnages participent d'une vérité ontologique, chacun à leur façon, la vie trouvant son champ d'expression par la gestuelle, et par conséquent dans le langage corporel et ses apparences, c'est-à-dire, ses images ou son image.*

*Ainsi la danse délivre-t-elle l'expérience de la pesanteur des choses préexistantes à la scène. Comme la constitution organique du corps est attachée à l'attraction terrestre, l'identité d'une personne repose sur les expériences qu'elle traverse. Discerner en son être physique ces lieux d'ordre psychique qui répondent à la gravité de l'existence, c'est se révéler et s'accomplir, comme danser **Giselle** au second acte pour dire combien l'amour peut sauver le monde. C'est également faire comme la dame blanche wili dont le corps s'est libéré de la corruptibilité de la chair et des sentiments pour ne défendre plus que les lumières de l'Esprit, en apesanteur effectivement du point de vue gestuel, à l'image du spectre et du corps spirituel qu'elle est devenue.*

C'est aussi en ce sens que les images sont cruciales. Elles génèrent un imaginaire puissant et bien sûr, des envies de création. Alors la peinture vivante des corps dansants s'étire sur toutes les surfaces d'inscription de soi, autant sur les plateaux que sur les écrans.

Je crois énormément en cette modification des terrains du spectacle. Aujourd'hui, grâce à l'Internet, les lieux traditionnels et conventionnels de la représentation se métamorphosent. Le théâtre à l'italienne éclate et avec lui la vision perspectiviste du corps dansant. Un transfert de boîte noire à boîte noire lumineuse s'opère grâce à l'impact profond de la culture en ligne sur les mentalités des années 2000. Le multimédia du web renvoie le spectateur à lui-même dans le cœur de son foyer, dans son antre, au plus près de son imaginaire phantasmatique. Si loin, si proche, on est

Danse à l'écran, écran de la Danse

tous créatif en puissance, et en tant que nouvel outil démocratique de la connaissance, l'Internet stimule cette créativité.

En contrepoint, le flux des images dans la toile planétaire (le web) attise le vivant en développant les écritures de l'instantané. C'est pourquoi le présent se joue autant de l'histoire et de ses pompes. L'esprit "dada" du fortuit, de l'éphémère, du "pas fini" modèle les regards et induit d'autres sensibilités auxquelles répondent des œuvres chorégraphiques qui débordent la danse et porte à la qualifier de "non danse".

Au début des années 80, j'ai suivi un stage avec Lisa Nelson, une grande dame de la danse contact improvisation. Or l'un des ateliers tournait justement autour de l'image. Se filmer, savoir filmer l'autre, qu'est-ce que ça change de s'être vu, etc. Maintenant, au début du XXI^e siècle, le danseur se sert constamment de l'outil vidéo ; il travaille son propre matériau par l'image en considérant la caméra avant tout comme la garante d'une mémoire de l'instant et non pas d'abord comme le pinceau ou la loupe profilant une danse nouvelle (hélas). Quoi qu'il en soit, l'image permet d'aller plus aisément vers l'autre, ce qui inverse littéralement les processus de lecture du spectacle vivant. Toutefois, la danse filmée souffre souvent d'un hiatus qui tient à la nature des deux modes d'expression : la danse, le film.

Le plus souvent, en tant que danseuse du point de vue sensitif, voir une captation de danse me faisait violence car je trouvais l'image réductrice, plate. Si un travail exceptionnel n'était pas mené au niveau de la prise de vue et du montage, en termes d'écriture filmique alors, le film de danse ne me touchait pas dans sa rencontre avec l'écriture chorégraphique. Mais depuis que les conditions sont réunies pour que les créateurs d'images parviennent à restituer l'épaisseur symbolique du geste dansé, depuis l'émergence des nouvelles technologies et des sensibilités transversales et interdisciplinaires dans le processus de création scénique, le regard gravitaire chez le danseur comme chez le spectateur fournit, au cœur de la représentation chorégraphique, une tout autre qualité de conscience.

Et c'est passionnément dans cette direction que j'aimerais m'orienter maintenant.

Wilfride Piollet (octobre 2004)

Pour préciser ce regard gravitaire dont nous avons parlé la dernière fois, j'ai pensé apporter ce livre d'imagerie médicale pour montrer des images du corps transversales. Elles vont étayer mon travail sur l'idée que le regard intérieur, qui est un regard imaginaire mais aussi sensoriel, s'ancre dans une direction qui relie la tête aux pieds et qui indique le sens de la chute. Ce regard va m'apporter des observations dont je vais tirer des sensations ; ou plus exactement :

- de mes sensations, je vais tirer des observations parce que je veux bien les observer.

Or, ces observations sont dues à des modifications, c'est-à-dire qu'à partir du moment où j'observe le poids du corps dans une certaine dynamique de pensée, je vais trouver des modifications qui sont, elles, transversales. Donc, ce regard va m'aider à comprendre ce qui se passe à certains étages du corps.

Le corps étant construit sur trois étages que sont les cavités de la tête, avec le cerveau, que sont les cavités des hautes côtes, avec le cœur et les poumons, que sont les cavités abdominales, ces trois lieux qui ne bougent pas et qui ne sentent pas non plus, ne participent pas des mêmes enjeux de corps. En conséquence donc, le regard gravitaire va permettre de savoir ce qui se passe dans ce qui les relie, c'est-à-dire dans l'axe qui est, comme dans une maison, l'escalier reliant les étages (cet escalier n'est d'ailleurs pas droit, à l'instar de la colonne vertébrale). C'est par cette première observation de la

Danse à l'écran, écran de la Danse

colonne vertébrale galbe et centrale dans l'organisation motrice du corps, observation confrontée à l'idéal de la chute qui joue sur la précipitation de l'espace, seule direction vraiment réelle, la confrontation enfin entre le fait que la colonne distribue l'énergie, l'action, à travers chaque niveau du corps et le fait certain que la dynamique du mouvement est agi par le sol, cette observation organique va conditionner la façon dont je vais me construire. J'en tirerai des sensations, une mémorisation, et si cette mémorisation se couple à une rythmique, alors, l'observation s'inscrit totalement dans le corps. En effet, si le travail rythmique est approfondi, il va obliger le corps au travail de la mémoire qui lui est toujours en mouvement, dynamique. Lorsque ce processus est accompagné d'une conscience, le corps dansant va aisément se souvenir des chemins qu'il a empruntés dans la chorégraphie.

Cette barre flexible, qu'on peut appeler barre d'attention faite de souplesse et d'ajustements, recouvre tous les exercices basiques conçus pour l'échauffement, l'entraînement, le perfectionnement, mais aussi pour l'unique et simple entretien tonique du corps. Cette méthode permet au danseur de visualiser son corps intérieur et de voyager à travers chaque partie de son anatomie, étant entendu que le moindre organe contient l'intégralité, sinon l'intégrité, de la personne, sa cohésion.

Wilfride Piollet (avril 2005)

*L'image du corps dansant et l'influence des
nouvelles technologies dans le processus de
création chorégraphique*

*Entretien conduit par Valérie Colette-Folliot
(2004-2005)*

Bernard Rémy

Danse à l'écran, écran de la Danse

Propos recueillis auprès de Bernard Rémy, Cinémathèque de la Danse, Paris (le Palais Garnier, Paris, avril 2005)

Notre rôle à la Cinémathèque de la Danse, c'est d'abord de repérer les films de danse et tous les films de danse.

Depuis vingt ans, depuis les années 80, la Cinémathèque de la Danse a eu pour mission de rassembler toutes ces images sur la danse et sur le geste aussi.

C'est toujours intéressant de montrer les œuvres en tant que telles, et ce le plus rapidement possible et à tous les publics, une fois qu'elles ont été portées à l'image, et qu'il s'agisse de danse classique ou autres, contemporaine, jazz, flamenco, toutes les danses du monde, les rituels... Or, en ce qui concerne les rituels, on se trouve devant un intermédiaire entre les gestes de la vie quotidienne et la courte histoire des œuvres qui n'est pas si éphémère que cela. A travers ces quelques points, apparaît déjà toute une conception de la mémoire. Aussi, rappelons que la mémoire n'est certainement pas une accumulation de savoirs. Elle possède sa propre géographie, sa propre géorhythmique, ses propres zones de frontières, ses seuils, ses portes. Il faut donc la découvrir à partir de son recueil de gestes. Ainsi, la danse et le cinéma vont nous donner leur point de vue sur la mémoire.

Au lieu de partir d'une idée préconçue de la mémoire qui serait trop générale, et trop spécifique ou restrictive à la fois, on partira plutôt de combinaisons de perceptions génératrices elles-mêmes de pensée, de discours et de gestes.

Cependant, chaque domaine d'exploration crée sa mémoire. Comme le souligne Henri Bergson, il n'y a pas de séparation entre l'acte de création et sa mémoire. Voyons, par exemple, Isadora Duncan, Loïe Fuller, les Ballets russes, etc. La mémoire est immédiatement incluse dans l'acte de création car il est, en somme, son double, sa réflexion, son miroir légèrement déformant, d'où les petits écarts entre les œuvres. Finalement, nous sommes tous des caméras ! Les grands créateurs ont une caméra intérieure qui enregistre la quintessence des choses. Ramener les publics à ces pensées-là constitue la mission même de la Cinémathèque de la Danse. Plus on se rapproche des sources, d'ordre spirituel aussi, plus elles sont partageables et évidemment, plus elles sont vivantes. Alors on aborde la question de la diffusion.

Cette question de la diffusion implique celle du grand public et de la pédagogie. A un moment donné, il convient de faire connaître la danse, mais surtout, il convient de la faire reconnaître comme faisant partie intégrante de la culture générale au même titre que la physique ou que tout autre discipline.

La mémoire est d'abord double : elle est passé, présent, et avenir en même temps, dans l'espace temporel qui lui est triple. Alors, quand on parle de la danse comme d'un art éphémère, c'est totalement faux dans la mesure où la danse, en tant qu'instantané, reste toujours liée à ces trois dimensions du temps, quelle que soit la singularité de la temporalité.

Ces deux images fondamentales des films de danse sont Lumière d'une part, et d'autre part Méliès. Il y a soit le film documentaire et donc les danses du monde, et il y a le film de fiction et donc les intrigues dansées. Dans la lignée de Lumière, on peut penser aux danses exotiques qui furent représentées en occident, notamment grâce à l'Exposition Universelle de Paris dans les années 1900. Dans une perspective ethnographique, ces danses étaient filmées simplement en plan fixe afin de figer un fragment de culture gestuelle et de mode vestimentaire. Cette première fenêtre sur les danses d'ailleurs a donné lieu à de grands voyages, à des expéditions comme celle de la Croisière jaune qui fut une mission envoyée vers la Chine, et où des voitures, donc des techniques, ont traversé des continents entiers. Ces convois partaient de Paris pour passer par l'Inde

Danse à l'écran, écran de la Danse

avant d'arriver à Pékin. Par conséquent, ces missions épousaient autant une culture qu'une géographie. Et au fur et à mesure qu'ils filmaient, ils découvraient d'autres territoires rythmiques à travers d'autres géocultures. Coutumes, danses, paysages, fictions se sont ainsi imprimés, imprégnant notre mémoire contemporaine. Enfin l'autre axe qui est africain, a vu le jour, allant du Maghreb jusqu'en Afrique du Sud.

Cette Croisière jaune a été relayée par Michel Leiris, par Jean Rouché aussi, et c'est de la sorte qu'une certaine qualité de regard sur le corps s'est perpétuée, alimentant une mémoire globale constituée de raccords (Lumière, Leiris, Rouché, etc.).

Chaque mémoire ouvre sur un milieu qui n'a pas été encore exploré. Par conséquent, il n'est pas abusif de dire qu'au travers du temps, il demeure naturellement des espaces vierges. On dit souvent que notre monde est fini en termes d'exploration physique et géographique, ce qui finalement est totalement inepte puisque le temps progresse indéfiniment, par décalages, par superpositions, par relations entre les choses de la vie. En somme, la distance qui sépare deux objets, comme en peinture, met en relation des réalités simples qui vont immédiatement se plisser, se déformer, et se défigurer.

Comme l'explique le cours de Vassili Kandinsky qui procède par étapes simples, élémentaires, le carré, le cercle, le triangle, l'artiste y met de la tension. Il y injecte une vitalisation, une vibration qui n'est pas de l'ordre de l'espace, mais qui est de l'ordre du temps. Or, c'est justement le temps qui pénètre les unités apparemment spatiales mais toutefois attachées au rythme temporel d'une durée, d'une distance qui occupe la circulation du regard et qui conditionne la perception de l'œuvre.

On est donc finalement toujours double.

A la fin du cours de peinture abstraite, Murnau est cité par Kandinsky. Murnau est un très grand cadreur. Il disait qu'une des premières images du cinéma consiste à mettre en relation, à trouver des relations rythmiques entre des choses très simples, par exemple, un tabouret, une table et un mur. La première fiction, c'est aussi la dramatisation des choses qui ne sont pas du tout dramatiques en soi et qui, apparemment, sont de l'ordre du documentaire. Il y a donc des va et vient entre l'image à caractère fictionnel et celle à caractère documentaire. Deux sensibilités, deux logiques de film, avec d'un côté Méliès, et de l'autre côté Lumière (fiction, documentaire). Cette recherche plastique à partir des volumes et des tensions dans le cadre de l'image se poursuit sans cesse jusqu'à travers l'œuvre de Merce Cunningham puisqu'il s'attache à révéler le temps au moyen d'un temps en action, d'un espace en action, et donc, sous tension.

Devant l'objet représenté, notre œil mental doit pénétrer la constitution même du motif en jeu. Lorsque Cézanne peint une pomme, c'est le fruit depuis sa propre éclosion qui est dépeint, mais non pas la pomme finie. L'œil mental progresse par faux raccord, par hors champ, par ellipse. En l'occurrence, ce processus de lecture génère le processus de création chorégraphique chez Merce Cunningham. Dans **Walkaround the time**, il utilise le **Grand Verre** de Marcel Duchamp. Et c'est entre les corps dansants que la tension va animer l'œuvre choisie. La découverte de Cunningham tient à la mise en exergue des aspérités du monde animé, vitalisé. La distance entre deux objets ne va pas de soi, surtout dans le mouvement et encore plus dans la complexification rythmique. Lorsque Cunningham ouvre le champ de la représentation chorégraphique, selon le principe cinématographique en l'espèce, il l'ouvre par deux fois, c'est-à-dire dans l'espace mais aussi dans le temps. Car finalement, il y a forcément toujours deux sources à l'ouverture, l'espace et le temps. Comme ils sont très contigus, une course de vitesse peut évidemment se produire du point de vue mental. Il convient de souligner cependant que le temps l'emporte ici sur l'espace, précisément afin d'éviter l'immobilité. Alors Cunningham va toujours plus multiplier les rythmes, et superposer

Danse à l'écran, écran de la Danse

les rythmes. Ainsi donc, on observe beaucoup de vitesse avec les pliures corporelles, et simultanément, beaucoup de ralentis aussi chez Cunningham.

A ses côtés, le réalisateur Charles Atlas va faire en sorte que le spectateur fasse partie intégrante du tableau vivant, et ce au gré au regard intérieur, à la mémorisation des temps de danse. Dès lors que la pensée du spectateur mémorise, elle est en compte ; elle compte les rythmes quand on se concentre vraiment sur le spectacle. Soudainement, une projection du témoin se produit et le fond au milieu des corps dansants.

Ici, la distance elle-même est vitalisée et chacun peut découvrir des illuminations, des reliefs, des petites vagues, parce que notre pensée se met à voltiger.

Méliès peut beaucoup nous apprendre. Il est vrai qu'aujourd'hui on attend le nouveau Méliès des nouvelles technologies, de l'électronique, des nouvelles images, polymorphes et indéfinissables. En effet, Méliès a utilisé la technologie de son temps, des interruptions, des accélérations, des accidents, comme autant de moments suspendus. Ces moments en suspension génèrent d'autres images susceptibles de questionner avec une plus vive acuité. Le fait qu'un jour, filmant l'Opéra de Paris, la caméra s'est arrêtée, et quand elle a redémarré, elle a filmé autre chose qui passait, c'est à ce moment précis (qui est d'abord un accident technique) qu'est né le faux raccord, avec toutes les possibilités poétiques futures pour les films à venir. Or, ce faux raccord inventé finalement par hasard, correspond étrangement au mode de fonctionnement de la pensée et donc, de la mémoire. Prenons, comme autre exemple, cette image de **L'année dernière à Marienbad** quand l'amant fait le geste à la femme de passer devant, puis ce geste se prolonge dans un autre qui est un geste de valse, lequel renvoie à la première rencontre, c'est toute une ellipse qui s'est dès lors enclenchée, uniquement portée par les gestes, et grâce à la valeur signifiante du mime. Effectivement, il existe des gestes qui permettent de rendre sensible le passage du présent au passé, selon certains contextes particuliers. Il existe des gestes qui agissent avec prégnance et par fragrance. Cette séquence du film d'Alain Resnais progresse par mouvements corporels, par ce geste de valse qui est un geste de torsion, une danse à part entière. Dans la première demie heure du film, Delphine Seyrig fait quatorze postures avant de parler. Et en l'occurrence, ce geste de main indique ou surdétermine la valeur du temps intrinsèque au mouvement, d'où la circulation et la trajectoire. L'intérêt de la question, c'est de savoir quand un créateur parviendra à capter la donnée technologique pour l'amener sur scène en la sublimant.

Dans **Bipède**, Merce Cunningham ne se contente pas de regarder les corps virtuels sur un ordinateur même s'il les projette sur scène. Bien que le film soit un, sa nature change selon le cadre où il est diffusé. Ces silhouettes graphiques envahissent la cage de scène, accédant ainsi à un statut particulier et nous rappelant notamment tout un pan de l'histoire du Bauhaus. Quoi qu'il en soit, c'est le public qui voit les figurines abstraites d'Oscar Schlemmer ou de Wassili Kandinsky dans ces corps virtuels. C'est le spectateur qui se reconnecte avec une page de l'histoire de l'art du fait de la stimulation du film projeté en simultanéité à la danse en acte sur la plateau.

Penser ainsi par faux raccord ressemble au mode de pensée actuel, je crois. Or, c'est lui qui nous permet de nous aventurer dans notre contemporanéité, centrée sur l'ellipse, sur le court-circuit. Méliès est parvenu à en dégager un. Buster Keaton également.

A son époque, les nouvelles technologies étaient les avions, les bateaux, les locomotives. A partir de ces inventions, B. Keaton invente des petites machines dissonantes et qui donnent un sens tout particulier aux phénomènes de société comme les avions, les bateaux et les locomotives au début du XX^e siècle. Le court-circuit, l'ellipse, le faux raccord, ces procédés sont effectivement les instruments au service de l'intelligence, instruments majeurs de l'intelligence parce qu'ils en sont les composantes mêmes car, à la mémoire répond nécessairement l'oubli.

Danse à l'écran, écran de la Danse

Alors, comment mener vers l'inconnu et renouveler le champ du regard ? Toute cette profondeur de temps apporte des armes aux grands créateurs qui sauront faire émerger de nouvelles ellipses, de nouveaux courts circuits et de nouveaux faux raccords dans les nouvelles technologies, en revitalisant le réel et en modifiant, en singularisant l'ordinaire.

Bernard Rémy (avril 2005)

*L'image du corps dansant et l'influence des
nouvelles technologies dans le processus de
création chorégraphique*

*Entretien conduit par Valérie Colette-Folliot
(2004-2005)*

Hervé Robbe

Danse à l'écran, écran de la Danse

Propos recueillis auprès d'Hervé Robbe, Chorégraphe et Directeur du Centre Chorégraphique National du Havre, Haute Normandie (CCN Le Havre, octobre 2004)

Etant chorégraphe et danseur d'aujourd'hui (les années 2000), je ne me suis pas posé d'emblée cette question de l'image du corps dansant mais bien plutôt celles du territoire à investir et de l'action possible dans un certain contexte et un territoire présent, sans être simultanément pour autant, dans la réflexion de son image. Avant toute chose, la question était pour moi de définir quelle nature d'action. C'est a posteriori que se posent la question de l'image portée dans le corps dansant et du sens qui y participe.

Qu'est-ce que l'icône de ce corps agissant dans le cadre de son action (cadre qui conditionne la lecture et l'interprétation du mouvement dansé). Que révèle cette icône particulière ?

C'est encore dans cette méthodologie que je me positionne pour ne pas perdre justement une certaine liberté et intuition, pour justement laisser agir le présent avec ses propositions et sa somme d'altérités et de contraintes. Voilà ce qui me pousse à réinventer toujours une image, une nouvelle posture. Alors les technologies...

Les nouvelles technologies sont apparues pour moi dans les années 80 au moment où j'ai commencé à danser et à chorégraphier. Elles ont eu un certain nombre de fonctions. Elles ont entraîné un certain nombre de possibles. Mais je les considère avant tout comme des outils qui génèrent de nouvelles perspectives, de nouvelles procédures ou de nouveaux systèmes d'associations d'idées et de possibilités pour mettre en action ce corps.

Petit à petit, je me suis rendu compte que ça inventait des spectacles ayant pour moi une nouvelle dimension baroque, c'est-à-dire des formes qui n'étaient pas centrées, qui suscitaient un rapport très actif du public parce que les spectacles affirment leur caractère polysémique, dont les signes sont à la fois portés par les corps, à la fois portés dans les images, à la fois portés par l'environnement sonore puisque, parallèlement à ce travail sur l'image du corps, s'est constitué d'emblée et simultanément un travail systématique avec des compositeurs incluant de surcroît des processus de création musicale et sonore permettant de créer une dialectique nouvelle, simple résultante de l'association de ces trois éléments, danse, image et sons, constituants a priori traditionnels du spectacle chorégraphique fait de musique, de scénographie et de danseurs.

La question du sens dans l'espace, espace considéré à la fois comme réceptacle mais aussi comme lieu défini et révélé par l'action du danseur, est une question centrale à mes yeux. Avant de danser, j'ai commencé des études d'architecture. C'est pourquoi cette problématique du sens de l'espace m'importe autant. Questionner l'espace en évaluant le sens de son occupation, réfléchir sur sa valeur poétique et sur sa capacité de transformation, c'est ce qui depuis toujours baigne mon travail chorégraphique.

Toutes ces formes mouvantes, en pli, en repli, en modification perpétuelle, pouvaient créer un état de perdition qui, paradoxalement, transportait une époque. En un certain sens, cet état de perdition révélait un certain nombre d'états, état de chute, de dépressif, d'envahissement, de difficultés relationnelles, d'état d'enfermement dans le rapport à l'autre, de rapidité aussi dans la stratification de l'information, du signe, de la valeur des signes, etc.

*Face à mes chorégraphies, la lecture se joue dans une aptitude à cerner le sens par association d'idées, par une espèce d'empathie. Son propre regard entre pleinement en jeu lors de l'évènement que constitue la représentation. Par exemple, **REW**.*

*Dans **REW**, le choix de travailler sur le suicide conduit à jouer avec le réel et avec l'immédiateté. Revisiter **Le Jeune homme et la Mort** m'a intéressé, pour le thème du suicide mais non pour la création lyrique d'après guerre qui est trop étrangère à*

Danse à l'écran, écran de la Danse

ma génération. Oui, travailler sur le thème du suicide m'a intéressé. Non, je n'étais pas suicidaire. Par conséquent, il m'a fallu élucider la manière d'aborder un tel sujet sans être dans une adhésion fusionnelle à un thème, tout en étant dans un esprit critique et polémique à une histoire. Pour le compte, il se révélait judicieux de travailler de nouveau sur cette fameuse polysémie, d'où la vidéo.

J'ai commencé à imaginer une forme où se croisent diverses dramaturgies, celle du son qui révèle le sujet, celle de l'image qui met en scène les deux protagonistes dansant dans un rapport fictionnel particulier, figures sexuées délocalisées du réel mais qui, en même temps, signifient des espaces particuliers. Cette recherche s'est doublée d'un questionnement sur la grammaire vidéographique, sur l'histoire de la représentation vidéographique aussi, et d'une action en temps réel, en l'espèce une danse qui tourne autour d'un même sujet thématique mais qui dévide une volonté implicite d'ouvrir la réflexion sur le domaine du renoncement (en effet, renoncement puisque le suicide en est l'une des formes ultimes et en même temps, un passage à l'acte). Etrangement, travailler sur l'état de corps renonçant a considérablement nourri la pièce sur le sujet global du suicide, car ce renoncement s'est tout de suite traduit par de la matière prolixe, en une espèce de débordement corporel général.

Sur le champ de la danse, un paradoxe se réfracte dans l'image vidéo dont le film s'articule au fil d'un montage alterné, avec champ, hors champ, dont le temps distendu et non linéaire progresse et monte en intensité. Du point de vue de la cohésion de la pièce chorégraphique, l'écriture enchasse bel et bien de multiples durées et espaces dans une élasticité de pensée typiquement baroque. Pensée baroque spiralee, symbolique de l'espace-temps qui revient par cycle, comme renchérit l'obsession.

Sur le plan technique, le retour cyclique est signifié au préalable dans le titre, **REW**. En vidéo, le mot "rew" désigne le rembobinage d'une bande magnétique, métaphore de la pensée inconsciente. En outre, de par la façon dont le temps de la pièce est construit, la chorégraphie se déroule selon une succession de cycles qui deviennent de plus en plus courts, et où l'on finit par revisiter le même, un peu comme dans une espèce de rapport névrotique qui consisterait à tourner autour de ce cas du suicide, qui est le sujet de la pièce.

La seule chose que j'ai gardé du **Jeune homme et la Mort**, ce sont les deux protagonistes, ces deux figures, un homme et une jeune femme. Cependant, dans **REW** ma version, l'action se joue sur le registre d'une sorte d'enquête, en forme de représentation de l'Inconscient. Il s'agit effectivement ici de dépeindre l'Inconscient par le biais des moyens qui lui correspondent, c'est-à-dire à travers un flou ambiant, dans un espace mental où rien ne se cerne et où tout se joue sur une stratification de plans qui révèlent et qui se combinent...

REW propose un espace onirique. Il introduit le spectateur dans la logique du rêve, au sens où tous les signes, tous les symboles, tous les objets, toutes les couleurs, tous les sons, tous les effets sont convoqués là, inexorablement revisités, par la répétition, mais dans des agencements multiples, avec l'espoir qu'au bout du compte, d'une certaine façon et dans le souci d'une traduction énergétique, on ait traité le sujet. Même si le processus chorégraphique repose sur des éléments technologiques pointus, avec une captation infographique du geste, **REW** focalise une espèce d'instinct de survie tout en abordant le problème du suicide, « pulsions de vie, pulsions de mort » mais, cet instinct de survie. Déplacer les enjeux à chaque fois qu'il n'est plus possible d'avancer. Trouver un palliatif à l'impossible. C'est, en mon sens, l'une des fonctions de la création.

Hervé Robbe (octobre 2004)

*L'image du corps dansant et l'influence des
nouvelles technologies dans le processus de
création chorégraphique*

*Entretien conduit par Valérie Colette-Folliot
(2004-2005)*

Brigitte Lefèvre

Danse à l'écran, écran de la Danse

Propos recueillis auprès de Brigitte Lefèvre, Directrice de la Danse de l'Opéra de Paris : prolégomènes à la direction artistique du ballet, de la danse savante et du corps dansant dans leur rencontre avec les nouvelles technologies et les nouveaux regards chorégraphiques au début du XXI^e siècle.
(Opéra national de Paris, le Foyer de la Danse, octobre 2004)

*Les nouveaux outils de la connaissance influent sur tous les domaines de la culture et a fortiori sur la danse qui se nourrit des nouveaux possibles apportés par les sciences, les techniques, les arts et les lettres, par tous les phénomènes de société, par toutes les découvertes constitutives d'une histoire des civilisations. Parler de l'image du corps dansant ou de l'influence des nouvelles technologies sur le processus de création chorégraphique porte à se référer à quelques pièces cruciales. A mes yeux, il est une œuvre récente qui a beaucoup marqué la danse actuelle : c'est **Bipèdes** (1999) de Merce Cunningham.*

La manière dont il travaille ici avec l'imagerie virtuelle n'est certainement pas expérimentale, quand bien même l'art soit toujours une expérimentation et une expérience, c'est-à-dire une aventure, mais elle est prégnante. En effet, par cette pièce chorégraphique multimédia, Merce Cunningham nous permet d'aller au-delà du sens commun des choses. Soudainement, le corps dansant composé du corps des interprètes juxtaposé aux inscriptions numériques, procure une sensation d'humanité extrêmement troublante. Et l'ensemble nous émeut car c'est à la fois touchant, poétique et savant.

*Très vite, le spectacle nous immerge dans une autre réalité et ainsi l'œuvre d'art nous recentre en nous-même. En outre, on se rend compte combien est condensé un travail immense, combien sont à l'œuvre les intelligences, les énergies, les puissances d'invention. Une nouvelle fois, Merce Cunningham démontre par son écriture chorégraphique et par la conception de son espace scénique combien il est un grand inventeur. C'est magnifique. Parce qu'il est avant tout le grand défricheur des idées contemporaines sur l'art chorégraphique, son regard sur le temps innove et préfigure certaines vérités. Bien sûr, il n'est pas le seul, mais il est précurseur. Aussi se produit-il dans **Bipèdes** en particulier, un acte d'accomplissement parfait au moment où il unit des langages aussi distincts en apparence que le mouvement dansé en direct et les déplacements en trois dimensions dans la cage de scène. C'est pourquoi cette réunion magnifie l'homme grâce à sa rencontre avec les nouvelles technologies choisies pour leur pouvoir de révélation.*

*Aussi n'est-ce peut-être pas un hasard si Merce Cunningham est celui qui a posé les prémices en ce domaine, aujourd'hui au début des années 2000. Car, en vérité, **Bipèdes** rayonne de par la sensibilité intuitive et la finesse de son génie. Dans sa démarche de création, la quintessence à la fois du vivant et du permanent sous-tend le corps en acte.*

*Mais on parle ici de nouvelles technologies à propos du processus de création chorégraphique. Toutefois, n'est-ce pas en somme l'esthétique ou la pensée de la danse qui est à l'épreuve de notre question ? Si chorégrapheur, c'est styliser la vie, délivrer en soi une philosophie du désir au moyen du corps en vie dans le mouvement et les actes, par le biais de son œuvre, le chorégraphe n'exprime-t-il pas *in fine* sa propre conception du vivant ?*

Devant l'aventure professionnelle, personnelle et artistique de Merce Cunningham et de John Cage, nous nous surprenons à comprendre cette philosophie de l'immédiateté qui était la leur, en nous fondant à leur instar dans le vécu.

Au regard d'un continuum de l'histoire de la danse, il existe effectivement plusieurs écoles de pensée. Je suis personnellement inscrite dans une action du corps indispensable, et demeure à l'écoute des expressions chorégraphiques et artistiques

Danse à l'écran, écran de la Danse

atypiques car, comme je l'ai déjà signalé précédemment, ce sont elles qui renouvellent les modes d'écriture. Mais pour l'heure, les œuvres expérimentales qualifiées de "non danse" retiennent tout particulièrement mon attention. La presse parle beaucoup de cette tendance. Nonobstant, cette écriture scénique n'est en mon sens qu'un outil au service de la représentation théâtrale dansée. La "non danse", c'est un moyen, non une finalité. Si l'objet défendu consiste à se dégager des idées reçues, et notamment d'une certaine virtuosité pour aller vers l'essentiel du corps et de la manière dont tout peut renaître, pourquoi pas. Si c'est une finalité, une posture, un concept, je suis beaucoup plus réservée.

A mes yeux, la danse n'est pas qu'interrogation. Pourtant, elle l'est aussi. Elle est interrogation, expression, accomplissement, inquiétude, elle est toutes ces possibilités.

Comment la pensée de l'homme peut-elle aller plus loin, comment peut-elle apporter d'autres regards, et puis, comment le regard peut-il se transformer grâce aux nouvelles technologies ?

Dernièrement, au début de la saison 2004-2005 du Ballet de l'Opéra de Paris, j'ai demandé à Jérôme Bel après trois ans d'écoute mutuelle, de faire une pièce pour notre compagnie. Je pense que la manière dont lui s'inscrit dans ce paysage chorégraphique actuel contribue aussi à changer le regard sur la danse. Cependant, il opère à l'inverse des nouvelles technologies en danse, et il n'entre pas non plus dans la catégorie de la "non danse". Il agit dans autre chose. Soudainement, on ne peut plus regarder tel artiste sur scène, telle situation, de la même manière, parce que lui-même nous a fait voyager, nous a fait regarder autrement. C'est simplement de l'humain, et c'est, dieu merci, de l'humain. L'art peut nous aider à mourir, donc, il peut aussi nous aider à vivre. L'art peut nous aider à considérer la vie tout à fait autrement. On ne peut plus regarder les choses de la même manière qu'auparavant quand elles ont été reprises notamment par les nouvelles technologies et grâce au talent, et au génie, des créateurs, des plasticiens. A chaque fois, l'artiste arrive à nous imposer une autre façon de voir.

En tant que danseur, il importe de savoir comment son outil, le corps, sera le plus opérant pour traduire, pour transmettre, pour être le médiateur du vécu et du ressenti de cette expérience que d'autres, avant eux-mêmes, ont connu dans leur art et qu'ils ont transmis, partagé, dont ils ont été les dépositaires et les initiateurs. En danse contemporaine, la création s'inscrit dans une transmission qui ne s'interrompt pas. Ici, à l'Opéra de Paris, on a un tronc et des racines qui sont la danse savante, la danse académique, la danse baroque, une danse qui conduit à posséder une technique extrêmement précise et qu'on doit respirer, qu'on doit faire vivre et continuer à faire évoluer. Et puis, il y a toutes ces branches qui permettent tant d'aller ailleurs. En matière de création contemporaine effectivement, tout n'est pas dans la danse académique, codifiée, c'est évident. Si on parle de transmission, même les danses de sorciers influent... Une maison comme l'Opéra de Paris doit faire vivre une certaine réalité de la danse. Elle doit contribuer à faire voyager son public qui aspire à une excellence, mais aussi et avant tout, au rêve.

En tant que directrice du ballet de l'opéra, j'ai des questionnements et des certitudes, l'objet majeur étant de réunir les conditions propices au rayonnement et à l'épanouissement de cette troupe. Comment la faire vivre, comment la diriger vers ce qui fera d'elle une compagnie en phase avec son temps. Telle est la problématique de ma fonction.

Danse à l'écran, écran de la Danse

*Avoir des convictions et des doutes incline à s'ouvrir au monde et aux avant-gardes.
Les précurseurs bousculent vos habitudes et de la sorte, ils vous préservent d'une
somnolence de l'âme et de l'esprit.*

Brigitte Lefèvre (octobre 2004)