

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'oeuvre 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, Héla 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 oeuvre 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 tziganes (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'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

Coproduction ABYME - ACCAAN décembre 1999

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 FATTIOMI, 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.

Coproduction ABYME - ACCAAN 2004-2005

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 christique. 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 transparait 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'œil et à l'ouïe 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 maladroitement et malheureusement 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 considérait 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.