

*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 Bargue 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)