

*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)