

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

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

Wilfride Piollet

Danse à l'écran, écran de la Danse

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

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

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

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

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

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

Danse à l'écran, écran de la Danse

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

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

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

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

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

Wilfride Piollet (octobre 2004)

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

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

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

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

Danse à l'écran, écran de la Danse

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

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

Wilfride Piollet (avril 2005)