



HAL
open science

L'image, un contre-sens en danse ?

Claudia Palazzolo

► **To cite this version:**

Claudia Palazzolo. L'image, un contre-sens en danse ?. Écrans, 2014, Les spectateurs et les écrans, 2, pp.187-194. hal-01952777

HAL Id: hal-01952777

<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-01952777>

Submitted on 25 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Claudia Palazzolo

L'image, un « contre-sens » en danse ?

De quelques rencontres entre danse et image filmée dans la scène contemporaine

Dans un célèbre texte intitulé « Danse et image », le philosophe Michel Bernard, initiateur des études en danse en France, se demande quel type de relations le danseur entretient avec l'image. Il repère différents cas de figures de cette relation, désignant entre autres des « tentations » qui peuvent être mimétiques – tentative de traduire par le mouvement la de l'image –, sémantiques – lorsque le danseur donne une interprétation cinématique de l'image –, ou bien diégétiques – lorsque le danseur retrace par le geste dansé l'histoire de sa propre perception de l'image¹.

Ces considérations d'ordre poétique, concernant le processus de création, pourraient-elles servir pour questionner la perception du spectateur de danse, lorsqu'il est amené à lier mouvements projetés sur des écrans et mouvements en acte des danseurs ? Sans pouvoir en danse dissocier totalement processus et œuvre, ce trop rapide itinéraire évoquera, par le biais de quelques exemples, le traitement des images filmées dans la création chorégraphique des quinze dernières années. En effet, si le phénomène semble aujourd'hui redimensionné au même titre que l'engouement de la danse pour les nouvelles technologies, pendant vingt ans les projections de films sur les scènes de danse se sont multipliées, engendrant de riches débats sur l'interférence, dangereuse pour certains, de ces deux médias².

Cinématographie et chorégraphie étant liés par leurs racines étymologiques – les désignant comme arts qui « écrivent » le mouvement –, est-ce sur le plan du dialogue entre deux perceptions du mouvement que la rencontre est la plus fructueuse ? Rien n'est moins sûr. La notion « d'empathie kinesthésique », cette capacité de ressentir par notre propre corps le mouvement de l'autre, les variations de tonus musculaire, ainsi que les états affectifs associés, qui constitue la caractéristique propre de la perception de la danse, a trouvé confirmation dans le champ de la recherche scientifique « dure » avec l'étude de la « proprioception » et des « neurones miroirs »³. Si, adoptant les thèses de l'« esthétique de la réception » de Jauss⁴, nous pouvons émettre l'hypothèse que, dans le champ chorégraphique, chaque œuvre contient en soi une théorie de la réception, l'impossibilité d'objectiver la création en danse, ainsi que la singularité de toute expérience motrice empêchent de penser à un spectateur modèle, invitant plutôt à imaginer un spectateur à l'écoute, disponible, prêt à s'approprier les processus perceptifs que la pièce induit. Ainsi, cette contribution relève d'une opération critique sur fond d'histoire, construite à partir d'une réception singulière d'œuvres réunies autour de quelques angles d'approche.

¹ Michel Bernard, « Danse et image », in *De la création chorégraphique*, Centre National de la danse, 2001.

² Pour ce qui concerne ce débat, voir Olympe Jaffré, *Danse et nouvelles technologies : l'enjeu d'une rencontre*, L'Harmattan 2004 pp.27-30 ; Florence Cortin (sous la direction de), « Danse et Nouvelles technologies », *Nouvelles de danse*, 40/41, 1999 ; Armando Menicacci, Emanuele Quinz (sous la direction de), *La Scena digitale. Nuovi media per la danza*, Marsilio 2001.

³ Voir notamment Annie Suquet, « Scènes. Le corps dansant, un laboratoire de la perception » in Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Histoires du corps*, vol. 3, pp. 395-398, Editions du Seuil, 2006.

⁴ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (première édition 1972), Paris, Gallimard, 2005.

Déconstruire / Reconstruire

Une des fonctions dramaturgiques de l'image dans le spectacle de danse semble avoir consisté, très banalement, à questionner jusqu'à le déconstruire le dispositif théâtral. Bien avant les projections d'images, chez Loie Fuller, les rayons de lumière sur le tissu de son costume, « écran » géant en mouvement, créent une sculpture de lumière suspendue dans l'obscurité, dépassant l'ici et maintenant de l'espace de la scène. L'image élargit les dimensions de la scène, excède ses caractéristiques spatio-temporelles et construit un ailleurs à partir du mouvement du danseur. Cet ailleurs pourrait être géographique (évoquer un lieu, un espace reconnaissable au-delà de limites de la scène) ou totalement imaginaire. À ce propos, dépassant le cadre chronologique établi, nous ne pouvons cependant pas faire l'économie d'un des chefs-d'œuvre de l'esthétique post-moderne, le très célèbre *Dance* (1979) de Lucinda Childs, où on voit les images des danseurs doubler la chorégraphie exécutée sur scène. La danse, qui est caractérisée par la répétition de mouvements très simples, traverse l'espace avec de petits sauts, des courses et changements de direction, qui se répètent en boucle, accompagnés par la partition musicale minimaliste de Phil Glass. Le film (réalisé par Sol LeWitt), projeté sur un écran transparent derrière lequel se déroule la danse, se superpose à elle, ou la montre en gros plan, selon des perspectives différentes. Cet espace démultiplié crée un univers abstrait dans lequel le mouvement semble être perpétuel, ne s'arrêter jamais. La qualité fluide, continue, de la danse, se prolonge dans son double projeté, radicalisant ainsi ses qualités. Le film fait pourtant plus qu'imiter la danse, il l'amplifie et la fait résonner.

Dans une voie sans doute plus théâtrale, la chorégraphe allemande Pina Bausch a toujours travaillé sur l'altération de l'espace scénique en transformant les plateaux, entièrement recouverts de terre fraîche, d'eau, de déchets, de feuilles mortes, de gazon ou de pétales de rose, en ateliers d'immersion sensorielle. Depuis les années 1990, chaque spectacle est le fruit d'une résidence dans une ville à laquelle il sera consacré. Des dizaines de capitales du monde ont ainsi coloré ses créations. Dans la pièce *Nefès* (2004), sur Istanbul, on voit soudainement les images d'une ville du Sud, remplie de voiture et de mobylettes, trop bruyante, trouser littéralement le mur de fond, et s'imposer sur la scène tandis qu'un danseur danse en solo. Malgré l'époustouflante beauté d'une danse à la fois énergique et fluide, le danseur semble avoir du mal à imposer sa présence, ses capacités expressives étant comme réduites face à la puissance de l'image filmée. La quantité de *stimuli*, sons, couleurs, empêche la perception fine de la présence. La rencontre des deux médias engendre une sorte de trouble dans la perception, malaise d'une impuissance face à un environnement déshumanisé. Pour rester sur la fonction dramaturgique de la vidéo et sa potentielle capacité de critique du dispositif théâtral, nous pourrions aussi évoquer une pièce de la chorégraphe Robyn Orlin, *We must eat our suckers with the wrapper on* (2002). Comme dans tous les spectacles de Robyn Orlin, vidéo-artiste de formation, la vidéo intervient pour interroger la qualité du regard du spectateur sur le corps dansant et sur les représentations du corps en général. Dans cette messe chantée, funérailles africaines pour les morts du sida, créée pour sensibiliser la population des townships de Johannesburg à la prévention, mais résonnant comme un hymne au plaisir de la vie, il n'y a place ni pour les sermons hygiénistes et moralisateurs qui donnent bonne conscience à l'Occident, ni pour une mise en scène des victimes. Les danseurs circulant dans la salle filment discrètement le visage des spectateurs, pendant qu'ils distribuent des sucettes. Les visages des spectateurs exhibés sur grand écran et en gros plan sont mis en scène malgré

eux, amplifiant leur passivité de spectateurs européens, riches voyeurs béats face au sida en Afrique.

Sources, preuves, mémoires

Présentées en tant que documents, sources, preuves, au point que la danse peut apparaître comme un symptôme de ce dont parle le film, l'image semble introduire parfois dans les pièces une dimension documentaire. Le « docudrame » *Ernesto* (2000), du chorégraphe et cinéaste Swen Augustjinen des Ballets C. de la B., prévoit la projection d'un film suivi par un solo de danse. Le film en question parle d'un danseur hip-hop, immigré en France avec ses parents, des dissidents politiques argentins. Voyage, isolement, dépaysement croisent les prouesses du hip-hop. Après le film, la performance allie la virtuosité virile de la danse à des monologues, des états de présence déstabilisés et fragiles. Au lieu de lier de manière réductrice « la danse hip-hop à un contexte d'émargination », le spectacle se concentre sur une danse unique et singulière, la danse d'Ernesto, qui devient un véritable parcours d'émancipation. Poursuivant la réflexion autour des pièces qui semblent utiliser les images dans une voie documentaire de la mémoire et de la danse, la pièce *Histoire(s)* d'Olga de Soto (2004) est exemplaire. Présentée comme « vidéo-performance documentaire chorégraphique », la pièce est une enquête sur un chef-d'œuvre de l'histoire de la danse, *Le Jeune homme et la mort* de Roland Petit, présenté au lendemain de la guerre, en 1946, devant la salle comble du Théâtre des Champs-Élysées. Face à la quasi-absence de traces historique sur ce ballet, et dans l'impossibilité de retrouver le corps de la danse, Olga de Soto décide de traiter frontalement le thème de la disparition de la danse, d'aborder la pièce sous l'angle de la réception, et d'interroger les anciens spectateurs présents à la première du spectacle. Sa pièce prévoit donc la projection du montage des huit entretiens qu'elle a pu réaliser, dont les images apparaissent sur des écrans de dimensions diverses, déplacés, manipulés, mis en mouvement par les deux danseurs présents sur la scène. Même si la danse a été évacuée de la scène et si les danseurs se limitent à un rôle de simples ouvriers passeurs qui donnent à voir ces témoignages, la danse semble surgir, enfouie dans les corps, les gestes et les postures des spectateurs de la pièce disparue.

Mais l'utilisation des images en tant que preuves ou sources peut devenir l'objet d'un détournement ultérieur de la part de certains chorégraphes. L'Italienne Caterina Sagna fait de la thématique du pouvoir qu'elle interroge à partir du champ de la danse son propos principal, car, comme elle le souligne, « danse et pouvoir se partagent depuis des siècles l'impératif primaire d'asservir les corps⁵ ». Ainsi, son *Heil Tanz* (2004) utilise l'image comme « faux témoignage ». Pendant la pièce, d'illustres représentants du monde de la danse contemporaine apparaissent à l'écran pour raconter leur expérience. Cependant, tandis que l'on croit écouter assister à un récit des témoignages]du dur et glorieux labeur du danseur, nous sommes en train d'écouter les descriptions d'expériences du médecin nazi Joseph Mengele sur les déportés. Ainsi l'image se fait un outil auto-réflexif, une manière de mise en question de l'art et de ses mythes.

Figures et citations de la danse

⁵ . Myriam Blœdé « La danse, laboratoire de l'oppression selon Caterina Sagna », *Cassandra*, n° 59, automne 2004.

À partir du dernier exemple évoqué, l'utilisation de l'image révèle une portée trans-textuelle si l'on définit la trans-textualité avec Gérard Genette comme « ce qui met un texte de manière directe ou indirecte avec un autre texte⁶ ». Dans la pièce de Colin Dunn *Out of Time* (2012) présentée à la Biennale de la danse de Lyon, le champion de claquettes irlandais Colin Dunn aborde la relation entre les codes de la danse traditionnelle et l'écriture contemporaine sous forme d'un monologue dansé. Il investit d'abord les gestes de la tradition en détournant les qualités du tonus musculaire, ainsi que les postures – il exécute des pas de claquettes les pieds nus ou les bras relâchés, nommant et commentant les pas exécutés. Pendant ce lent rituel de réinvestissement de la danse traditionnelle sur le plateau, des images de danses traditionnelles irlandaises, exécutées en plein air, dans un contexte social, par un groupe d'hommes âgés. L'image en noir et blanc apparaît de manière discrète, projetée sur la petite estrade où Colin Dunn a dansé auparavant. L'image permet ici un questionnement sur la mémoire de la danse et ses figures, un socle, des racines dialoguant avec le présent. Dans d'autres pièces, l'axe du dialogue intertextuel devient la citation cinématographique. Dans la pièce *Cantieri* (2002) de Catherine Diverrès, une scène très célèbre du film *Le Guépard* de Luchino Visconti est évoquée. Il s'agit de la scène du bal où le vieux prince interprété par Burt Lancaster danse avec la jeune fiancée une valse maladroite qui suggère la mélancolie de la vieillesse ainsi que la fin d'une époque. Pourtant, tandis que l'on entend la bande sonore originale du film, avec le dialogue et la musique, sur l'écran on ne voit que des ombres chinoises, des silhouettes sans chair qui valsent, fantômes d'une époque révolue.

La pièce *Once* (2002) est un solo que la chorégraphe Anne Teresa de Keersmaecker a construit sur le disque *Joan Baez in concert. Part 2*, un enregistrement d'un des plus célèbres concerts de la chanteuse, en 1963. La chorégraphe qui ne dansait plus depuis quelques années, a décidé de revenir sur scène par ce solo où l'intime s'allie au politique. Le disque en vinyle est physiquement sur scène, passant sur un tourne-disque que la chorégraphe manipule. La musique et la danse suivent deux chemins parallèles, la danse semblant nourrie par la nostalgie de la musique, par la remémoration d'états de corps qui lui sont associés plutôt que par sa structure rythmique. À un moment, la chorégraphe s'assoit dans un coin, et des scènes de *Naissance d'une nation* (1915), le chef-d'œuvre de Griffith, sont projetés. Au lendemain des déclarations de guerre à l'Irak, le solo se souvient de l'Amérique comme terre des droits, des militants pacifistes des années 1970. La danse se met de côté, pour céder la place à l'œuvre cinématographique. Pour finir sur le thème de la citation, cette fois littéraire, au milieu de l'époustouflante beauté de *Turba* (2007) de Maguy Marin, nature morte picturale et vanité rappelant le sens de la vie à partir du *De Rerum Natura* de Lucrèce, la figure de l'image, de l'icône, du simulacre, se multiplie tout au long de la pièce. Sur un écran en fond de scène apparaissent deux dames, habillées en costumes de la Renaissance, qui déclament des vers de Lucrèce. Leurs paroles sont mâchées, tordues, presque inaudibles, tout comme sont tordus, grotesques, grimaçants, trop maquillés leurs visages. À côté de l'écran, dans une espèce de cabine on voit se réfléchir dans un miroir les deux danseurs hommes qui ont prêté leurs visages aux images et qui, maintenant, doublent leur apparition sur l'écran. L'image relayée par la présence, les miroirs, les écrans, confond les genres, les époques, les sources.

En précisant que toute conclusion ne sera relative qu'au corpus de films ici évoqués, nous pouvons constater que, dans les cas abordés, la relation entre image et corps dansants semble toujours faire l'objet d'une problématisation d'un point de vue dramaturgique. Dans les exemples que nous avons cités, en effet, jamais la relation entre les deux écritures n'est envisagée comme accumulation d'effets kinesthésiques. Le plus souvent, ces pièces ont

⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Editions du Seuil, 1982, p. 7.

proposé une alternance nette entre présence de l'image et présence du corps dansant. La pièce *Nefés* où images et danse apparaissent simultanément insiste sur la fragilité de la présence du danseur par rapport à la puissance de l'image lumineuse du grand écran. Tandis que, dans le cas de *Dance*, lorsque danse et image apparaissent de manière simultanée, l'écran se fragilise jusqu'à devenir impalpable, transparent, pour fusionner avec le mouvement dansé. Ailleurs, le dispositif cinématographique classique est refusé et l'image projetée perd toute sa centralité et son statut objectif pour se laisser manipuler, déplacer, utiliser par les danseurs. L'image semble alors commenter la danse, la détourner, la distraire presque de son but principal. Elle devient ainsi porteuse d'un discours parallèle, à contresens, qui fonctionne comme mise à distance, formidable outil d'interrogation du champ de la danse et des représentations du corps et véritable ressource dramaturgique si l'on considère la dramaturgie de la danse comme « garde-fou contre la vérité d'un seul⁷ ».

⁷ Bojana Cvejic, « Le dramaturge ignorant », Agôn [En ligne], Danse et dramaturgie, Laboratoires de recherche, (I) Dramaturgie des arts de la scène, mis à jour le : 29/08/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1751>.