

Danse à l'écran, écran de la Danse

*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)*

Bernard Rémy

Danse à l'écran, écran de la Danse

Propos recueillis auprès de Bernard Rémy, Cinémathèque de la Danse, Paris (le Palais Garnier, Paris, avril 2005)

Notre rôle à la Cinémathèque de la Danse, c'est d'abord de repérer les films de danse et tous les films de danse.

Depuis vingt ans, depuis les années 80, la Cinémathèque de la Danse a eu pour mission de rassembler toutes ces images sur la danse et sur le geste aussi.

C'est toujours intéressant de montrer les œuvres en tant que telles, et ce le plus rapidement possible et à tous les publics, une fois qu'elles ont été portées à l'image, et qu'il s'agisse de danse classique ou autres, contemporaine, jazz, flamenco, toutes les danses du monde, les rituels... Or, en ce qui concerne les rituels, on se trouve devant un intermédiaire entre les gestes de la vie quotidienne et la courte histoire des œuvres qui n'est pas si éphémère que cela. A travers ces quelques points, apparaît déjà toute une conception de la mémoire. Aussi, rappelons que la mémoire n'est certainement pas une accumulation de savoirs. Elle possède sa propre géographie, sa propre géométrie, ses propres zones de frontières, ses seuils, ses portes. Il faut donc la découvrir à partir de son recueil de gestes. Ainsi, la danse et le cinéma vont nous donner leur point de vue sur la mémoire.

Au lieu de partir d'une idée préconçue de la mémoire qui serait trop générale, et trop spécifique ou restrictive à la fois, on partira plutôt de combinaisons de perceptions génératrices elles-mêmes de pensée, de discours et de gestes.

Cependant, chaque domaine d'exploration crée sa mémoire. Comme le souligne Henri Bergson, il n'y a pas de séparation entre l'acte de création et sa mémoire. Voyons, par exemple, Isadora Duncan, Loïe Fuller, les Ballets russes, etc. La mémoire est immédiatement incluse dans l'acte de création car il est, en somme, son double, sa réflexion, son miroir légèrement déformant, d'où les petits écarts entre les œuvres. Finalement, nous sommes tous des caméras ! Les grands créateurs ont une caméra intérieure qui enregistre la quintessence des choses. Ramener les publics à ces pensées-là constitue la mission même de la Cinémathèque de la Danse. Plus on se rapproche des sources, d'ordre spirituel aussi, plus elles sont partageables et évidemment, plus elles sont vivantes. Alors on aborde la question de la diffusion.

Cette question de la diffusion implique celle du grand public et de la pédagogie. A un moment donné, il convient de faire connaître la danse, mais surtout, il convient de la faire reconnaître comme faisant partie intégrante de la culture générale au même titre que la physique ou que tout autre discipline.

La mémoire est d'abord double : elle est passé, présent, et avenir en même temps, dans l'espace temporel qui lui est triple. Alors, quand on parle de la danse comme d'un art éphémère, c'est totalement faux dans la mesure où la danse, en tant qu'instantané, reste toujours liée à ces trois dimensions du temps, quelle que soit la singularité de la temporalité.

Ces deux images fondamentales des films de danse sont Lumière d'une part, et d'autre part Méliès. Il y a soit le film documentaire et donc les danses du monde, et il y a le film de fiction et donc les intrigues dansées. Dans la lignée de Lumière, on peut penser aux danses exotiques qui furent représentées en occident, notamment grâce à l'Exposition Universelle de Paris dans les années 1900. Dans une perspective ethnographique, ces danses étaient filmées simplement en plan fixe afin de figer un fragment de culture gestuelle et de mode vestimentaire. Cette première fenêtre sur les danses d'ailleurs a donné lieu à de grands voyages, à des expéditions comme celle de la Croisière jaune qui fut une mission envoyée vers la Chine, et où des voitures, donc des techniques, ont traversé des continents entiers. Ces convois partaient de Paris pour passer par l'Inde

Danse à l'écran, écran de la Danse

avant d'arriver à Pékin. Par conséquent, ces missions épousaient autant une culture qu'une géographie. Et au fur et à mesure qu'ils filmaient, ils découvraient d'autres territoires rythmiques à travers d'autres géocultures. Coutumes, danses, paysages, fictions se sont ainsi imprimés, imprégnant notre mémoire contemporaine. Enfin l'autre axe qui est africain, a vu le jour, allant du Maghreb jusqu'en Afrique du Sud.

Cette Croisière jaune a été relayée par Michel Leiris, par Jean Rouche aussi, et c'est de la sorte qu'une certaine qualité de regard sur le corps s'est perpétuée, alimentant une mémoire globale constituée de raccords (Lumière, Leiris, Rouche, etc.).

Chaque mémoire ouvre sur un milieu qui n'a pas été encore exploré. Par conséquent, il n'est pas abusif de dire qu'au travers du temps, il demeure naturellement des espaces vierges. On dit souvent que notre monde est fini en termes d'exploration physique et géographique, ce qui finalement est totalement inepte puisque le temps progresse indéfiniment, par décalages, par superpositions, par relations entre les choses de la vie. En somme, la distance qui sépare deux objets, comme en peinture, met en relation des réalités simples qui vont immédiatement se plisser, se déformer, et se défigurer.

Comme l'explique le cours de Vassili Kandinsky qui procède par étapes simples, élémentaires, le carré, le cercle, le triangle, l'artiste y met de la tension. Il y injecte une vitalisation, une vibration qui n'est pas de l'ordre de l'espace, mais qui est de l'ordre du temps. Or, c'est justement le temps qui pénètre les unités apparemment spatiales mais toutefois attachées au rythme temporel d'une durée, d'une distance qui occupe la circulation du regard et qui conditionne la perception de l'œuvre.

On est donc finalement toujours double.

A la fin du cours de peinture abstraite, Murnau est cité par Kandinsky. Murnau est un très grand cadreur. Il disait qu'une des premières images du cinéma consiste à mettre en relation, à trouver des relations rythmiques entre des choses très simples, par exemple, un tabouret, une table et un mur. La première fiction, c'est aussi la dramatisation des choses qui ne sont pas du tout dramatiques en soi et qui, apparemment, sont de l'ordre du documentaire. Il y a donc des va et vient entre l'image à caractère fictionnel et celle à caractère documentaire. Deux sensibilités, deux logiques de film, avec d'un côté Méliès, et de l'autre côté Lumière (fiction, documentaire). Cette recherche plastique à partir des volumes et des tensions dans le cadre de l'image se poursuit sans cesse jusqu'à travers l'œuvre de Merce Cunningham puisqu'il s'attache à révéler le temps au moyen d'un temps en action, d'un espace en action, et donc, sous tension.

Devant l'objet représenté, notre œil mental doit pénétrer la constitution même du motif en jeu. Lorsque Cézanne peint une pomme, c'est le fruit depuis sa propre éclosion qui est dépeint, mais non pas la pomme finie. L'œil mental progresse par faux raccord, par hors champ, par ellipse. En l'occurrence, ce processus de lecture génère le processus de création chorégraphique chez Merce Cunningham. Dans **Walkaround the time**, il utilise le **Grand Verre** de Marcel Duchamp. Et c'est entre les corps dansants que la tension va animer l'œuvre choisie. La découverte de Cunningham tient à la mise en exergue des aspérités du monde animé, vitalisé. La distance entre deux objets ne va pas de soi, surtout dans le mouvement et encore plus dans la complexification rythmique. Lorsque Cunningham ouvre le champ de la représentation chorégraphique, selon le principe cinématographique en l'espèce, il l'ouvre par deux fois, c'est-à-dire dans l'espace mais aussi dans le temps. Car finalement, il y a forcément toujours deux sources à l'ouverture, l'espace et le temps. Comme ils sont très contigus, une course de vitesse peut évidemment se produire du point de vue mental. Il convient de souligner cependant que le temps l'emporte ici sur l'espace, précisément afin d'éviter l'immobilité. Alors Cunningham va toujours plus multiplier les rythmes, et superposer

Danse à l'écran, écran de la Danse

les rythmes. Ainsi donc, on observe beaucoup de vitesse avec les pliures corporelles, et simultanément, beaucoup de ralentis aussi chez Cunningham.

A ses côtés, le réalisateur Charles Atlas va faire en sorte que le spectateur fasse partie intégrante du tableau vivant, et ce au gré au regard intérieur, à la mémorisation des temps de danse. Dès lors que la pensée du spectateur mémorise, elle est en compte ; elle compte les rythmes quand on se concentre vraiment sur le spectacle. Soudainement, une projection du témoin se produit et le fond au milieu des corps dansants.

Ici, la distance elle-même est vitalisée et chacun peut découvrir des illuminations, des reliefs, des petites vagues, parce que notre pensée se met à voltiger.

Méliès peut beaucoup nous apprendre. Il est vrai qu'aujourd'hui on attend le nouveau Méliès des nouvelles technologies, de l'électronique, des nouvelles images, polymorphes et indéfinissables. En effet, Méliès a utilisé la technologie de son temps, des interruptions, des accélérations, des accidents, comme autant de moments suspendus. Ces moments en suspension génèrent d'autres images susceptibles de questionner avec une plus vive acuité. Le fait qu'un jour, filmant l'Opéra de Paris, la caméra s'est arrêtée, et quand elle a redémarré, elle a filmé autre chose qui passait, c'est à ce moment précis (qui est d'abord un accident technique) qu'est né le faux raccord, avec toutes les possibilités poétiques futures pour les films à venir. Or, ce faux raccord inventé finalement par hasard, correspond étrangement au mode de fonctionnement de la pensée et donc, de la mémoire. Prenons, comme autre exemple, cette image de **L'année dernière à Marienbad** quand l'amant fait le geste à la femme de passer devant, puis ce geste se prolonge dans un autre qui est un geste de valse, lequel renvoie à la première rencontre, c'est toute une ellipse qui s'est dès lors enclenchée, uniquement portée par les gestes, et grâce à la valeur signifiante du mime. Effectivement, il existe des gestes qui permettent de rendre sensible le passage du présent au passé, selon certains contextes particuliers. Il existe des gestes qui agissent avec prégnance et par fragrance. Cette séquence du film d'Alain Resnais progresse par mouvements corporels, par ce geste de valse qui est un geste de torsion, une danse à part entière. Dans la première demie heure du film, Delphine Seyrig fait quatorze postures avant de parler. Et en l'occurrence, ce geste de main indique ou surdétermine la valeur du temps intrinsèque au mouvement, d'où la circulation et la trajectoire. L'intérêt de la question, c'est de savoir quand un créateur parviendra à capter la donnée technologique pour l'amener sur scène en la sublimant.

Dans **Bipède**, Merce Cunningham ne se contente pas de regarder les corps virtuels sur un ordinateur même s'il les projette sur scène. Bien que le film soit un, sa nature change selon le cadre où il est diffusé. Ces silhouettes graphiques envahissent la cage de scène, accédant ainsi à un statut particulier et nous rappelant notamment tout un pan de l'histoire du Bauhaus. Quoi qu'il en soit, c'est le public qui voit les figurines abstraites d'Oscar Schlemmer ou de Wassili Kandinsky dans ces corps virtuels. C'est le spectateur qui se reconnecte avec une page de l'histoire de l'art du fait de la stimulation du film projeté en simultanéité à la danse en acte sur la plateau.

Penser ainsi par faux raccord ressemble au mode de pensée actuel, je crois. Or, c'est lui qui nous permet de nous aventurer dans notre contemporanéité, centrée sur l'ellipse, sur le court-circuit. Méliès est parvenu à en dégager un. Buster Keaton également.

A son époque, les nouvelles technologies étaient les avions, les bateaux, les locomotives. A partir de ces inventions, B. Keaton invente des petites machines dissonantes et qui donnent un sens tout particulier aux phénomènes de société comme les avions, les bateaux et les locomotives au début du XX^e siècle. Le court-circuit, l'ellipse, le faux raccord, ces procédés sont effectivement les instruments au service de l'intelligence, instruments majeurs de l'intelligence parce qu'ils en sont les composantes mêmes car, à la mémoire répond nécessairement l'oubli.

Danse à l'écran, écran de la Danse

Alors, comment mener vers l'inconnu et renouveler le champ du regard ? Toute cette profondeur de temps apporte des armes aux grands créateurs qui sauront faire émerger de nouvelles ellipses, de nouveaux courts circuits et de nouveaux faux raccords dans les nouvelles technologies, en revitalisant le réel et en modifiant, en singularisant l'ordinaire.

Bernard Rémy (avril 2005)