

I/

L'influence des nouvelles technologies dans la création chorégraphique porte la réflexion vers le champ de recherche des arts plastiques. La problématique générale de la danse et de l'image et plus particulièrement, l'étude de l'art chorégraphique considéré comme langage visuel et cinétique nous conduisent à rendre compte des rapports que la danse et le cinéma ont su entretenir au cours du XXe siècle, et ce à travers la comédie musicale d'une part et d'autre part, à travers le film de danse.

Comme l'expliquent Geneviève Charrat et Philippe Le Moal dans leur article sur ce sujet (« film de danse » ***Dictionnaire de la danse***, Larousse, 1999), l'invention du cinéma par les frères Lumière et par Méliès constitue un événement majeur dans l'histoire de l'art, dans l'histoire des techniques et des mentalités à la fois. En l'occurrence, l'imaginaire chorégraphique du danseur et du spectateur franchit un point de non retour car, de par la représentation filmique, l'image du corps (consciente ou non) ne peut dorénavant plus échapper à la confrontation du modèle et de l'original.

Du fait de la naissance du cinéma vers 1895, le principe esthétique du visuel corollaire au domaine de la création chorégraphique commence à trouver sa résonance autour des années 1900. Toutefois, du point de vue de la création chorégraphique et des modalités de perception du spectacle dansé, il convient de rappeler ici combien priment l'apport préalable de la photographie et celui corollaire des premières expériences cinématiques. Effectivement, la conscience du corps dans le mouvement dansé s'enrichit d'un nouveau regard: l'œil focal d'un appareil photo puis d'une caméra. Grâce aux nouvelles techniques de représentation (la peinture en plein air notamment) et grâce à la photographie découverte au milieu du XIXe siècle, au même titre que pour les peintres, les danseurs sont désormais confrontés à une toute autre dimension du corps en acte, ce qui libère et stimule l'imagination, affranchissant le processus de création de la règle aristotélicienne qui conditionne l'action jouée dans une approche mimétique et narrative, dans une linéarité du propos. A partir de là, le sujet déborde plus aisément les limites classiques du jeu pour y introduire, styliser et affirmer, la prégnance d'un imaginaire d'ordre baroque.

Dans la mesure où la sémiologie de la danse souligne la propriété contextuelle du geste dansé, il est aisé de concevoir qu'à chaque époque ses modes propres ; mais, il importe aussi de dégager et expliquer les facteurs qui orientent la nouvelle vision des choses.

A cause de l'importance des moyens de communication au tournant de la Belle Epoque, à cause aussi du rapport de proximité que l'homme occidental aime entretenir avec le reste du monde, l'entrée dans le XXe

siècle participe de l'éclatement des formes artistiques, ce qui se traduit sur le plan moral à travers l'émancipation du regard posé sur le corps et qui entraîne par conséquent la libération et donc, la pluralité, des façons de danser. Parce que l'éducation repose effectivement sur des données concrètes, à savoir sur des lois, des pratiques collectives notamment, on ne peut danser et on ne peut regarder la danse au mépris d'une éthique et, qui plus est, d'une esthétique. L'engouement des mentalités occidentales pour les nouvelles technologies de l'image tels la photographie, le cinéma, la vidéo, l'infographie, engendre de réelles modifications de sensibilité, au point que la société moderne soit considérée comme La civilisation de l'image. La société actuelle s'exprime à travers la culture de l'information et de la communication ; le culte du petit écran en est presque l'emblème. Ce médium véhicule des images du monde, des peintures vivantes sur le monde, manipulant les esprits par le biais de lectures filtrées par la censure (toute émission de télévision peut faire l'objet d'une inspection du CSA). Avec le petit écran, la réalité du vivant est banalisée étant donné que les violences du monde contemporain restituées par procuration sont et récurrentes, et quotidiennes, et aseptisées, formatées. En dépit de tout, d'autres états apparaissent en l'homme, citoyen du monde, des états de corps nouveaux liés à la globalisation de la politique contemporaine, d'un phénomène de société appelé mondialisation, ce qui sera obligatoirement transcrit dans l'art de la danse. Malgré les discours d'ouverture ou encore, malgré l'esprit de modernité qui voudrait donner voix au chapitre à toute forme de sensibilité, on ne peut être dupe du conditionnement dont font l'objet les individus.

Il y a plus d'un siècle, le sujet dansant découvrait un autre corps en acte à travers un nouveau moyen d'expression, la photochronométrie. La mystique de la Chair *via* l'icône en mouvement, opère d'emblée à travers ce nouveau médium, étape intermédiaire entre la peinture, la photographie (images statiques) et le cinéma, la vidéo (images en mouvement). Désormais, le regard que l'individu pose sur l'individualité animée s'attache à la nature symbolique et fonctionnelle du mouvement corporel, croyant peut-être atteindre une essence. A une époque contemporaine de Degas, la photochronométrie aide à la compréhension et à l'interprétation du geste: la vision de ce qui est mais qui échappe se laisse appréhender plus facilement ; aussi les nouvelles techniques de prises de vues étayent l'intuition du vécu (on sait parce que l'on ressent les événements, au-delà de l'Œil). A la fin du XIXe siècle, parallèlement aux progrès relatifs à l'image, aux enjeux des apparences, les découvertes psychiatriques concernant l'intériorité et notamment les phénomènes psychosomatiques comme l'hystérie observée par le professeur Charcot, la conjonction des savoirs techniques et médicaux favorisent de plain pied la connaissance du sujet, l'humain ayant fait largement l'objet

d'études naturalistes dans les cercles cliniques, intellectuels et artistiques à une période qualifiée par les historiens d'hygiéniste.

Par conséquent, au regard d'un siècle et demi d'effort pour comprendre et apprendre à respecter la nature humaine dans ce qui la fonde, créature faite à l'image de dieu selon les Saintes Ecritures, pétrie donc de divin et d'animalité toutefois, au regard des mentalités occidentales, la globalité paradigmatique Corps et Esprit en l'homme incline à admettre finalement que la personne est un corps plutôt qu'elle n'en a un. Cette conscience ontologique sous-tend une approche de plus en plus subtile de l'homme en représentation et, notamment, du corps dansant ; du point de vue philosophique, l'ambiguïté du monde reconnue et acceptée en soi incline à penser la nature humaine à la façon d'un complexe, les sciences de la vie à travers la psychanalyse notamment ont amplement démontré l'influence magistrale dans la vie quotidienne du for intérieur, cette mémoire inextricable comme le palimpseste. Dorénavant lucides du caractère profondément labyrinthique inhérent au genre humain, à l'usage, les hommes mettent à l'œuvre des codes, des modes de communication qui reposent aussi sur la conviction que c'est la multiplicité des visages qui caractérise l'état individuel, savant composé de tangible et d'irrationnel.

Chargée de signifiante, l'image du corps dansant en occident est liée à l'imagerie magico-religieuse monothéiste, et de surcroît, aux superstitions héritées du fonds christique. Dans la mesure où l'homme est indivise, quand il interprète un personnage quelconque, il demeure ce qu'il est. Créer au moyen de son corps conduit-il à reconsidérer la matière ontologique donnée aux origines ? Parce qu'il ne peut se scinder, le danseur délivre sa propre histoire mais la maquille à travers celle du personnage qu'il incarne.

Pour sonder les enjeux du discours chorégraphique, regardons comment le corps en acte s'inscrit dans le cadre de l'image ; quelle tâche accomplit le danseur et au regard de quelle réflexion ?

Aux yeux du danseur, que recouvre la notion même d'image du corps ? Quelle valeur l'artiste chorégraphique accorde-t-il à la dialectique danse et image ? Quelle en est la conception ? Comment envisage-t-il la correspondance entre la danse en direct et la danse en différé ?

Sur le plan historique, depuis les Années Folles entre 1919 et 1929, un long et riche parcours relie les œuvres chorégraphiques expérimentales **Entracte** de René Clair pour le ballet **Relâche** du Suédois Jean Borlin (1924), le film de Léger et Murphy **le Ballet mécanique** (1924), **Ode** du Russe Léonide Massine (1928), à toutes les pièces maîtresses de la comédie musicale. Effectivement, le langage audiovisuel ouvre de nouveaux champs d'investigation pour la création scénique. Certes, les technologies bouleversent la production, la diffusion, la perception du spectacle dansé en réinventant les métamorphoses du danseur. Depuis le

muet, avec les films à grand spectacle comme **Intolerance** de Griffith et Ruth Saint Denis (1917), depuis les pantomimes de Charlie Chaplin dans **la Ruée vers l'or** (1925), puis, par la suite avec la sonorisation du film inaugurée dans **The Jazz singer** (1927), le phénomène poétique amplifie la transversalité des démarches de création chorégraphique: l'alliance du cinéma et du ballet questionne la présence théâtrale, qu'elle soit du ressort du cadre de l'écran ou du cadre de la scène. Le cinéma musical domine l'imaginaire grâce au pouvoir de fascination de ses représentants. Parmi eux, quelques figures majeures de la danse au cinéma, immortalisées et déifiées grâce au grand écran ; à l'évocation de certains noms légendaires, le rêve ne faiblit pas. Alors viennent à l'esprit le couple parfait formé par Fred Astaire et Ginger Rogers dans **Top hat** (1935), ou les duos d'amour incarnés chez Gene Kelly et Leslie Caron dans **Un Américain à Paris** (1951) ainsi qu'en ce même Gene Kelly, danseur, chorégraphe, chanteur, acteur et réalisateur, et Cyd Charisse dans **Chantons sous la pluie** (1952). Depuis le milieu du XXe siècle, la mode de la comédie musicale (dérivée du vaudeville, de l'opérette, du music hall, mais aussi de la comédie ballet), le succès de ce genre théâtral n'est pas démenti ; au niveau du plus large public et dans l'imaginaire collectif, il nourrit à part entière la culture chorégraphique. En l'occurrence, **West side story** (1961) de Robbins et Bernstein contribue au débat de société en réactualisant les mythologies classiques comme Roméo et Juliette à travers des artistes aussi charismatiques que George Chakiris et Rita Moreno. Forts de leur célébrité, ils reviennent toujours sur le devant de la scène parce qu'il cristallise un état du monde, porte-parole de générations qui vivent leur idéal par procuration à travers leur talent (ainsi G. Chakiris revient-il avec Gene Kelly dans **Les Demoiselles de Rochefort** de Jacques Demy (1967). Le triomphe du film de danse perdure car ce genre de spectacle repose sur une acuité du présent: il magnifie l'ordinaire et en dévoile l'esthétique. Au point culminant du disco, **La Fièvre du samedi soir** de John Badham propulse John Travolta qui en est le héros, l'idole (1977) ; il en est de même au point d'orgue du hip hop avec **Le Défi** de Blanca Li (2001). Dans la mouvance moderne et jazz, danseurs et réalisateurs s'associent. Aimantés comme par nature parce que cinétique chacun, ainsi que l'ont expliqué des créateurs multimédia aussi différents que Alwin Nikolais (**Imago** ou **Totem** dans les années 60) et une génération après Karine Saporta (**La Poudre des anges** ou **Le Bal du siècle** dans les années 90), la création chorégraphique et la création cinématographique musicale se fondent littéralement. Cette pluridisciplinarité inhérente au processus de création multimédia transparait également dans le cadre du petit écran par le biais du vidéo clip.

A la fin du XXe siècle, la culture de l'image filmique a largement gagné puisqu'elle accompagne la vie des foyers, tenant lieu et place de machine

à rêver pour toutes les générations ; aussi, en tête d'affiche de la variété funk, les stars comme Madonna ou Mickaël Jackson perçus par leurs fans des années 80-90.

Sur le plan historique et pour conclure, depuis que le cinéma existe, la danse l'attire à elle. En 1913, Ted Shawn chorégraphie aussi une histoire de la danse considérée depuis l'Antiquité (***Dance of the Ages*** de Thomas Edison). En 1920, le Suédois Ari réalise ***Erotikon*** ; en 1922, aux USA, Adolph Bolm et Ruth Page filment la ***Danse macabre***. Au grand écran, qu'elle soit ressentie par le biais d'une approche documentaire à la manière des frères Lumière ou bien selon l'approche prosaïque d'un Méliès, la danse filmée se conforme néanmoins à l'optique d'un spectateur, comme c'est le cas d'ailleurs dans le cadre de scène (***Les Uns et les Autres*** de Claude Lelouche en 1981). Au petit écran, le film de danse témoigne par exemple d'un ballet de répertoire (c'est la captation du spectacle dansé, attachée à l'objectivisme du propos sur la danse, à la façon de Dominique Delouche) ; il témoigne aussi de l'industrie du disque (ce sont les tournages des plateaux de vedettes psychédéliques et grinçants de Jean-Christophe Averty et des vidéoclips de Jean-Baptiste Mondino). Parallèlement, et depuis la naissance du langage cinématographique, le film de danse peut *a fortiori* dévoiler les jeux symboliques des corps en acte dansant ou non, au gré d'associations d'idées et de l'écriture automatique (approches expérimentales de Hans Richter et Dominique Noguez). Par ailleurs, la vidéodanse et l'installation performance poussent les artistes chorégraphiques vers les artistes plasticiens comme Alwin Nikolais et Emswiller (dans les années 60), comme Merce Cunningham et Nam June Paik ou Charles Atlas et Eliot Caplan (dans les années 70-80), comme Dominique Bagouet et Charles Picq, Jean-Claude Gallotta et Claude Mouriera, Maguy Marin et Luc Riolon, Anne Teresa de Keersmaecker et Thierry de Mey ou Peter Greenaway, Loy Newson et David Hinton, Wim Vandekeybus et Walter Verdin (dans les années 80-90). Très imprégné des mass media, après ***Caramba*** (1986) court métrage de style « clipé », Philippe Découflé conquiert le public international et le porte vers l'expression de la danse contemporaine quand il chorégraphie les cérémonies du Bicentenaire de la Révolution en 1989 ou l'Ouverture des Jeux Olympiques d'Albertville en 1992 et lorsqu'il réalise les virgules pour une chaîne de TV. Autour des années 2000, N+N Corsino exploite l'informatique, la 3 D, l'image virtuelle ainsi que Merce Cunningham continue de fouiller la danse fantasmée, libre du poids, du temps et de l'espace grâce aux recherches numériques développées dans le programme scientifique et technologique du Lifeform.

A l'écoute d'une esthétique de l'ordinaire, l'artiste multimédia transcende la petitesse et peut dès lors transfigurer la laideur, la métamorphosant en

Danse à l'écran, écran de la Danse

son extrême, soit le grotesque, soit le sublime. Corps réels. Corps virtuels. Corps rêvés. Corps désirés. Tous ces corps dansant sont avant tout façonnés par le regard intérieur, l'intentionnalité, par une vision des choses, une conception, une idée suprême auxquels correspondent bel et bien ces images de danse.

REW (Etude d'une pièce chorégraphique multimédia)

chorégraphie de Hervé Robbe, création 2003

avec Alexia Bigot et Hervé Robbe

duo d'après **Le Jeune Homme et la Mort** de Roland Petit (1946)
dansée sur la passacaille de Bach et sur une idée originale de Jean Cocteau, au théâtre des Champs-Élysées, par les Ballets des Champs-Élysées, avec Jean Babilée et Nathalie Philippart

A la fin du XIXe siècle, l'intérêt pour le langage du corps a permis l'émergence de formes dansées nouvelles, très à la mode autour des années 1900. La danse libre d'Isadora Duncan, le ballet moderne de Diaghilev, les soirées exclusivement réservées aux œuvres chorégraphiques avec des figures aussi différentes que Graham à New York ou Lifar à Paris, l'engouement pour le mouvement en général à travers la vitesse, le cinéma, les sports, cet élan collectif propulse d'emblée la danse dans la modernité et la désigne en l'occurrence comme art du XXe siècle. Les univers s'influencent mutuellement à mesure que diminuent les espaces: l'étrange et l'étranger n'inspirent plus la même inquiétude dans cette refonte des horizons. L'humain interroge ; c'est la raison pour laquelle le public s'intéresse autant à la nouvelle danse qu'aux danses exotiques africaines et asiatiques. Selon une démarche particulière, esthétique, ethnographique ou autre, chaque expression corporelle vise un même but: la beauté dans le mouvement, la promesse d'un état meilleur, une amélioration de la vie, un possible bonheur. La philosophie du vivant triomphe grâce à des penseurs qui réfléchissent sur la danse ; Maurice Emmanuel écrit une thèse sur la danse hellénistique, avant lui, Nietzsche fait l'apologie des rites dionysiaques, suprême révélation, et achève **Zarathoustra** sur un hymne à la danse: « Au-delà, dans les lointains avènements que nul rêve n'a vu, dans les midi plus chauds que jamais imagier n'en rêvât, là-bas où les dieux dansant ont honte de tous les vêtements, où tout devenir me semblait danse et malice divine... Et que chaque jour où l'on n'a pas dansé une fois au moins soit perdu pour nous ! »

La première moitié du XXe siècle invite à la redécouverte du corps dansant, d'où l'éclosion de multiples sensibilités.

En dépit des académismes, chaque nouvelle génération de danseurs et de chorégraphes s'en souviendra.

Après-guerre, l'Opéra de Paris perd l'exclusivité des ballets. L'actualité internationale chorégraphique voit fleurir de jeunes compagnies. En France, le théâtre des Champs-Élysées concurrence le Palais Garnier ; il accueille des artistes de culture classique soit, mais qui se tournent vers

des langages empruntés à d'autres disciplines artistiques dont l'écriture cinématographique de la comédie musicale américaine. En 1946, le ***Jeune homme et la Mort*** de Roland Petit soulève l'enthousiasme du public parisien. Dans un décor de Wakhevitch et une dramaturgie de Cocteau, Nathalie Philippart la sulfureuse énigmatique et Jean Babilée le fougueux romantique jouent le drame d'un peintre bohème repoussé par une belle indifférente, ce qui donne lieu à une danse macabre opposant l'Amour à la Mort qui le brise.

Vision pessimiste de la jeunesse sur elle-même, sûrement marquée par l'Occupation nazie et la découverte des crimes contre l'humanité. Face à ce principe de réalité, l'actualité, l'art réagit comme il peut, en explorant de nouveaux possibles pour dire ce qui ne s'imaginait peut-être pas auparavant.

La deuxième moitié du XXe siècle s'ouvre sur un monde multipolaire. Tout d'abord, la profonde crise d'identité procède du tragique qu'éprouve la génération d'après-guerre face à elle-même, face à l'héritage du passé récent. Est-ce une crise de représentations qui participe de la fin des idéologies ? La fin du millénaire met un terme aux illusions de toute puissance où les instances s'étaient enracinées depuis que l'occident s'est constitué (c'est-à-dire, depuis la fin de l'antiquité gréco-romaine et le courant du moyen âge, époque où se dessine la carte de l'Europe et son rapport au reste du monde). Qu'advient-il dans les mentalités quand, par exemple, le mur de Berlin tombe en 1989 et qu'avec lui s'abat le mur de la honte ? La fin des certitudes et vérités imposées. Que se produit-il dans les consciences lorsque le WTC s'écroule le 11 septembre 2001 ? Avec un mouvement de retournement, le terrorisme international démontre que ses groupuscules échappent au contrôle d'une suprématie mondialiste. Comme il génère le contre-pouvoir, le système dominant peut effectivement implorer. Par conséquent, l'attitude manichéenne ne saurait perdurer compte tenu des événements internationaux car la modernisation des sociétés occidentales et occidentalisées de par la colonisation, a stimulé une prise de conscience des différences qui distinguent les peuples, les réaffirment et les opposent à la fois.

Depuis le début de la guerre froide en 1947 jusqu'à la dissolution de l'URSS en 1991, l'occident est scindé ; il est le théâtre de l'affrontement Est-Ouest mais il doit se prémunir de la pression des pays arabes, de la zone Pacifique, d'Afrique et d'Amérique latine (le tiers monde et le quart monde ajoutant à la complexité de l'histoire contemporaine).

Tout d'abord partagées entre deux blocs, les mentalités occidentales s'affrontent sur le plan idéologique certes, aux prises soit avec le capitalisme, soit avec le communisme ; les mentalités préconisent et imposent leurs modèles respectifs quand bien même l'« american way of life » l'ait emporté sur le réalisme socialiste.

Pourtant, l'optimisme des Trente glorieuses s'essouffle dans le même temps que la jeunesse découvre notamment le bilan de la guerre 39-45, l'ineptie des guerres en Asie entre 50-70, les fratricides en Afrique depuis la décolonisation et combien d'autres combats terribles. La notion de crime contre l'humanité résulte en premier lieu du tribut total de la deuxième guerre mondiale, 50 millions de victimes dont beaucoup de civils comprenant l'extermination des juifs et des tziganes (le génocide qui a anéanti 6 millions de juifs provoque un traumatisme moral ainsi que l'utilisation de la bombe atomique sur Hiroshima le 6 août 1945). Très vite, la représentation du monde dit civilisé vacille d'autant plus que le sida ou tout autre frappe bactériologique, touche l'ensemble de la planète (les frontières peinent à stopper la maladie).

Le manichéisme, type de pensée unique correspondant aux années 1945-1975, tend vite à la crise existentielle sitôt que les superpuissances admettent leur fragilité.

En crise d'identité, en crise de représentation de soi et du monde, le vingtième siècle et l'époque contemporaine n'ont-ils pas subi une profonde crise de pensée, d'où les dérives de la conscience dans ce qui permet d'avoir toujours plus accès à la connaissance ou, en revanche, dans ce qui prive l'homme de repères et lui donne la sensation d'être égaré, perdu dans un monde sans certitude, sans ligne reliant une origine à une finalité ?

Quelles fins ultimes ? Quel sens donner aux choses ? Quelle raison d'être ?

Le vingtième siècle et l'époque contemporaine ont démontré l'impermanence de la vie. Plus d'ethnocentrisme, moins de dogmatisme, perte d'absolu ? Le troisième millénaire se présente-t-il sur le mode du pluriel, de la multitude, du multiple, du complexe, du riche, de l'insaisissable ? Un seul regard ni suffit pas ; aussi échappe-t-il à la vision panoramique. Tout semble partout comme s'il pouvait exister une uniformité dans la variété ; mais que de dispersion des forces, que de diversion des intelligences ; pourquoi tant de dépense pour gommer quelle réalité, pour oublier quoi, pour se détourner de quel objet ? Perte de vérités, perte de saveur dans le savoir, perte de sagesse, disparition de goût ? Comme la société s'étourdit, elle privilégie tout ce vers quoi l'homme se tourne pour oublier sa condition. Le présent sature les esprits de divertissements qui imitent l'insoutenable légèreté de l'être, la frivolité, le fortuit. Dans son rapport au temps, l'être humain se voile à lui-même l'idée que, selon la formule d'Heidegger en 1927, l'homme est un « être-pour-la-mort », son existence étant intimement liée à la certitude de sa fin dernière. Qu'en est-il alors de la société qui s'invente une mythologie du sublime, faite de corps glorieux, de demi-dieux, d'immortels ? Que dire d'une société qui développe des sciences et des

techniques afin de repousser l'impossible au-delà de soi, d'éloigner la mort toujours plus loin de soi, en refusant non seulement la vieillesse mais surtout le grotesque de la sénilité, en s'ingéniant à demeurer jeune, vigoureux, réactif ; que dire d'une culture où le corps doit correspondre à une perfection d'incorruptibilité, où l'on dénie le poids de la chair, ses souffrances, la douleur, les efforts, la peine ; que révèle cette société ? Un proverbe allemand repris par Heidegger affirme que « dès qu'un homme vient au monde, il est assez vieux pour mourir ». Cette réalité cause l'angoisse première qui détermine le mode d'être au monde, la manière de mener sa propre existence. Ainsi, à mesure que la temporalité trouve son sens, « la maladie de la mort » comme l'écrit Marguerite Duras, aiguise l'appétit de vivre à travers l'amour fou, infini, où se perdent les hommes, possédés eux-mêmes dans une relation dévorante à l'autre, image de soi. Vie et Mort sont immanentes, fondamentalement indissociables, personnelles et terriblement intimes. C'est pourquoi les hommes en ont fait des figures universelles, des allégories, des personnifications et abstractions, afin d'échapper à l'épreuve du désir au centre de la lutte que se livrent dans l'inconscient le principe de plaisir en quête de satisfaction immédiate et le principe de réalité qui nous impose de le différer et provoque la frustration.

Enfin, si le désir d'être indéfiniment vivant relève d'une recherche du bonheur, le définir est quasi utopique puisque le bonheur idéal n'existe que dans l'imagination ; il échappe à la condition première étant un pur idéal, une vue de l'esprit. Puisque le bonheur est une fin en soi, sa promesse procède du rêve et de la stimulation de notre force vitale. Comme le suggère Stendhal, la beauté étant une promesse de bonheur, la laideur devrait soulever en soi le malaise. Alors, il convient de définir aussi la notion esthétique du beau en correspondance avec l'harmonie, vecteur suprême de la perfection. Le bonheur auquel les hommes aspirent est-il bel et bien une promesse d'embellissement du temps présent ? Auquel cas, le bonheur échappe fatalement à notre prise d'où l'éternelle insatisfaction, la dépression et son corollaire, la volonté de changer le visage des choses, le désir de parfaire ce qui est déjà ainsi que de rattraper ce qui fuit, d'où l'ambiguïté de notre rapport au monde, d'où l'excitation éprouvée en présence de l'œuvre d'art.

III/

Analyse sémiologique avec les élèves en histoire de la danse,
Conservatoire de Rouen

REW (2003) de Hervé Robbe, duo dansé par lui-même et Alexia Bigot d'après **Le Jeune Homme et la Mort** (1946) de Roland Petit avec Jean Babilée et Nathalie Philippart

Mise en abyme / jeu de miroirs révélant les lieux et états du couple, les images ordinaires et intérieures d'un homme et d'une femme qui se déchirent jusqu'avant le renoncement de l'homme.

- actions d'un couple homme, femme, dédoublées dans une installation vidéo de Vincent Bosc sur une partition sonore d'Andrea Cera.
- rapport au fil du temps distordu dans la combinaison des unissons, synchronies, et des digressions, décalages diachroniques et anachronies narratives ; cette temporalité en spirale suggère de manière baroque l'écoulement de la vie, ses retours en arrière, ce compte à rebours avant le passage à l'acte, l'ultime instant où l'homme se sait, se sent vivant.

Description:

- un plateau vide, noir, épuré, équipé d'une toile de fond vidéo polychrome (quasi absence de décor hormis l'intrusion des deux cylindres mobiles, blancs, lumineux et translucides, qui tiennent lieu de douche ou de petit théâtre d'ombres chinoises).
- un couple homme, femme soit vêtu à l'identique quand ils portent maillot rouge et short noir unisexe (tenue vestimentaire gymnique et pieds nus, sans maquillage théâtral), soit vêtu de façon classique, en tenue de ville, pour la jeune fille une robe rouge sanguine et des escarpins feu, pour le jeune homme un costume flottant bleu clair, avec un tee-shirt jaune et des mocassins feu.
- éclairage de type nocturne ou lunaire, proche de l'imaginaire romantique, avec une dominante bleutée qui invite à l'intériorité.
- création musicale sophistiquée, évocatrice d'une tension psychologique et d'un fort suspens, avec prises de parole morcelées mais éloquentes car les énoncés explicitent l'état intérieur des corps.
- création visuelle de type surréaliste, fonctionnant par associations d'idées, juxtaposant des clichés concrets ou abstraits, des gros plans ou des plans séquences, alternant des images de corps dansant ou de corps en acte à des images fortement connotées d'objets et de formes choisis.
- exaltation de la Chair, dialectique du désir, articulés autour des personnages genrés et asexués, symbolisés par les couleurs primaires sur

Danse à l'écran, écran de la Danse

la partition neutre du tableau noir (femme en rouge, homme en bleu, accessoires jaunes en commun).

- gestuelle fluide, séquentiée, systématisée, répétitive, mécanique, accélérations progressives de la marche arrière, gestuelle spiralée rythmée par quelques à coups, soubresauts et interruptions provoquées par l'action filmique qui reprend l'action scénique (danse en direct, danse en différé), la réfléchit fidèlement et à la fois s'en écarte pour souligner un besoin vital de distanciation.

- sur le plan audiovisuel, la vidéo amplifie la danse de même que l'environnement sonore et les cris.

- narration d'une tranche de vie, fiction de la condition ordinaire (un jeune homme entre deux âges aux prises avec lui-même, torturé par l'ombre de lui-même, la femme, son alter ego, son double).

- action filmique révélatrice des petites actions de l'intimité, du hors champ de la vie sociable (la toilette, la salle de bain, les commodités, la chambre, les espaces de la vie privée, lieux symbolisant l'intériorité écorchée, à vif).

Impressions:

- corps inséparables pris dans une énergie qui les dépasse, pris dans une tourmente, comme noyés dans les flots de la vie, comme emportés dans l'œil d'un cyclone, jouets de forces supérieures/ images à caractère psychologique/ images violentes liées au thème du jeune homme et la mort (le suicide traduit dans les stéréotypes filmiques du sujet: baignoire rouge contenant l'homme inerte, les wc surmontés de pieds dans le vide, arme braquée à hauteur du visage, hémoglobine, stupéfiants et paradis artificiels, etc.).

Références: (course de la vie dans la carole des danses de la Mort ou danses macabres du XVe)

Le Jeune homme et la Mort (1946) de Roland Petit ; ***Les Présages*** (1933) de Léonid Massine ; ***Les Mirages*** (1944-47) de Serge Lifar ; ***Symphonie pour un homme seul*** (1955) de Maurice Béjart.

- thèmes d'inspiration renvoyant au ballet néoclassique français d'après-guerre (climat poétique de l'Opéra dirigé par Lifar (transfuge des ballets russes de Diaghilev), des Ballets des Champs-Élysées, de Paris, de Roland Petit, des Ballets de l'Etoile de Maurice Béjart ; thèmes romantiques évocateurs du spleen baudelairien (idéalisme mortifère,

vision de l'artiste maudit, figure de l'incompris) ; l'heure bleue dépeint la spiritualité d'un monde perdu, cette spiritualité trouve son point de cristallisation dans l'écriture infographique et numérique de la vidéo-danse, miroir kaléidoscopique des images vivantes du corps dansant, de la présence ici et maintenant des deux protagonistes ; l'environnement visuel et sonore de la pièce fait naître un flou autour des silhouettes fantomatiques (ressemblance, ambivalence entre le modèle et le spectre, son aura, l'ombre et la trace de soi, le souvenir du passage, ce qui se perd, se distord avant de disparaître à jamais).

- flux de corps inscrivant une énergie indéterminée, abstraite, vitale: organicité de la danse composée au moyen de lignes arabesques et courbes, éclats de couleurs, visions baroques du monde, regard décentré, points de vue multiples, complémentaires, représentation éclatée, atomisée, à la ressemblance de la relativité du temps et de l'espace, critique de l'esthétique classique aristotélicienne privilégiant la cohérence d'une action concentrée dans un seul cadre.

- progression chromatique allant vers le rouge sang et les couleurs primaires auxquels le noir apporte un grand relief / montée de la violence intérieure, crescendo transcrit dans la palette psychédélique conduisant au paroxysme, au point culminant de l'état limite ou borderline (crise exponentielle , déstructurante, empruntant le mécanisme vidéo du rembobinage, le rew ou retour sur image, visionnage du fil de la vie en marche arrière, sur le mode du compte à rebours).

- dans le dernier tiers de **REW**, le mécanisme visuel dansé se double du même mécanisme sonore: gestuelle et voix se juxtaposent, s'enrichissent d'onomatopées, de vocalises délirantes ; mais le mécanisme s'enraille, dysfonctionne, échappe à la raison, dérape et s'emballe.

- inclusion de gestes ordinaires, d'images simples d'états premiers comme marcher, accélérer, ralentir, s'asseoir, s'allonger, se lever, se cacher, disparaître, s'arrêter, fumer, etc. (langage vidéo qui rappelle parfois l'esthétique de la disparition de Francis Bacon ; représentation de la dissolution des limites ; cf. expressionnisme, essentialisme).

- litanie du vague à l'âme, récurrences, états obsessionnels (« se répéter les mêmes mots ») / fatalité, destin: impossibilité de libération, aliénation, enfermement, situations d'impasse, sens unique, vois sans issue ; système polysémique lié à la crise existentielle dans laquelle se trouve le jeune homme, figure même de l'anti-héros.

Danse à l'écran, écran de la Danse

- en réaction, le pan du rêve trouve son espace d'expression dans l'appareillage filmique quand bien quelquefois le rêve se dérobe sous le cauchemar, l'hallucination: course vers l'avant malgré les mécanismes du rew (rembobinage) ; paradoxe dans ce mouvement des deux corps qui s'attirent et se rejettent ; dialectique de l'inconscient entre désir et aversion: la quête ou l'horreur de la fusion charnelle des figures genrées ; perte de soi, abandon des limites, naissance d'un autre: par l'action chorégraphique multimédia, il semble que la femme révèle l'homme et ce grâce au rite de passage transposé dans l'univers occidental moderne, grâce au jeu initiatique que présuppose le travail du Moi.

- vidéo - danse (écran de la danse, danse à l'écran: écrans à la danse et pour la danse) / fondus enchaînés, feed back, mise en abyme, distorsion de l'image, album photo, « repasser sa vie sur grand écran, grandeur nature, en couleur et en noir et blanc », « n'être que l'ombre de soi-même ».

- pensée sur la vie au moyen de la danse, véhicule d'une réflexion, ton parfois morose de la parole chorégraphique, intentions et intentionnalité dans le discours et sa portée à travers la perception du spectacle, démonstration critique, état des lieux d'un état intérieur relatif au renoncement, interrogation sur le sens de la vie, approche existentielle de la condition d'homme par opposition à celle de femme, affolement d'un homme entre deux âges devant ses désirs indéterminés et sa difficulté à discerner sa véritable place dans les rapports sexuels qui fondent nonobstant les relations humaines.

- quête d'identité, chimères, pesanteur du monde, etc.: promenade, errance dans le rien, voyage au bout de la nuit, dans le néant, dans le combat que livrent en soi les pulsions de vie et de mort motrices: vision d'ensemble pessimiste sinon nihiliste sur le cosmos, sur le vide, en proie à la noirceur d'être ici et maintenant seulement un.