Arrêts du corps, continuité des mouvements

Autour de 50 ans de danse de Boris Charmatz

SÉBASTIEN RONCERAY

« Le premier élément, je l'ai regardé dans la profondeur du plan : les pierres bougent et elles bougent toutes. Il faut essayer de résoudre ce problème de la danse des pierres. On entre dans l'insolence poétique. »

Jean Rouch, à propos de *La Gradiva* de Raymonde Carasco¹.

epuis plusieurs mois, Boris Charmatz développe un projet se structurant autour de l'œuvre de Merce Cunningham de façon singulière. Partant d'un ouvrage consacré au chorégraphe américain (Merce Cunningham, un demi-siècle de danse de David Vaughan²), Charmatz s'inspire de photographies rendant compte de manière chronologique du travail de Cunningham, et de leur mise en page dans ce livre pour inventer des chorégraphies. Il parle d'une approche qui ne cherche pas à faire du Cunningham, mais plutôt du « Event méta-Cunninghamien³ ». Ce projet, baptisé 50 ans de danse, prolonge l'un des axes importants de la démarche du chorégraphe français : travailler à partir d'une histoire de la danse. Déjà, avec l'interprétation de l'Étude révolutionnaire d'Isadora Duncan, sur une musique de Chopin, Charmatz (avec Elisabeth Schwartz) questionnait la notion de pérennité d'une œuvre conçue pour être jouée par l'auteur de son vivant. Comment restituer en effet un spectacle de danse sans le dénaturer, en le travaillant à partir de textes ou d'images, traces qui ne permettent pas d'éprouver pleinement la sensation du mouvement, des rythmes et des espaces créés lors d'une chorégraphie interprétée devant un public? Cette question de la trace comme matrice de création potentielle est également présente dans un autre pan de l'activité de Boris Charmatz : la mise en place à Rennes d'un musée de la danse, dans lequel toute l'activité « serait repensée à travers un prisme différent, un prisme susceptible de rassembler en un seul mouvement le patrimonial et le spectaculaire, la recherche et la création, l'éducation et la fête, l'ouverture à des artistes singuliers et le désir de faire œuvre collective4. » Il est aussi question de cela dans le projet 50 ans de danse: affirmer que l'histoire des images, parce que plus pérenne que celle du spectacle vivant, peut être un réceptacle pour la créativité de nouvelles œuvres.

50 ans de danse peut se présenter comme un work in progress; y sont conviés parfois des danseurs confirmés (dont certains de la compagnie Merce Cunningham) et des non-professionnels, lors de sessions de recherche qui, chaque fois, développent une démarche différente de l'approche de l'œuvre de Cunningham au regard des photographies du livre de Vaughan. Mais, comme le précise Boris Charmatz, dans la lignée des travaux développés par Cunningham, ce travail est avant tout pour le moment une recherche, et « quand nous aurons trouvé la "bonne formule", il sera peut-être temps d'arrêter⁵. »

^{1. «} Mon amie la Stimmung », entretien avec Jean Rouch, in Jeune, dure et pure!: une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France (sous la direction de Nicole Brenez et de Christian Lebrat), Cinémathèque française/Mazotta, Paris, 2001.

^{2.} David Vaughan, Merce Cunningham : un demi-siècle de danse (1997), Plume, Paris, 2002. Ce livre retrace la carrière de Cunnigham, des années 1930 aux années 1990. En plus des photographies, on y trouve des textes (biographiques, théoriques), des maquettes et des dessins préparatoires...

^{3.} Entretien avec Boris Charmatz, par Gilles Amalvi, pour le Festival d'automne à Paris, 2009. Charmatz fait écho ici aux Events, spectacles présentant différentes techniques de création, conçus par Merce Cunningham, John Cage, et aussi David Tudor, Robert Rauschenberg, etc. Les premiers eurent lieu en 1964. Les notions de rencontres, de montage et de collage étaient au fondement de ces Events : « Je compose l'Event à partir de fragments d'œuvres diverses. [...] Seul, le temps global du spectacle, est connu par les musiciens et les danseurs ; à l'intérieur de ce temps, musiciens et danseurs "zappent" d'une chorégraphie à l'autre, d'une ambiance sonore à l'autre, dans l'autonomie la plus parfaite », précisait Cunningham. Voir les films, récemment remontrés au Centre Pompidou, consacrés aux neuf Events qui furent présentés en 1966.

^{4.} Boris Charmatz, « Manifeste pour un musée de la Danse », sur le site museedeladanse.org

^{5.} Entretien avec Boris Charmatz, par Gilles Amalvi, pour le Festival d'automne à Paris, 2009. Cette notion de l'inachèvement est aussi au cœur des travaux conçus par Cunnighamn et Cage. On sait que ce dernier a développé la notion du « non finito » dont l'esthétique « tend seulement à rapprocher la musique du geste. La seule fin de celui-ci réside dans l'éternel retour au vivant, naturel, du cycle production-consommation », comme le souligne Daniel Charles dans ses Gloses sur John Cage, Desclée De Brouwer, Paris, 2002.

Ce projet pose plusieurs questions tournant autour des relations entre mouvements dansés et mouvements filmiques, représentation au présent et traces de création, et entre les différentes natures des œuvres confrontées. Mais aussi des problèmes d'assemblage, de collage et, de fait, de fragmentation et de découpage. Ces questions s'enrichissent au regard du montage cinématographique, du rapport de conflits qu'il engendre et de la confrontation d'espaces et de temps disjoints (l'agôn est proposé parmi les catégories de jeux développées dans le projet pédagogique « Bocal » animé par Charmatz, et qu'il mentionne à la fin de son ouvrage *Je suis une école*6).

La démarche du chorégraphe français consiste donc, à partir de traces arrêtées, à restaurer une forme de recomposition de mouvements continus (ceux de la danse), en prenant en compte les sautes et les absences générées par les prises de vue qui fragmentent la durée, cernent les espaces et figent les gestes. Charmatz procède à une forme de montage, de réorganisation de fragments, tentant de rendre attractives des images mises à distance les unes des autres. Ce procédé semble bien être à l'inverse de ce que fait le cinéma, qui arrête des mouvements, les fragmente afin de les décomposer, puis de recomposer par l'illusion due à la vitesse du défilement des images dans le projecteur. Avec le spectacle 50 ans de danse, un travail de réification à l'envers s'opère : il s'agit ici de susciter, à partir de représentations sans mouvement (les photographies), l'assemblage de gestes qui produira réellement un mouvement. Il doit inventer ce qui permet le passage d'un endroit à un autre, d'un geste à un autre. Il ne compose pas des mouvements, il s'astreint à créer des actions, des moments de passage. La proposition de Charmatz ne revient pas à refaire du Cunningham mais bien à souligner les forces présentes dans les chorégraphies du danseur américain.

« Mais au lieu de jouer à être quelqu'un, ils font quelque chose... » : cette phrase de Cunningham pourrait s'adresser à Charmatz. Qui répondrait : « Plus que des images, nous reproduisons des actions. »

Avec le cinéma se sont aussi très vite posées des questions de conservation : ses évolutions techniques et esthétiques le faisant se transformer rapidement, cet art d'essence fragile a éveillé l'intérêt de conservateurs, qui ont pris soin de le protéger pour qu'il respire à nouveau. Ainsi, et parmi de nombreux autres exemples, le très beau travail de

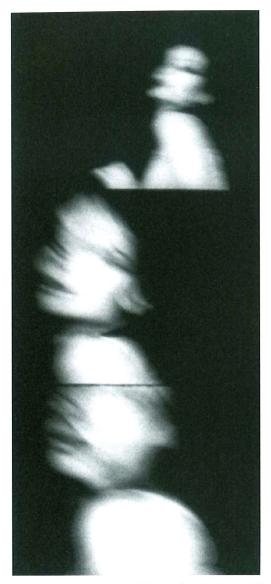
Janet Bergstrom sur le film perdu de Murnau Four Devils (tourné en 1928 pour la Fox) restitue une forme qui se fait proposition sur un film invisible. Recomposition réalisée à partir d'éléments photographiques, de quelques dessins, ainsi que de notes de travail et de découpage, seules traces de Four Devils ayant survécu, le film de Janet Bergstrom nous montre non pas ce qu'était le film de Murnau mais ce que ses traces en font. Pour décrire certaines photographies présentant l'un des décors du début du film, la réalisatrice nous dit : « Aucune des photos de cette scène n'a été prise à partir du même angle. Elles parlent plus que ne l'auraient fait les images du film. » S'affirme l'idée que les traces d'une œuvre peuvent en dire plus que l'œuvre ellemême, s'il est question de les réagencer, de les commenter, de les monter différemment pour en questionner la structure, les espaces, les vides, les absences.

Sans travailler sur des œuvres invisibles, le site « 1 000 Frames of Hitchcock »⁷ élabore une lecture des films d'Hitchcock à partir de relevés d'images. Il s'articule autour de prélèvements aléatoires et systématiques. Il s'agit, à partir des films de Hitchcock, de mettre les unes à la suite des autres mille images saisies régulièrement sur toute la durée de chacun des films. Naît alors une forme de résumé non raisonné. Cette méthode ne rend bien sûr pas compte de l'intégralité de chacun des films, et l'on pourrait se demander ce qu'un cinéaste ferait d'un tel matériel si, tel que procède Boris Charmatz, il tentait de recomposer une continuité et d'inventer ce qui les sépare - inventer, car il ne serait être possible de refaire ce que Hitchcock a filmé, ce que Cunningham a dansé; il s'agit donc d'imaginer, de rendre magique le lien qui sépare ces moments distendus. Grâce aux intervalles, nous pouvons repérer des manques, les imaginer, transformer ces intervalles en continuité – ce que le cinéma ne peut faire, lui qui demeure un art de l'intermittence, tandis que la danse travaille la continuité des mouvements.

À travers les images du livre de Vaughan, un dialogue s'instaure entre les créateurs, avec en ligne de mire la volonté pour le chorégraphe français de traiter les traces photographiques comme des partitions, c'est-àdire comme une forme transmissible de la construction d'une œuvre. S'inverse alors la relation chronologique travaillée dans une œuvre : ce qui vient après (la trace) devient ce qui incite en amont la composition (la par-

^{6.} Boris Charmatz, *Je suis une école*, Les prairies ordinaires, Paris, 2009. Ce livre se présente comme un journal de bord et un carnet d'intentions, mais aussi comme une synthèse des expériences de ce que fut ce projet d'une école chorégraphique « atypique, éphémère, itinérant, volontariste, spécifique, polémique... ».

^{7.} http://www.hitchcockwiki.com/wiki/1000_Frames_of_Hitchcock





Breakaway, Bruce Conner, 1966; La Gradiva, bas-relief grec, IVe siècle avant J.-C.

tition). Pourrons-nous ainsi envisager qu'une musique écrite, composée, se développe dans une trace qui serait le moment de son interprétation par les instruments? Que penser alors d'Arthur Hoérée et de ses compositions rétrogrades⁸? Elles consistent en une partition écrite dans un sens, réécrite à l'envers, confiée ensuite à un orchestre qui en joue cette deuxième version, elle-même enregistrée sur un support. Le sens de ce dernier est ensuite inversé,

redonnant à la musique le sens qu'elle avait dans la partition d'origine, mais avec des modulations sonores qui transforment totalement la structure des sons. Cette expérience est l'une des premières à considérer comme créatif le fait absolument révolutionnaire que la musique, au tournant du xx^e siècle, peut s'enregistrer sur un support, qui peut ensuite être travaillé en tant que tel. Elle annonce le développement prodigieux (dont Cage fut l'un des

^{8.} Arthur Hoérée, compositeur français, a travaillé avec Arthur Honegger pour la partition de *Rapt*, de Dimitri Kirsanoff. Ses recherches influencèrent Maurice Jaubert, en particulier pour *L'Atalante*, de Jean Vigo, film contemporain de celui de Kirsanoff (les deux films étant interprétés par Dita Parlo).

plus innovants inventeurs) des musiques sur supports, magnétiques ou virtuels, qui se propagent généreusement depuis plus de quatre-vingts ans. Bien sûr, que la musique puisse être enregistrée l'amène à pouvoir perdurer, au même titre que la photographie puis le cinéma et la vidéo nous permettent de conserver des traces d'œuvres. Mais, résolument, Hoérée est bien plus en avance que nombres d'autres compositeurs qui n'agissent que très peu avec les supports (équivalents ou différents du leur) au moment où ils se confrontent à une autre œuvre.

La pauvreté relative des images photographiques (à quelques exceptions près) du livre de Vaughan incite à considérer que ce qui intéresse ici Charmatz n'est certes pas comment des artistes ont envisagé le passage de la danse du côté des arts du support, mais bien plutôt le rapport à l'absence qui s'est glissée entre les images, fragmentant la continuité du mouvement, et la possibilité d'imaginer ces moments d'absence, de les combler. En ce sens, il se pose la question de la discontinuité et du mystère qui sépare deux moments dans une durée continue.

En 1966, le cinéaste et plasticien Bruce Conner filme Antonia Christina Basilotta dansant sur une musique d'Ed Cobb dans Breakaway. Décor simple, cadres exclusivement sur la danseuse, Conner déploie les modes de prise de vues, brisant la continuité des mouvements chorégraphiés en utilisant une vitesse de défilement d'environ huit images par seconde. La captation en sautes d'images laisse des espaces dans lesquels les mouvements sont absents. Reste à les imaginer. Acte magique, fondement du montage et donc du cinéma, dont l'un des illustres précurseurs fut Georges Méliès et ses trucages par arrêt de la caméra. Ici, l'arrêt des prises de vues permet même à la danseuse de se changer, de se déshabiller : magie du cinéma propice à un effeuillement du corps, entre deux images. Antonia Christina Basilotta a le temps de se dévêtir hors de notre regard, laissant ainsi la primauté aux gestes chorégraphiques. Revues dans la seconde partie du film en marche arrière, ces images deviennent un rhabillage tout aussi magique, rythmé cette fois de la même musique pop à l'envers, partition rétrograde inversant le rythme pourtant encore en lien avec les mouvements d'Antonia Christina Basilotta. Arthur Hoérée n'aurait pas démenti la démarche de Conner pour ce film considéré comme une œuvre matricielle de ce que pourrait être le vidéoclip (lui ouvrant cette piste : travailler les moments d'intervalle, de saute, où le mouvement est discontinu).

Cette idée de déshabillage renvoie à l'effeuillage que nous effectuons en manipulant un folioscope. L'analyse du mouvement, et sa restitution, est passée par d'autres inventions au XIX^e siècle, comme le phénakistiscope ou le praxinoscope, toujours avec cette illusion concertée donnant l'impression de recréer un mouvement, alors qu'il n'est question que d'accumulation de pauses, d'arrêts. Les bandes chronophotographiques de Marey circulent dans ce même champ, par le développement d'une série d'images ne cherchant pas à créer du mouvement, mais plutôt à le fragmenter pour l'étudier. Charmatz compare sa démarche à la fabrication et à l'effeuillage d'un folioscope : il suffirait idéalement de regrouper les images du livre de Vaughan pour recomposer les gestes des chorégraphies de Cunningham.

Que se passe-t-il entre chaque page du folioscope ? Où le mouvement intermédiaire s'est-il glissé ? Et que se passe-t-il alors dans l'intervalle, dans cette absence, ce vide abys-sal inhérent à l'enregistrement des images cinématographiques, fondamental depuis les expériences de Marey ?

Questionnant le pré-cinéma, avec la tentation d'en faire jaillir tous les possibles du cinéma (ce qui aboutit souvent à de superbes œuvres), Ken Jacobs, à partir de vues stéréoscopiques, imagine un mouvement très simple, et très critique, donnant à voir ce que certaines de ces images renvoient de la mise en place du capitalisme et de l'industrie. Dans Capitalism: Slavery (2006), il refilme alternativement des détails de chacune des deux vues presque identiques, dont la différence ne se situe que dans les quelques degrés d'écart dans le cadrage qui permettent normalement de voir ces images en relief. La succession de deux de ces images légèrement différentes génère un scintillement suffisant pour permettre la recomposition d'un mouvement. Ken Jacobs découvre ainsi la possibilité qu'offrent deux images d'animer des personnages, des paysages, en constituant un déplacement, un trajet entre elles. Le trajet ici est inventé, et c'est grâce à lui que le mouvement jaillit.

Une autre réponse à la question de l'intervalle, proposée par Pascal Baes dans son film 46 bis (1988) : dans l'intervalle de deux images, il y a une durée. Filmant deux danseuses dans la cour du 46 bis, rue de Belleville, à Paris, Pascal Baes utilise une technique de cinéma d'animation et de film à truc : la prise de vue en image par image. Les danseuses se déplacent légèrement entre chaque prise pour se positionner ailleurs, pas très loin, tentant ainsi de recomposer une continuité chorégraphique en la fragmentant position par position. Prouesse technique pour les danseuses, qui doivent travailler dans la rupture des gestes qu'elles exécutent normalement dans la continuité. Tenir la pause entre chaque geste pour permettre à chaque image de se faire. Être en suspens. Les danseuses subissent une double manipulation : arrêtées dans leur mouvement

continu, elles doivent composer avec l'interruption; puis la projection anime malgré elles des gestes qu'elles n'ont pas vraiment réalisés. La fin de 46 bis nous montre la danseuse Sara Denizot adossée contre un mur, filmée en temps de pause long, aux prises avec un autre phénomène de discontinuité: un filage d'images sur sa jambe, battant comme une aile de papillon, brouille totalement la perception de son mouvement répétitif, qui n'est plus ni tout à fait dans le mouvement, ni tout à fait dans la pause, mais littéralement dans un entre-temps, dans un entre-image. Apparaît le spectre de son mouvement, sorte de monstre plastique, flou, métamorphosant le corps. Peut-être que le fantôme est celui qui peut faire lien entre deux images séparées, par son flottement...

Les photographies de danse sont lisibles comme des flashs pour celui qui assista aux représentations, mais sont données comme fragments à celui qui n'en voit que ces traces. Éclats d'un instant, constitution d'une mémoire visuelle, acharnement à faire perdurer, photographies et croquis constituent un ensemble de parcelles sensibles que nous pouvons appréhender comme possibles éléments pour une recomposition. Mais la fragmentation demeure l'objet premier de ces traces. Flamen'co d'Olivier Fouchard (2002-2003) nous invite immédiatement à nous plonger dans ce temps déjà perdu : il filme deux danseuses dans une pièce sombre ; elles s'éclairent l'une l'autre, jaillissent de l'obscurité comme des scintillements dans la nuit. Cette danse cinématographique ne laisse entrevoir que des bribes, comme une esquisse dont la finalité serait le rapprochement des corps. C'est par la lumière (son intermittence, plus exactement) que la fragmentation s'opère, en plus de celle de la prise de vues qui sectionne les mouvements. La projection ne peut rien pour elles, leur séparation est inévitable, les danseuses sont tombées dans l'intervalle et le clignotement. C'est-à-dire dans le cinéma.

Utilisant lui aussi les possibilités techniques de variations obtenues à la prise de vues, mais aussi lors du tirage des images, Ronald Nameth filme les *light shows* conçus par Andy Warhol. Son film *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable* (1967) fait bien plus que de rendre compte de ces *shows*, qui alliaient musique, danse, films et projections lumineuses : il affirme une vraie croyance en l'acte magique de la saccade cinématographique. Il crée un rythme qui n'est plus celui de ce *show* inter-média. Il multiplie

les possibles vitesses du film : le ralentissement du mouvement, son accélération, puis à nouveau son ralentissement jusqu'à l'arrêt (la fin du film montre le visage du *perfor*mer Gérard Malanga « de telle manière que le mouvement se ralentit jusqu'à se figer pour devenir un lingot d'acier chauffé à blanc puis soudain refroidi, immobilisé à jamais⁹ »). Ce qui est en continu lors du light show ne pouvant être à nouveau continu à la projection, Nameth prend le parti d'accentuer la saccade engendrée par le cinéma.

Avec Adebar (1957), Peter Kubelka travaille la représentation d'un mouvement continu en le stoppant, en le répétant, en le rendant absolument graphique (le contraste des images noir et blanc dessinant des silhouettes et des ombres rend d'autant plus immédiatement lisibles les mouvements de ces corps dansants). Il compose une véritable partition rythmique, en lien avec la musique pygmée¹⁰ qu'il utilise, donnant à voir des arrêts du corps (composition avec pause tous les treize, vingt-six ou cinquante-deux photogrammes, selon le rythme musical), marqués par l'alternance du positif au négatif, et par la reprise des courtes sections d'images. Manifeste sur la fragmentation au cinéma, sur la stase filmique, ce film pose la question de la synapse entre deux images, du montage des images, de ce qui les lie et de ce qui les sépare.

À partir d'une photographie, un monde peut être recréé. Ainsi de la Gradiva : où va-t-elle, « celle qui avance » ? Personnage figé il y a des siècles dans la pierre, cette jeune femme perturbe toutes les directions par la grâce et la détermination de son pas. Son pied reste en suspens. Tout est possible dans cette attente. Il suffit qu'un déclencheur regarde pour qu'une fiction naisse. En associant deux images, en les ordonnant afin d'en faire jaillir des gestes, des trajectoires, Boris Charmatz réorganise une vision du monde, dont Cunningham observait, critique, la séparation, la dispersion (voire la désintégration). À partir de deux photographies, reste à inventer la ligne qui relie ces deux points, à tracer un mouvement dans l'espace et la durée, à réanimer ce mouvement. Le chemin à inventer peut être long, tortueux, brisé, mais il est toujours bon de le parcourir.

REMERCIEMENTS À PATRICK BENSARD, VIRGINIE AUBRY (CINÉ-MATHÈQUE DE LA DANSE), FATIMA ROJAS (MUSÉE DE LA DANSE /CENTRE CHORÉGRAPHIQUE NATIONAL DE RENNES ET DE BRE-TAGNE), LAURA GAGLIARDI, MARCOS UZAL.

^{9.} Ronald Nameth, in Exploding n°10 (« Dansel Cadence »), juillet 2003.

^{10.} Les connaisseurs se souviendront de ce lien entre Jean Rouch et Kubelka, le premier ayant utilisé une musique proche de celle du film du second mais qu'il a attribuée aux Dogons. Certains ethno-musicologues rappellent qu'il y a des liens entre les habitants du centre de l'Afrique et ceux de la falaise de Bandiagara...