HAL open science

Le Spectre de la scène

Térésa Faucon

▶ **To cite this version:**

Térésa Faucon. Le Spectre de la scène. Etudes théatrales, 2018, N°68 (1), pp.60. 10.3917/etth.068.0060 . hal-03972466

HAL Id: hal-03972466

https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-03972466v1

Submitted on 14 Mar 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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

L'Harmattan

CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

LE SPECTRE DE LA SCÈNE

Dominique Delouche, expérimentateur

Térésa Faucon

L'Harmattan | « Études théâtrales »

2021/1 N° 68 | pages 60 à 69

ISSN 0778-8738
ISBN 9782806105400
DOI 10.3917/etth.068.0060

Article disponible en ligne à l'adresse :

https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2021-1-page-60.htm

Distribution électronique Cairn.info pour L'Harmattan.
© L'Harmattan. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

© L'Harmattan | Téléchargé le 03/02/2023 sur www.cairn.info (IP: 88.126.78.94)

Térésa Faucon

Le Spectre de la scène

Dominique Delouche, expérimentateur

«Il est peut-être utile de réaffirmer que la danse filmée ne m'intéresse pas mais seule la transmission des générations, plongeant dans le passé pour témoigner de l'avenir.»[1] Cette déclaration semble dans un premier temps éloigner le réalisateur français Dominique Delouche de la scène du spectacle vivant alors qu'elle la problématise. En documentant la transmission et les répétitions des étoiles de l'Opéra, avec une première série de films dans les années 1960 et une seconde série, vingt ans plus tard, en entrelaçant l'espace du studio et celui de la représentation, Delouche invente un nouvel espace pour le geste filmé et donne à la scène une perspective temporelle (par le montage et le découpage). La performance sur les planches résonne d'autres pas, d'autres rythmes, d'autres corps. Elle est comme dilatée par le temps de la répétition, de la transmission d'une chorégraphie performée sur une autre scène par une autre génération de danseurs (*Une étoile pour l'exemple*, 1988, *Katia et Vollodia*, 1989, *Balanchine in Paris*, 2011, *Aurore*, 1982).

Cette mutabilité temporelle du geste filmé se conjugue, dans d'autres expérimentations, avec une plasticité de l'espace. «Indique loin, traverse les murs!»[2] Ici, la jeune étoile Isabelle Ciaravola est invitée par son maître, Ghislaine Thesmar, à ne plus penser l'espace scénique clos. La caméra de Delouche a aussi, comme souvent dans la vidéo-danse, ouvert cet espace, soustrait la performance à ses contraintes spatio-temporelles (l'église Saint-Roch dans *Leçon de Ténèbres* et les bords de Seine et le métro pour *La Dame de Monte-Carlo*, 1985). Elle a aussi inventé d'autres scènes et chorégraphié d'autres mouvements virtuoses : une compétition de natation à la piscine des Tourelles (*Aquarelle*, 1966), l'entraînement du bataillon de Joinville au Palais des sports de Levallois (*But*, 1967). Enfin, le travail sonore du film met aussi en perspective l'espace de la performance. Des voix d'acteurs aux corps absents ou celles des performeurs font résonner un espace intérieur (*L'Adage*, 1964 ; *Aquarelle*,

(1) Dominique Delouche, *Corps glorieux*, Paris, La Renaissance du livre, 2003, p. 49.
(2) Ghislaine Thesmar transmettant le *Palais de cristal* à Isabelle Ciaravola et Hervé Moreau dans *Balanchine in Paris* (2011).

© L'Harmattan | Téléchargé le 03/02/2023 sur www.cairn.info (IP: 88.126.78.94)

1966). L'arrangement musical proposé par le film invite aussi à partager une écoute singulière : il nous fait entendre l'écoute d'une danseuse (*Le Cygne,* 1985)[3]. Trois temps rythmeront l'exploration des expérimentations de Delouche, l'invention de nouveaux lieux et de nouvelles temporalités pour penser la scène : la perspective temporelle de l'espace scénique, sa plasticité et son hétérogénéité, sa dualité entre espace intime et espace public.

Mutabilité de la scène

Jean Epstein chérissait cette qualité du temps filmique, la mutabilité, que Delouche réactualise dans ses films « plongeant dans le passé pour témoigner de l'avenir »[4]. Les miroirs des studios permettent de travailler cette perspective temporelle dans la transmission des générations, comme de Rosella Hightower à Elisabeth Platel dans le rôle d'Aurore ou d'Yvette Chauviré à Dominique Khalfouni pour *Le Cygne*. Ce jeu de dédoublement du corps est aussi repris par le découpage : la marche de la somnambule Nina Vyroubova initie le mouvement qui résonne, comme dans son ombre, dans le corps de Muriel Hallé (*Balanchine in Paris*). Quand Delouche cadre leur visage, l'un derrière l'autre, la transmission s'écoute comme une vibration circulant dans l'intervalle d'un corps à l'autre. Même sensation pour le rôle masculin, de Milorad Miskovitch à Valéry Collin. À la fin de la leçon, les couples échangent leur partenaire, Vyroubova apprend son rôle à Collin, Miskovitch à Hallé. La caméra suit au plus près cet entrelacement des corps et des générations dans la superposition du premier et du second plan. La caméra découpe précisément cette perspective temporelle. Ailleurs, le montage substitue Isabelle Ciaravola et Hervé Moreau, répétant le grand adage du deuxième mouvement du *Palais de Cristal*, à Ghyslaine Thesmar et Mickaël Denard le dansant dans le Grand Escalier de l'Opéra Garnier. L'alternance entre les deux captations, entre couleurs et noir-et-blanc, répétition et performance, est ciselée par des raccords échangeant les corps sans affecter la fluidité du mouvement : quand le corps de Ciaravola soutenu par Moreau bascule vers l'avant, c'est Thesmar qui retrouve l'aplomb (*Balanchine in Paris*). Pour le solo d'*Aniouta*[5] dans *Katia et Volodia*, l'alternance, encore, entrelace la répétition à la performance sur scène de la même danseuse, confond l'énergie bondissante d'Ekaterina Maximova en studio comme au Bolchoï, oppose la suspension de la pose finale tendue vers le public à l'affaissement de la ballerine sous le poids de la fatigue, dans l'intimité. La virtuosité a toujours pour contrepoint la fatigue, l'essoufflement, la transpiration, telle Nina Vyroubova, tête renversée en arrière nous regardant tout en reprenant son souffle (*Le Spectre de la danse*, 1961).

La dimension didactique de ces allers-retours entre studio et scène est encore plus explicite dans le dispositif que Delouche imagine pour ce film justement, pour faire danser Vyroubova et faire parler le chorégraphe Serge Lifar. « Maintenant nous allons projeter la folie de Gisèle que nous avons tournée [chez le marquis].

(3) Sur cette notion singulière d'arrangement, voir Peter Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2011.
(4) *Ibidem*.
(5) Chorégraphie créée en 1986 par Vladimir Vassiliev.

© L'Harmattan | Téléchargé le 03/02/2023 sur www.cairn.info (IP: 88.126.78.94)

Nous allons la commenter, l'analyser et Nina fera pour nous certaines figures…»[6] Chorégraphe et étoile sont placés devant un écran. Au début, Nina regarde son image filmée comme dans un miroir, elle répète ses gestes avec la même vitesse, ou avec moins d'amplitude, comme si elle *marquait* la chorégraphie, jusqu'à s'affranchir de l'espace du cadre filmique en s'échappant dans le hors-champ, brouillant la séparation entre scène et écran. Plus tard, elle est en attente, sur le côté de la projection, regarde le ralenti de la folie de Gisèle (Delouche utilise les outils pédagogiques de la vidéo, ralenti et répétition) avant de redoubler le mouvement tandis que Lifar lui donne le change, dansant avec elle avant de reprendre la posture du bonimenteur («Voilà la mère de Gisèle!») ou de l'analyste («ni de la comédie ni de la danse, de la pantomime»). Dans ce jeu de réplique du corps filmé sur la scène au corps en studio, l'attention est portée sur son énergie, en dehors de la mise en scène et du contexte dramatique : Gisèle c'est, essentiellement, cette chute du corps. Cette conversation entre les corps (rattachés à des temporalités ou des générations différentes) peut être moins soutenue par la régularité de l'alternance d'un espace à l'autre ou par un dispositif les mettant face à face, mais en avoir toute la force de résonnance : quelques inserts du «cygne» de Chauviré, filmé en studio, ont la puissance d'un *signe* dans la performance scénique de Dominique Khalfouni (*Le Cygne*). Ces brèves interpolations d'un corps réduit au frémissement de quelques articulations ponctuant la fluidité de la performance en public rappellent le projet initial du film : proposer à Yvette Chauviré de transmettre son rôle le plus emblématique, *Le Cygne* (Saint-Saens-Fokine), pour l'avoir vue, «durant les vingt ans où elle a dansé ce solo de trois minutes», le faire évoluer «vers la litote, l'épure».

> «À chaque reprise, elle grandissait en s'effaçant, en gommant toute anecdote, tout pathos (soubresauts, sanglots et tremblements auxquels n'ont pas su résister quelques grandes divas). Plus d'oiseau, plus même de femme; un signe, un idéogramme. […] Cette recherche minimaliste n'a jamais été aussi probante que dans son Cygne. Je me souviens d'une prestation à la Sorbonne : pas de décor, pas de rampe, pas d'orchestre, un accompagnement restreint et quelques mètres carrés de podium pour danser. Ce prestige de la pauvreté m'a donné l'idée d'aller encore plus loin dans l'expérience du dépouillement dans mon film *Le Cygne*. Yvette y accepte le défi suivant : elle n'a plus de jambes. Elle est assise sur une chaise pivotante.»[7]

Les inserts ponctuant les frémissements du cygne de Khalfouni sur la scène de l'Opéra rappellent cette épure du geste et de la scène à laquelle s'ajoute celle de la musique : «À certains moments le violoncelle est privé des harmonies de l'accompagnement et à la fin, plus de musique du tout.»[8] La résonance des ondulations mélodiques se fait dans le silence. Le cygne de Chauviré a aussi fermé les yeux, le mouvement se déploie autant dans l'espace alentour que dans l'espace intérieur. Priver le cygne de ses jambes, de ses «pas bourrées-piétinés, si serrés qu'on ne voyait qu'un seul pied[9]», signature de Chauviré qu'elle tenait de Loubov Egorova, est un geste fort du réalisateur, à l'encontre, à première vue, des documentaires consacrés

(6) Serge Lifar dans *Le Spectre de la danse* (1961).
(7) *Ibidem*, p. 29.
(8) *Ibidem*.
(9) *Ibidem*, p. 30.

© L'Harmattan | Téléchargé le 03/02/2023 sur www.cairn.info (IP: 88.126.78.94)

aux anges de la danse classique, mais qui témoigne d'une réflexion sur les formes chorégraphiques et l'apport d'une danseuse à l'histoire du ballet.

Le début d'un des premiers films de Delouche, *L'Adage* (1964) relève du même travail de réduction et d'analyse de cette forme chorégraphique. Après le générique et son montage photographique rythmé par le métronome, présentant Vyroubova et Latis travaillant *Gisèle*, en tenue de répétition ou en costume, l'adage est défini :

> «L'action s'est arrêtée. On attend. Ils sont seuls en scène, immobiles. Puis, lentement, la musique reprend et les lignes de leurs deux corps commencent à s'émouvoir, à se conjuguer. Les gestes de l'amour s'enchaînent alors selon le plus savant et le plus chaste des rituels. C'est ce qu'on appelle l'ADAGE.» [10]

Nimbés d'une brume légère, les corps des étoiles exécutent sur le tempo lent de la musique cette suite de mouvements amples, avec ses poses de sculpture vivante auxquelles Delouche a déjà donné un équivalent filmique : un montage d'arrêts sur image suspendant l'aplomb ou les sauts de Vyroubova/Latis. Vers la fin du film, Delouche travaille encore la matière temporelle du mouvement dansé sur un solo de Latis. 1, 2, 3 : ses doigts comptent l'imminence de son entrée. Le rythme enlevé de la musique porte ses jetés pour une première traversée à peine achevée que, déjà, la reprise du mouvement contraste en *tempo* – d'autant que seul le métronome du générique résonne dans l'espace sonore, presque comme un battement intérieur. L'impression de ralenti atteint son apogée à la troisième reprise, avec la décomposition des sauts par des arrêts sur image qui se succèdent et s'accumulent sur la pulsation. Delouche travaille le mouvement du danseur, le décompose/recompose comme un animateur. Plastiquement, cette suspension du mouvement fragmenté comme sur une partition rappelle la traîne du mouvement laissée par les silhouettes lumineuses des plaques chronophotographiques d'Etienne-Jules Marey, à nouveau actualisée avec la *danse du temps* chorégraphiée par Norman MacLaren pour *Pas de deux* (1968)[11]. Ici, les données spatiales sont absorbées par le fond noir, l'espace ne semble plus fait que de temps.

Traverser les murs

Capter la performance pour en travailler les données spatio-temporelles et penser l'espace scénique comme l'espace filmique. À la perspective temporelle de la scène (de l'Opéra Garnier en particulier) que Delouche introduit en filmant davantage les corps au travail dans le foyer ou les studios, s'ajoute ici un autre déplacement : il retourne la scène comme un gant. Deux exemples : le pas de deux de Thesmar et Denard dans le *Palais de Cristal* est filmé devant le Grand Escalier (*Balanchine in Paris*), celui de Vyroubova et Labis dans le *Spectre de la danse*, sur le parvis, la nuit, à la lueur des réverbères.

(10) Premier intertitre du film *L'Adage*.
(11) MacLaren y filme Margaret Mercier et Vincent Warren, deux étoiles des Grands Ballets canadiens sur une chorégraphie de Ludmilla Chiriaeff et une musique de Maurice Blackburn.

© L'Harmattan | Téléchargé le 03/02/2023 sur www.cairn.info (IP: 88.126.78.94)

La délocalisation soustrait aussi le corps à la logique performative de l'événement. Quand Maïa Plissetskaïa improvise sur les lamentations de Jérémie pour *Leçon de ténèbres* dans l'église Saint-Roch à Paris, elle ne cesse de chercher, d'inventer de nouveaux enchaînements à chaque prise. Delouche redoute l'impossibilité de monter ces fragments de mouvement :

> «On filmait et refilmait. C'était toujours très beau mais toujours différent. [Nous] n'arrivions pas à lui faire comprendre qu'il y aurait montage, qu'il fallait donc qu'à certains moments les gestes se ressemblent pour passer d'une prise à l'autre. Faute de quoi, ce film de six minutes n'est fait que de faux raccords adroitement camouflés par ma monteuse Isabelle Dedieu.»[12]

Ce souci du raccord étonne alors que Delouche a toujours filmé la danse par fragments, qu'il a toujours expérimenté des formes de disruption temporelle et de disjonction spatiale. Chacun de ses documentaires rappelle que filmer la danse ce n'est pas l'enregistrer ou l'exposer. Le film n'est pas prédisposé à capter le mouvement de la danse en continu, il doit toujours la fragmenter et la recomposer. Cette remarque du critique de danse André Levinson dans les années 1920 résonne dans chaque captation reconfigurant l'unité et la continuité scénique, réinterprétant les mouvements par les formes filmiques. En outre, dans ce court film sur Maïa, les points et axes de prise de vue sont fortement hétérogènes comme les échelles de plan. Certains plans soustraient le corps à la pesanteur. La caméra, légèrement mobile, ne s'intéresse pas au dialogue des pieds avec le sol. La danseuse semble flotter dans un espace à peine déterminable. Dans d'autres, la contre-plongée inscrit au contraire la figure serpentine sur un alignement de cierges ou s'élève avec la main vers les taches colorées d'un vitrail. À un moment de césure, la réinterprétation d'une profonde génuflexion, les bras étirés en croix, s'insère symétriquement dans le transept. Ici la scène redevient un espace circonscrit, le chœur de l'église, avec sa puissante codification. Dans le déploiement de ces mouvements improvisés par Maïa Plissetskaïa, il y a moins une danse que des propositions, une recherche avec ses hésitations, ses bégaiements, ses pauses, ses reprises. Le corps s'y affranchit autant de la temporalité que de cet espace symbolique, comme Talley Beatty (filmé par Maya Deren dans *A Study in Choreography for Camera*, 1943) développait une jambe d'une forêt à un appartement par la substitution du raccord. Déjà, l'espace strié de la forêt, avec les verticales des arbres, présentait ses qualités rythmiques : au cours du mouvement latéral de la caméra, le danseur apparaissait pour une courte figure des bras, disparaissait pour réapparaître un peu plus loin pour une pose à peine animée ; le même effet était repris une troisième fois et encore une quatrième avec un brusque changement d'échelle, le plan rapproché, qui annonçait le changement d'espace, de la forêt à l'appartement. À la fin, son élan était répété, son grand jeté dilaté par le ralenti et la reprise des plans, sans que l'on parle de «faux» raccord pour un corps qui passe de la cour d'un musée à un paysage montagneux. Ce mouvement monté, où le corps débonde les limites du cadre et de l'architecture, ne s'intéresse pas à l'appui qui permet le saut ni à la virtuosité et à l'amplitude d'une figure classique, mais à l'énergie chorégraphiée par le découpage et le montage qui affranchissent le corps des paramètres anatomiques et spatio-temporels. *La Dame de Monte-Carlo* bénéficie

(12) Delouche, *op. cit.*, p. 72.

© L'Harmattan | Téléchargé le 03/02/2023 sur www.cairn.info (IP: 88.126.78.94)

de la même liberté, pour une performance musicale cette fois. Edith Stockhausen, en diva des années folles défaite par un maquillage outrancier, une robe élimée, un boa et une coiffe de plumes noires, parade tristement sur les bords de Seine et puis s'engouffre dans le métro pour réapparaître dans une salle de concert désertée par le public où l'attend un pianiste (voix et accompagnement musical, entendus en extérieur comme en intérieur, semblent avoir retrouvé leur lieu d'enregistrement). Elle explore cet espace, ne cesse, comme dans le métro aérien, de monter et descendre des escaliers, de disparaître/réapparaître derrière des éléments du décor (grilles, piliers, rames de métro défilant). La caméra la talonne puis l'invite à passer à travers un autre mur, le quatrième, comme si elle avalait ce corps pour le rejeter au plan suivant – des toilettes délabrées de la salle de spectacle à un couloir du métro. Ces raccords dans le mouvement rappellent ceux de *Shadows* (1959) relevés par Nicole Brenez dans le « continuel "bougé"[13] » de la mise en scène et du montage de John Cassavetes et identifiés comme des raccords von Bolvary,

> « ou, en anglais, *Head on / Tail away* ("Tête en avant / Queue en arrière"). Procédé de transition entre deux plans, lourd et voyant, "inventé" dans les années 1910 par le cinéaste autrichien Gezà von Bolvary. Type de volet naturel, il consiste à terminer un plan, par travelling avant ou par avancée du personnage, sur un très gros plan du dos ou du torse d'une figure, de sorte à masquer le champ et pouvoir ouvrir le plan suivant sur une autre partie du corps et éventuellement sur un tout autre champ. »[14]

Symbole de la transparence, comme dans *La Corde* d'Alfred Hitchcock (1948), ce type de raccord produit de tout autres effets dans *Shadows* (1959) où Cassavetes l'utilise deux fois. La première fois dans le même espace (un appartement) pour une effraction temporelle[15], la seconde quand « Ben, Tom et Dennis sont projetés directement d'un café dans la cour du musée d'art moderne »[16]. « Avec le raccordement de la rue à la cour, avec cette entrée de champ énergique, ordonnée et rythmée, à la faveur du plan d'ensemble, le film prend du recul pour reconsidérer quelque chose, d'emblée défini par la symétrie des statues et des garçons : l'économie des corps »[17]. Cette plasticité de l'espace est tout le programme de Delouche avec la multiplication de ces effets dans la filature de la cantatrice. Le corps habite l'intervalle, devient le moule même de l'espace plastique. Il reprendra cet effet dans *But* (1968) avec certains joueurs de basket du bataillon de Joinville : quand la caméra s'attache à Michel Leray en particulier, sur le terrain, arrivant sur la caméra jusqu'à l'obstruction et rouvrant le champ en s'éloignant par des sauts à la corde dans un couloir. Ce film suit une équipe lors d'un entraînement ou un match (selon le principe du flash adopté pour les films sur la transmission de la danse entre répétition et représentation), *s'arrête* sur quelques joueurs (littéralement, en montrant un portrait et une ou deux photos dans l'intimité) avant de reprendre la filature, ici aussi, redoublée par des filés de la caméra impulsés par l'élan d'un corps vers l'autre. Les corps n'échangent pas seulement le ballon, ils ne cessent de s'échanger. D'ailleurs, avant la libération des énergies dans l'entraînement, à l'échauffement, les mouvements des bras, des

(13) Nicole Brenez, *« Shadows » : John Cassavetes, étude critique*, Paris, Nathan, coll. « Synopsis », 1995, p. 63.
(14) *Idem*, p. 119.
(15) *Idem*, p. 61-63.
(16) *Idem*, p. 62.
(17) *Idem*, p. 85.

© L'Harmattan | Téléchargé le 03/02/2023 sur www.cairn.info (IP: 88.126.78.94)

pieds, des déplacements sont synchrones, les corps interchangeables comme dans un corps de ballet. La musique, mêlant percussions régulières et dribble du ballon, scande l'ouverture, met toute l'équipe au pas. Avec l'apparition de la première photo, présentant Christian avec d'autres joueurs et le nommant, commence une série de petites séquences consacrées à cinq membres. Les photographies en noir et blanc introduisent une rupture plastique, une césure temporelle et un décalage spatial : Claude s'y rase, Alain signe le registre matrimonial avec sa femme le jour de leur mariage, Gérard porte son costume de marin… Mouvements à l'entraînement, ou lors d'un match, s'entrelacent le plus souvent sur une musique trépidante. Mais d'autres ruptures s'ajoutent : spatiale (Alain faisant du jogging dans une forêt), rythmique (Gérard en kimono seul en méditation avec la seule scansion de quelques frappes de gong). Alors que cette délocalisation vers le terrain de jeu déloge le chorégraphique de la performance sportive (déplacements sur le plan vertical ou horizontal[18], corps à corps, sauts, attentes, échappées, ronde de la victoire), la fin du film transforme la salle du match en un lieu plus abstrait, comme si Delouche reprenait quelques codes de la représentation scénique. La salle est plongée dans l'obscurité, des éclairages bleutés détachent ponctuellement un visage, une frappe de main sur un fond noir. Même superposition, effet de fondu entre deux espaces (scène et terrain de jeu), entre deux fonctionnalités du mouvement (virtuosité du danseur et du footballeur) dans l'arrangement par Assaf Messerer du *tempo rubato* d'un dribble dans sa pièce *Football* (1926)[19], qui retiendra encore l'attention de Delouche. Vladimir Vassiliev y enchaîne mouvements syncopés, saccades rythmiques, précipitations piquées et chutes subites comme un affaissement du corps tonique.

Chorégraphier des mouvements autres que ceux de la danse, ceux des sportifs en particulier, est aussi le programme d'*Aquarelle* (1966), s'attachant à la championne olympique Christine Caron en compétition et à l'entraînement, sous les ordres de Suzanne Berlioux (Institut national du sport). Les gestes de la nage y sont étudiés, disséqués, hors de leur milieu, hors de l'apesanteur de l'eau, mimés par un corps en appui sur une table d'observation. Découpés et répétés, ils constituent un répertoire de mouvements possibles ou un alphabet de mouvements mécaniques («les pieds font hélice, et les bras roue de bateau», commente Christine Caron) comme sur les différents dessins de Léonard de Vinci épinglés dans le décor. La correspondance entre les mouvements mécaniques et anatomiques est encore soulignée par le cadrage qui donne des équivalences entre premier et second plans (Suzanne Berlioux presque floue montre le mouvement des bras du crawl devant un croquis de barque avec des rames) ou donne l'impression d'un corps hybride avec l'extension du mouvement humain par le mouvement mécanique d'un appareil d'entraînement, du bras de chair par le bras de fer[20]. Le corps est toujours sujet aux métamorphoses, à l'hybridation, à la transformation. Et le mimétisme animal est aussi développé, ne serait-ce que par le nom de la nage papillon ou la brasse, souvent comparée à la grenouille. On se souvient que Germaine Dulac avait déjà associé, par l'alternance,

(18) Référence aux trois plans du corps théorisés par Rudolf Laban : vertical, horizontal et sagittal.
(19) Un extrait de cette chorégraphie est montré dans *Katia et Volodia* (1989).
(20) Je pense aussi à l'épisode de Godard pour *Aria*, suite d'airs d'opéra mis en scène par différents réalisateurs. Godard choisit un air d'*Armide* (J-B. Lully) et met en scène deux jeunes femmes dans une salle de sport observant, caressant les corps de deux hommes s'entraînant sur différents appareils pour une chorégraphie de mouvements prolongés par celui des leviers, pistons et autres bras mécaniques.

© L'Harmattan | Téléchargé le 03/02/2023 sur www.cairn.info (IP: 88.126.78.94)

les tours d'une ballerine à ceux de pièces mécaniques dans *Thèmes et Variations* (1928) et avait poursuivi l'analogie avec d'autres mouvements de moins en moins visibles à l'œil nu (la croissance d'une plante), ou d'autres manifestations d'énergie dont on ne voit plus que les effets : ondulations de l'eau, reflets de la lumière, feuilles agitées par le vent. La danse peut se passer du corps de la danseuse. *Aquarelle* commence d'ailleurs sur la même abstraction : les vibrations lumineuses dans l'eau. Quand la nageuse est dans son élément, Delouche opte pour deux modes de restitution de la compétition à la piscine des Tourelles (Paris) : la première est accompagnée des encouragements du public et des commentateurs sportifs et donne une vision d'ensemble des couloirs, dont celui de la principale rivale, Cathy Ferguson (on y attend puis annonce les résultats) ; la seconde décompose les mouvements avec la loupe temporelle du ralenti et s'éloigne du temps chronométré avec la musique. On pense alors à d'autres bassins, qui ont déjà permis de déqualifier la scène des appuis et de la pesanteur. Busby Berkeley avait embarqué la caméra sous l'eau et apprécié les qualités ornementales des mouvements en apesanteur («*By a Waterfall*» dans *Footlight Parade*, 1933), Daniel Larrieu expérimentera aussi les qualités plastiques des mouvements des danseurs/nageurs au ralenti, comme il réinterprète rythmiquement la chute, le saut, le plongeon dans l'eau (*Waterproof*, 1986).

Entrer dans le corps / l'espace intérieur

Vyroubova quitte le rôle de Gisèle, court de la scène à sa loge. Devant son miroir, elle détache un faux cil et son regard plonge dans le nôtre (*Le Spectre de la danse*), la caméra s'avance jusqu'au noir. «Acuité visuelle maxima.»[21] Le raccord von Bolvary donnait déjà cette impression de passer à travers le corps du danseur, de pénétrer dans une nouvelle dimension. L'espace de la danse est tout autant extérieur, sculpté par le mouvement, qu'intérieur, ouvert sur l'infini de la pensée. Le cygne de Chauviré a fermé les yeux, son écoute s'achemine aussi vers le silence : «À certains moments le violoncelle est privé des harmonies de l'accompagnement et à la fin, plus de musique du tout.»[22] La vibration résonne encore dans les dernières ondulations du poignet et des doigts.

À quoi pense celui dont on voit d'abord la performance corporelle, danseur ou sportif en compétition ? Il compte sans doute, comme le rappelle Delouche qui lui prête aussi des réflexions diverses. Pour *L'Adage*, le texte de Heinrich Heine (*De l'Allemagne* paru en France en 1835 dont Théophile Gauthier a tiré le livret) est lu par Laurent Terzieff et Pascale de Boysson comme pour révéler les pensées de Vyroubova et Labis.

> «— Lui : Je pris ses mains et nos larmes formèrent une chaîne étincelante destinée à ne jamais rompre.
>
> — Elle : La nuit m'envoie vers toi, afin que transformée en une aérienne substance, je me confonde en toi.»

(21) Jean Epstein (1921), «Grossissement», in *Écrits sur le cinéma*, tome 1, Seghers, Paris, 1974, p. 98.
(22) Dominique Delouche, *op. cit.*, p. 29.

© L'Harmattan | Téléchargé le 03/02/2023 sur www.cairn.info (IP: 88.126.78.94)

Le film a redonné au corps du danseur, bien souvent muet[23], une voix, superposant espace physique et espace intime, donnant une autre perspective à la scène par le contrepoint. Ainsi, Christine Caron commente elle-même les images de la compétition et de son entraînement, modifie l'espace et le temps dans lequel se déploie le corps et lui donne aussi une perspective intérieure. Après l'annonce des résultats de la course qui ouvre le film et l'oppose à Cathy Ferguson, Christine Caron plonge de joie dans l'eau avec la caméra. Les bruits ambiants sont totalement étouffés, seule sa voix intérieure résonne : « 28'8 ! Mais si je comprends bien je n'ai pas seulement été plus vite qu'elle, j'ai été plus vite que moi ! » Sur les images de l'entraînement, elle raconte sa vie de championne olympique : « 8h du matin, écurie Berlioux : et une et deux, et une et deux [semblant rythmer les mouvements d'assouplissement des nageuses], comme ça depuis l'âge de onze ans. » Elle juge l'anatomie des autres nageuses, donne ses mensurations, explique les différentes nages tandis qu'elle est filmée les décomposant sur la table d'observation devant une assemblée de jeunes nageuses :

> « La brasse : une, deux, trois, serrer, lancer, ouvert, ça n'avance pas. Le crawl, 1, 2, 3 tirer, pousser, dégager, j'adore ça, je voudrais bien m'y remettre, Dos crawlé, une, deux, dégager, tirer, c'est toute ma vie. […] 11h, Les Tourelles : 2h d'entraînement, 4 km de bassin par jour depuis cinq ans… »

Elle commente encore les nages tandis que les images filmées au plus près du corps et de l'eau passent au ralenti. Le moment de la course tant attendue revient. Christine Caron se prépare au bord du bassin. Les pensées se télescopent, entre la joute avec Ferguson et les sensations physiques : « Les Tourelles ! j'y ai fait plus de 3000 km, elle n'a qu'à bien se tenir ! » « Qu'ils se dépêchent ! J'ai mal aux jambes… » Quand la course commence, un interlude musical tend à l'abstraction avec les images au ralenti et des plans où ne restent des corps que les éclats de l'eau percutée par les bras. Le ralenti s'intensifie encore et la voix revient : « Quand on a dépassé la fatigue, ça glisse tout seul […] c'est merveilleux de commander et d'obéir en même temps, d'abord on dépasse les autres puis on se dépasse soi-même. »

Le corps disparaît dans les ondulations. « FIN »

Ici la voix relève plutôt du synchronisme même si elle modifie l'espace en ouvrant sur les pensées de la nageuse. Delouche a aussi travaillé le contrepoint propre au cinéma, créant un espace complexe qui n'est pas possible au théâtre, si l'on suit Deleuze :

> « Une voix parle de quelque chose. […] En même temps, on nous fait voir autre chose. Et enfin, ce dont on nous parle est *sous* ce qu'on nous fait voir. C'est très important ce troisième point. Vous sentez bien que c'est là où le théâtre ne pourrait pas suivre. Le théâtre pourrait assumer les deux premières propositions : on nous parle de quelque chose et on nous fait voir autre chose. Mais que ce dont on nous parle se mette en même temps sous ce qu'on nous fait voir – et c'est nécessaire

(23) Danses modernes puis contemporaines n'ont cessé de *remettre le son* avec les bruits du corps, les respirations et la voix, pour travailler des décalages temporels, donner une autre perspective à la scène.

© L'Harmattan | Téléchargé le 03/02/2023 sur www.cairn.info (IP: 88.126.78.94)

sinon les deux premières opérations n'auraient aucun sens ni guère d'intérêt […] il n'y a que le cinéma qui puisse faire cela.»[24]

Les pensées d'une morte (*La Dame de Monte-Carlo*) résonnent dans un espace en contrepoint par rapport aux lieux évoqués dans les paroles de Jean Cocteau. On nous parle de Côte d'Azur, de Méditerranée, de casino, tandis qu'on nous montre Paris, les bords de Seine, le métro. Le corps d'Edith Stockhausen avec ses oripeaux est «étrangé, [comme] éloigné ou détourné de sa ligne d'erre»[25], supposée être la scène de spectacle.

Au terme de ce parcours dans la filmographie de Dominique Delouche, la scène ne cesse de se démultiplier, de se déplacer vers un hors-champ immédiat (comme le studio de répétition), de se délocaliser dans des lieux autres qui pervertissent le lien entre espace de représentation et public (église, bords de Seine et métro parisien, salle de spectacle désertée) ou le reconfigurent par d'autres enjeux comme celui de la compétition sportive (la piscine olympique ou le gymnase). Cette vision prismatique définit la scène comme un espace plastique dont le film semble prédisposé à suivre les transformations et mutations. La scène gagne aussi dans les formes filmiques (montage alterné, insert, surimpression, ralenti, arrêts sur image, contrepoint audiovisuel) une temporalité inédite entre performance unique et répétition, qui réintroduit aussi l'espace intérieur au-delà de l'espace de représentation. L'invention de nouveaux lieux et d'une nouvelle temporalité n'est ni négation ni refus de la dimension scénique mais sa mise en perspective en interrogeant le lieu et le moment de son actualisation.

(24) Gilles Deleuze, «Qu'est-ce que l'acte de création?», conférence à la FEMIS en 1987 retranscrite par Charles Tesson et publiée dans *Trafic*, n. 27, 1998, p. 139.

(25) «La rose dans la poussière de l'acier», in *Le Siècle de Godard, Guide pour les Histoire(s) du cinéma*, *Art Press,* Hors-Série*,* novembre 1998, p. 23.

© L'Harmattan | Téléchargé le 03/02/2023 sur www.cairn.info (IP: 88.126.78.94)