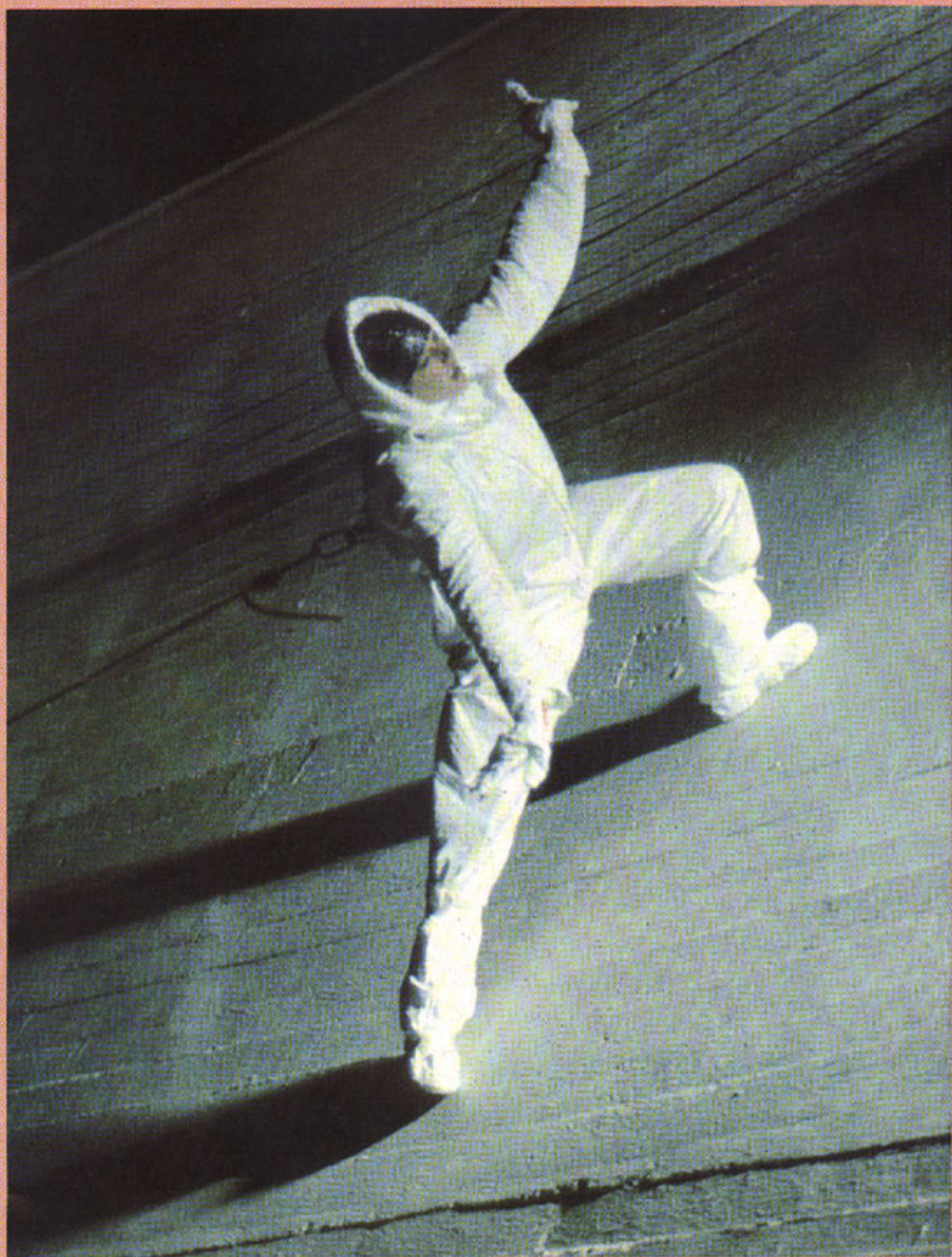


DANSE

Pour la

Chaussons et Petits Rats



des danseurs inaugurent la nouvelle maison de la culture du Havre

VIDEO

un nouveau regard sur la danse

Mercredi 1er décembre, Don Foresta¹ organisait à la vidéothèque de Paris² une projection de la dernière réalisation de Twyla Tharp en présence de trois chorégraphes, Régine Chopinot, Susan Buirge, Michel Hallet et de Marcel Bonnaud.

Quelques jours avant, j'avais rencontré Don Foresta : "La vidéo... c'est toute une culture, c'est même un style de vie. Les gens n'ont pas encore compris cela. Quant à l'écran de télévision, il est une fenêtre. On ne le regarde pas comme un écran de cinéma. Il est une fenêtre qui ne donne qu'un petit aperçu d'un espace plus grand, qui est derrière, à côté et que l'on ne voit pas. On ne voit que ce qui est là, sur ce petit écran. Beaucoup de "choses" se passent dans cet espace que l'on ne voit pas et il s'agit alors d'une autre perception. La danse va nous amener un autre regard pour la vidéo et leur rencontre est déjà un accident historique. De plus, ici, en France, la danse moderne se trouve à un stade très intéressant. Les jeunes danseurs vont loin, ils ont l'esprit neuf, ils sont prêts à réinterpréter le mouvement et l'espace dans un cadre cent fois plus large que celui de la danse classique. Ils vont faire exploser l'espace et élargir énormément l'idée du mouvement. La télévision et son petit écran vont paradoxalement dans le même sens. La vidéo ouvre

n'importe quelle scène pour la danse et c'est cela qu'il faut repenser totalement". Il termine par "aujourd'hui, on ne connaît rien, absolument rien, on est à zéro, il faut plonger" et comme le déclare Einstein "regarder ce problème avec un "beginner's mind".

La bande d'une heure que nous avons vue, était une commande d'une chaîne publique de télévision et montre un aperçu du travail de Twyla Tharp depuis 1965 : s'y succèdent des extraits de ballets, des performances, des répétitions, des moments très forts et des moments très faibles. D'abord les années 1965/1970 et des documents d'archives : 60 performers à Central Park ; la compagnie dans un Musée évoluant devant un public de visiteurs apparemment médusés de voir les danseurs rouler dans les escaliers ou leur pointer une jambe tendue sous le nez ; Twyla Tharp dansant enceinte, puis des chorégraphies sur des morceaux de "Fast Waller", charleston et trompettes, couleur et noir et blanc. Dans "The Fugue" (1970), les danseuses aux mouvements géométriques passent en accéléré, ce qui fit rire quelques personnes dans la salle. J'avoue que pour moi, Laurel et Hardy, Buster Keaton et plus tard, Jean-Christophe Averty, par exemple, ont définitivement épuisé ce genre d'effets. Un réel travail vidéo se fait sentir à partir de 1976 avec

la série "Pushes come to shove", "After-Air" et un patineur sur glace dans un médaillon blanc, foot-ball américain du stade à la scène et l'épopée champêtre hippy "Hair". La progression des utilisations techniques continue et nous arrivons dans les studios de la chaîne WNET pour voir que les régies et les synthétiseurs peuvent donner à une même image plusieurs allures. Elle se gondole, vibre, glisse de droite à gauche ou de bas en haut. Le danseur exécute un mouvement. Son image reste sur l'écran, fixe, pendant qu'il continue pour se fixer à nouveau quelques secondes après et ainsi de suite. Cet effet est très agréable à voir. Arrêt du temps. Arrêt pour contempler un beau geste, un équilibre, la trace d'un effort ainsi figée. Arrêt pour donner plus de temps de vie à la beauté éphémère d'un geste.

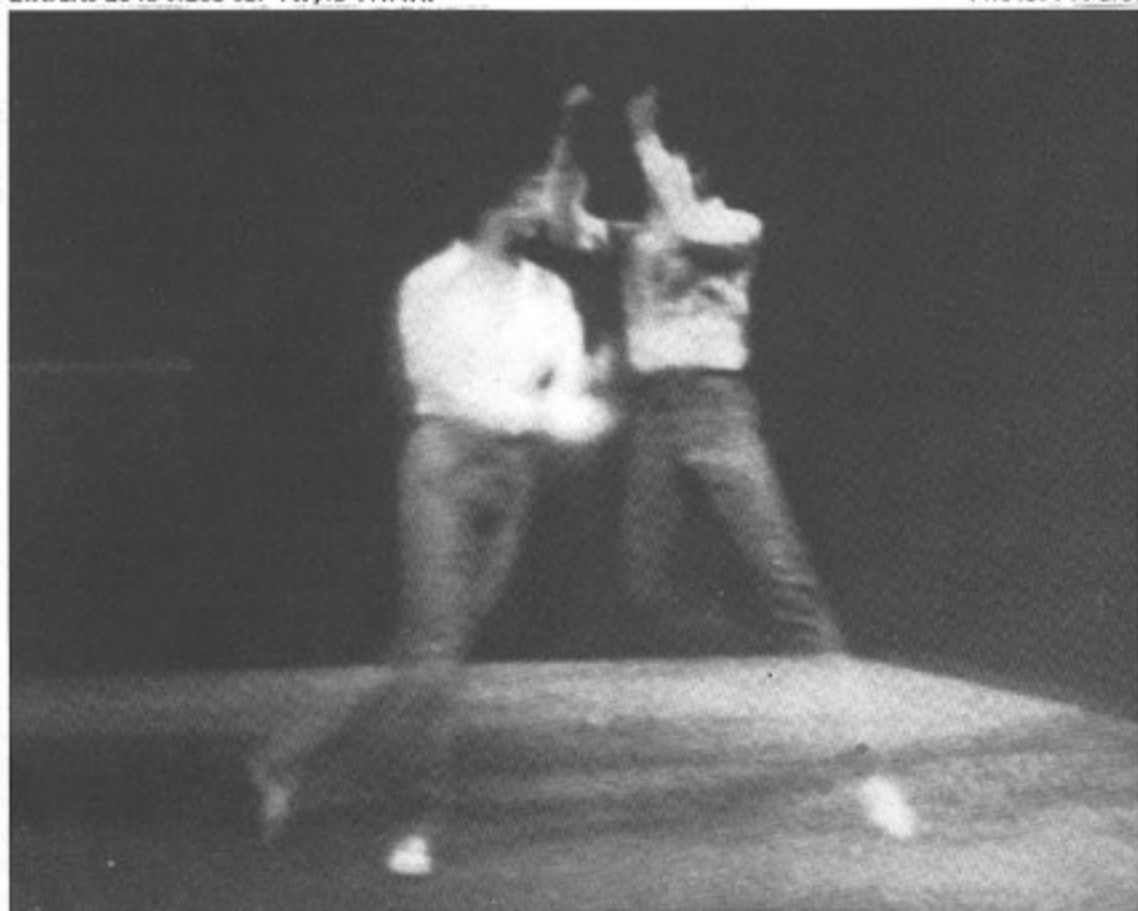
Puis, après des extraits de "Confessions of a Corner Maker" et de "Baker's dozen", la progression culmine avec "Bad Smells" (1982), une illustration de ce que l'on peut réellement appeler la création vidéo-chorégraphique : une œuvre pensée et filmée avec des caméras de surveillance noir et blanc exclusivement pour le petit écran. Ces dix minutes sont très fortes et sans chercher particulièrement à les décrire, je vous laisse imaginer non plus des mouvements, mais du mouvement jaillissant de toutes parts, sur une musique plutôt violente, une fusion d'ombres superposées qui deviennent presque fumées, des pieds, des coudes, une main, un visage grimaçant et le tout qui chavire, se balance et bascule pour finir sur un plan danseurs/chauve-souris, la tête en bas.

Cette bande, qui présente dans un même temps l'évolution de la chorégraphie de Twyla Tharp et l'évolution de l'écriture vidéo, a été montée par John Sanborn et Kit Fitzgerald, considérés, à juste titre, comme parmi les meilleurs vidéo-créateurs actuels. Ils sont très jeunes et déjà de leurs réalisations "Olympic Fragments, Still Life,..." de leur travail avec Bob Ashley et Peter Gordon, se dégage un style qui leur est vraiment propre, principalement dans leurs techniques de montage.

Pourtant, j'ai trouvé cette bande parfois décevante. Elle est certainement un "bel album" sur Twyla Tharp. Elle montre, pédagogique, que la vidéo amène une autre dimension à la danse et que la danse amène une autre dimension à la vidéo, mais j'ai ressenti à la fin un léger sentiment de vide. Est-ce

Extraits de la vidéo sur Twyla THARP

Photos P. Paret



que ces images pourraient toucher quelqu'un qui ne connaît pas Twyla Tharp ? Ou simplement, est-ce que ces images touchent ? J'ai parfois l'impression que la vidéo et la danse à leur point de rencontre se trouvent dans le même état qu'un être humain qui réalise subitement qu'il est libre. Il peut tout faire. Tout ! mais par où commencer et quoi faire exactement ? La vidéo et la danse offrent à l'imagination un éventail infini de possibles mais entre cette conception et les premiers résultats, le chemin reste à faire. Les effets spéciaux, la technique doivent servir une expression ou souligner une émotion et les conditions pour ce faire ne sont pas encore tout à fait réunies.

Après la projection, les trois chorégraphes présents ont exprimé leur attirance pour l'utilisation de la vidéo et le constat qu'il était urgent de se mettre au travail. Mais il faudra d'abord résoudre les sempiternels problèmes de manque de temps et d'argent. Car si la création est au point zéro, que dire des moyens de production et de diffusion ? Aux Etats-Unis, les nombreuses télévisions publiques sont désormais productrices d'émissions consacrées à la danse. En France, nous sommes très loin de ce stade. Néanmoins, un réseau se dessine. Pour la diffusion, Marcel Bonnaud et Michèle Bargues prépare dès maintenant "Vidéo-Danse" 1983 qui pourrait rapidement devenir un événement national et international. Au niveau de la production, l'American Center va mettre dès janvier 1983 des moyens techniques à la disposition des chorégraphes qui pourront ainsi se familiariser avec les machines et rencontrer des gens de l'image prêts à travailler avec eux. Parallèlement, le Studio des 4 Temps a démarré fin septembre un système très intéressant. D'abord, une salle de diffusion où il est possible de voir, sur réservation téléphonique, des documents-vidéo de danse mais aussi qui permette à un danseur, une compagnie ou à son agent de visionner et de présenter à une dizaine de personnes ses propres vidéos. Les "4 Temps" effectuent également des tournages ; soit pendant les spectacles de leur programmation hebdomadaire, soit hors programmation où un studio est mis à disposition des danseurs. De cette façon, si, comme moi, vous avez raté Tom Croker, vous pourrez au moins aller voir prochainement les images de son spectacle.

Isabelle d'ISTRIA

1) Don Foresta : responsable des activités vidéo de l'American Center, 261, boulevard Raspail 75014 Paris. Tél. : 321.42.20.

2) Vidéothèque de Paris, 4, rue Beaubourg, 75004 Paris. Tél. : 277.15.12.

3) Marcel Bonnaud, Michèle Bargues, Centre Georges Pompidou. Tél. : 277.12.33.

4) Studio des 4 Temps, Michel Reilhac. Tarifs visionnage : 35 F/heure.

Tournages (comprenant un cameraman, du matériel et des éclairages professionnels, la fourniture d'une cassette 3/4 de pouce) 500 F pour un

spectacle programmé et 800 F hors programmation. Studios mis à disposition tous les mardis de 20 h à 24 h. 14, Parvis de la Défense. La Défense 4. 92800 Puteaux. Tél. : 773.65.11.



La scène de danse est un fleuve qui a plus de courants que celui de la vidéo

La réunion qui eut lieu début décembre au centre vidéo de la rue Beaubourg, présentant un ensemble de chorégraphies de Twyla Tharp, a été l'occasion d'une réflexion sur les relations entre cette technique de reproduction et ce qui dans l'art de la danse échappe à toute mémorisation.

Quand quelqu'un affirma que la vidéo est attrayante parce qu'elle accomplit ce qui demeurerait inachevé sur scène, "la destruction de l'espace et du temps", il ouvrait une tendance à mon avis dangereuse : la vidéo a son propre temps et son propre espace, ceux-ci sont plus mécaniques que le cinéma, donc plus illusoire. Ce n'est pas parce que l'un des problèmes des danseurs est la profondeur que l'on doit leur proposer une solution toute faite : une surface de bande continue. Celle-ci a ses attraits : la vidéo c'est de l'air pris sur une bande. Cela donne le déroulement d'une étendue mate au feu plombé avec des sons qui tombent drus. Cette technique de reproduction a sélectionné un certain type de matière et cette substance de machine ne peut impressionner en elle qu'une forme de déplacement et de consistance d'espace qui correspondent à sa qualité physique. Dans le substrat de la machine gît un jugement a-priori, source d'exclusion. Auparavant à la télévision on percevait dans le grain de l'image, le passage du film au direct. Avec la vidéo le direct est enregistré avec le surcroît de présence que donne le feu métallisé. Cette sensation d'immédiateté devient un mensonge quand elle prétend être le fond physique de toute immédiateté.

Penser que l'on peut transférer la danse de la scène à la vidéo, devenant son lieu principal comme destructeur d'espace et de temps, c'est retirer aux danseurs la multitude de substances qui composent la matière de leur problème et qui connaît déjà, sans la vidéo, des solutions.

Une simple marche dans la rue nous

l'apprend : il y a des espaces qui échappent aux lois générales de la perspective et de la chute des corps. Quand on chute dans l'aveuglement intérieur d'un corps, l'aveuglement rayonne d'épis, d'étincelle et la marche se change en vagues, attirée par la fuite, fusante sur les côtés, de l'horizon. La surface devient profonde, la profondeur développe une surface ; une gravitation se suspend en l'air ; tout prend consistance sans appui ni axe général. Le passage, sa difficile simplicité, fait la composition partielle.

Certains danseurs arrivent sur scène avec la retenue d'une composition de ces souffles d'espace cousus avec les épingles du temps, et parfois la scène cède. Si les danseurs viennent sur scène c'est pour la sauver de la représentation. Ce sont les premiers venus. La danse moderne, c'est-à-dire le champ secret qui se compose en chacun de nous à partir des styles vus, soutient cette vérité fuyante : ce qui ne s'inscrit pas est plus insistant que ce qui s'inscrit. La discrétion de certains danseurs, ce qui vivifie leur connivence hors toute classification c'est de tenter de modeler ce qui est sans perspective et sans centre : les variations ascensionnelles descendantes, étales, ponctuelles, de l'espace nu. Tâche ingrate au début qui conduit parfois à la beauté simple. Avant, tel Giacometti qui, longtemps, dès qu'il commençait une statuette voyait celle-ci diminuer sous ses doigts jusqu'à la poussière, les espaces de la danse partent souvent en dispersion avant d'accueillir en elle un champ d'herbe prenant consistance mais en l'air.

Têtes, mains, troncs, jambes, sont autant de mains, d'imposition, d'auscultation derrière les portes de l'espace. Tout se renverse : c'est en sortant de coulisse que les danseurs sortent de la représentation. La représentation est dans la coulisse et ils arrivent sur scène à la périphérie de l'inconnu, portant leur corps vers l'eau de la transparence. La transparence ici est la porte.

Il y a une façon d'enregistrer une œuvre qui à côté de l'acte de pouvoir qui consiste à stocker des images et inventer ainsi une propriété, manifeste ce désir de retrouver la quiétude de la mémoire en tentant une fois pour toute d'en finir avec le secret. On croit qu'une perception infinitésimale permettra enfin de le pénétrer. Toujours plus loin, toujours plus petit. Il y a une rage inquiète propre à ceux qui désirent la quiétude d'une vie sans inconnu, dont le seul attrait serait de mimer, de répéter à mort. Manque le cœur pour ce qui n'a lieu qu'une fois.

Toute technique d'enregistrement est bonne pour achever l'histoire de la mémoire et rendre l'oubli à tous. On aura beau passer et repasser une bande, toujours échappera à l'enregistrement le lien, ce battement de l'invisible, ses syncopes intimes qui, entre deux images, entre deux mouvements, ouvrent en nous cette dimension où rien ne peut s'inscrire mais commence l'infini comme avenir, l'avenir infini.

Bernard REMY