

Voiles dansants

Le voile n'a pas de forme propre : il se métamorphose au gré des élans du corps qui l'anime. "Traducteur" du mouvement, il est présent – en tant que matériau d'un costume ou sous la forme d'une pièce d'étoffe maniée par l'interprète – dans de nombreuses esthétiques, dont il révèle les enjeux.

LE VOILE, MATIÈRE VIVANTE DANS LA DANSE ORIENTALE entretien avec Mariem Guellouz

Le voile est l'un des accessoires caractéristiques des danses orientales. Pour la danseuse, travailler avec ce partenaire nécessite un apprentissage spécifique, que Mariem Guellouz nous fait approcher.

MARIEM GUELLOUZ est danseuse. Elle est également l'auteur d'une thèse de linguistique et sémiologie générale sur la danse contemporaine, soutenue en 2010.

NOTE

1. Virginie Reclin, *Introduction à la danse orientale, pratique du mouvement spiral*, L'Harmattan, 2006.

LÉGENDES

À gauche : *Hidjab, le voile caché de l'Occident*. Chorégraphie, interprétation (et costumes) : Marylène Famel. Dans cette pièce de 2008, Marylène Famel questionne les significations du voile islamique et la notion de voile et de masque, en Orient et en Occident.
© Thomas Piquet.

À droite : détail de la paroi gauche de la tombe du Triclinium à Tarquinia, env. 470 av. J.-C. Relevé de Carlo Ruspi (1832) conservé au Deutsches Archäologisches Institut à Rome. D'après S. Steingraber, *Les fresques étrusques, Citadelles & Mazenod*, 2006, p. 420. Remerciements à Antoine Gonzalez Del Pozo et à l'équipe de la bibliothèque de Section de l'université de Tours.

Le voile est-il systématiquement présent en danse orientale ?

En tant que longue pièce d'étoffe légère et transparente, que la danseuse retient généralement entre l'index et le majeur de chaque main, le voile est l'un des accessoires possibles des danses citadines ou du style "charki" (la danse orientale qui s'est développée depuis les années 1920). Dans les autres danses orientales et du Maghreb, on trouve régulièrement soit le maniement d'un foulard, soit la présence d'un très long tissu (une mélaya), dans le style "baladi" (qui se réfère au voyage des paysans vers Le Caire) et dans le style "châbi", le style traditionnel, dans lequel tout le corps de la danseuse est enveloppé, comme dans un sari.

La photographie ci-dessus témoigne d'une utilisation artistique du voile, dans le cadre d'un spectacle qui s'affranchit de ces différentes catégories. C'est une figure que l'on retrouve souvent : la danseuse tourne, totalement entourée par son voile, fluide et évasé, comme un écho à sa jupe. On pense aux images de la *Danse serpentine* de Loïe Fuller ! La puissance de cette image, c'est l'envol du voile : il a une âme, il y a vraiment deux danseurs sur le plateau... Le voile et, au milieu, la danseuse. Elle est suffisamment ancrée dans le sol pour emmener son voile vers le haut.

Faire voyager le voile, c'est tout un apprentissage. Je dis souvent à mes élèves : « Le voile est votre ami... »

On l'emmène dans un endroit qui est beau, on doit apprendre à le promener, alors que les débutantes ont tendance à le "jeter", à lui imprimer des mouvements trop rapides. Mais le promener ne signifie pas nécessairement aller dans la même direction que lui : on peut l'accompagner seulement par le regard, par l'énergie. À son tour il nous renvoie de l'intensité, c'est un flux continu... Le voile est un accessoire "qui s'annule en tant qu'accessoire" : il devient le prolongement des doigts de la danseuse.

Comment enseignez-vous la technique du voile ?

Je dis souvent que le voile est comme un cheval, à la fois en raison des mouvements par lesquels on va l'animer – des mouvements successifs qui partent des omoplates et qui vont jusqu'aux doigts de la danseuse – et parce qu'il faut l'apprivoiser. On commence par travailler avec des voiles relativement courts, car plus le voile est long, plus il est difficile de faire en sorte qu'il reste suspendu dans les airs (mais dans tous les cas, la longueur du voile représente au moins l'envergure des bras de la danseuse). Je propose d'abord de le faire simplement tourner autour de soi : les danseuses comprennent peu à peu que pour ne pas le perdre, et pour garder la rondeur du mouvement, elles doivent faire partir ces mouvements circulaires du ventre, construire un centre très fort. Un autre exercice consiste à mettre

le voile devant soi et à l'emmener derrière, en passant par-dessus la tête. C'est beaucoup moins simple qu'il y paraît : tenir le voile fait mal aux épaules, et surtout, il tombe sur la tête, encombre la danseuse, qui n'en sort plus ! Il faut apprendre à lui redonner vie, à jouer avec lui : « Il m'a effleurée, et alors ? À mon tour ; je vais le faire passer par là... » On apprend peu à peu à accepter que le voile nous caresse. Et on comprend que pour qu'il ne nous étouffe pas, il faut le laisser respirer lui aussi : on crée un courant d'air, soit en tournant sur soi-même et en créant une spirale¹, soit en se déplaçant, comme dans la figure du "voilier", dans laquelle le voile se gonfle à l'arrière... Ainsi, alors que la technique des tremblements du bassin et le rôle percussif des pieds conduisent souvent les danseuses orientales à rester sur place, le voile invite à une prise d'espace.

Le voile a donc à la fois une dimension ludique, enfantine – on cache et on montre, comme les enfants qui se dissimulent derrière leurs mains pour le plaisir de les écarter en faisant « Coucou ! » – et une dimension sensuelle, liée aux sensations de l'air, de l'effleurement... Il en résulte quelque chose de très intime sur scène. ●

Propos recueillis par Marie Glon

COSTUMES ET VOILES DES DANSEUSES ÉTRUSQUES : VERS LA COMPRÉHENSION DES DANSES ANTIQUES ?

par Audrey Gouy

Par sa mobilité et sa légèreté, le voile apparaît comme un écho du mouvement, qu'il rend en quelque sorte "lisible". Audrey Gouy, historienne d'art, tâchant de décrire une danse étrusque à partir de la dynamique du costume, aboutit au contraire à de nouvelles questions : tout en structurant l'image, le voile la complexifie au point de créer un corps et un mouvement multiples.

AUDREY GOUY travaille sur la danse antique dans le cadre d'une thèse de doctorat à l'École pratique des hautes études (Paris) et à l'université Ca' Foscari (Venise). Elle est chargée de cours à l'université François-Rabelais de Tours.

D'après les cheveux relevés, maintenus par une couronne de lierre, et les vêtements revêtus, les historiens d'art considèrent que le personnage est féminin. La tête est tournée vers la gauche et légèrement inclinée. Les aisselles et les pouces indiquent que le buste est placé de face. Le bras gauche, plié, est dirigé vers le bas, la main ouverte est orientée vers le sol. Le bras droit, légèrement plié, est dirigé vers le haut, de même que la main qui est ouverte. Le bassin effectue une grande torsion vers la droite. Les jambes sont représentées de profil, fléchies

et dirigées vers la droite. Les pieds sont très alertes : l'un est levé, l'autre posé sur la plante.

Cette femme est vêtue d'une longue tunique transparente ornée de motifs floraux et de liserés rouges. Elle est pourvue d'une pièce de tissu rouge que nous percevons comme une écharpe mais que l'on nomme manteau d'après sa probable fonction d'origine. Une large partie est placée devant la figure et entoure les bras. Les extrémités, ramenées sur le devant et formant une cascade de plis, sont passées sous les aisselles de manière à nouer le manteau autour du buste. Alors que la représentation du corps nous invite à le penser de face, le traitement du manteau indique plutôt le dos.

La tunique semble très légère. Elle est rejetée de la droite vers la gauche, et tend à gonfler à l'arrière. Sa transparence amène à nous interroger sur sa matière et à la rapprocher de celle des voiles. Sa finesse découvre en effet le corps et induit une très grande légèreté, qui devait permettre plus d'amplitude dans les mouvements. Le manteau serait de facture plus épaisse, d'après l'arc pesant qu'il forme devant la figure et la multitude de plis formés aux extrémités. Il a été noué autour du buste afin, probablement, de ne pas gêner les mouvements. Ses pans virevoltent autour de la figure (accentuant ainsi sa frontalité), ce qui pourrait indiquer l'exécution d'un mouvement circulaire. Le bas de la tunique amène à penser que le mouvement exécuté serait au contraire linéaire, comme une marche ou un sautiller vers la droite. La tête et le traitement des quelques cheveux qui s'échappent vers la droite renverraient à un mouvement effectué vers la gauche.

La scène dans laquelle apparaît cette figure a été identifiée comme un *komos*, terme grec désignant une danse liée à la consommation du vin, dont le caractère orgastique est mentionné par les textes antiques. Alors que les premières phases étaient calmes et marquées par des pas mesurés, les phases intermédiaires étaient graduellement toujours plus agitées, jusqu'à des phases finales caractérisées par l'ivresse, la transe puis l'évanouissement des participants.

La torsion peu naturaliste du corps de la figure, dont la tête et les jambes sont de profil et le buste de face, et le traitement paradoxal des vêtements nous amènent à reconsidérer notre lecture. L'historien d'art est ainsi confronté aux problèmes de construction de l'image antique, une construction répondant très certainement à des codes de représentation. Peut-être faudrait-il voir dans cette figure l'évocation de plusieurs moments dansés du *komos*. ●





LE TEMPS DU VOILE CHEZ ISADORA DUNCAN

entretien avec Amy Swanson

AMY SWANSON danseuse et chorégraphe, se consacre à l'enseignement et au répertoire d'Isadora Duncan. Elle est l'une des fondatrices du studio Le Regard du Cygne.

LÉGENDE
Isadora Duncan sur la plage à Venise, 1903 ou 1905.
© NN / Courtesy of Deutsches Tanzarchiv Köln.

Elle-même "voilée" et indistincte, la photographie ci-dessus fait écho au caractère insaisissable du voile : le mouvement d'Isadora Duncan s'y révèle dans toute son aura.

Pourquoi avez-vous choisi cette photographie pour parler du voile chez Isadora Duncan ?

Il y a le vent dans les plis et la sensation du sable mouillé, les rondeurs et le poids du corps, les seins, les cuisses, les joues, et son sourire, les boucles des cheveux qui dansent... C'est aussi l'une des rares photos d'Isadora Duncan qui ne soit pas "posée". On la voit avancer dans l'espace, "pousser" sa tunique, qui épouse ainsi le devant de la jambe et traîne un peu derrière elle : le voile, qui se déploie toujours avec un léger temps de retard, fait apparaître d'où elle vient en même temps qu'où elle va.

Les matières utilisées par Duncan sont tissées à partir d'un fil composé de fibres longues : c'est le cas dans la soie, le lin, le coton long, la

rayonne. La souplesse et le drapé des fibres longues accentuent son travail, inspiré des sculptures grecques antiques, sur les courbes en S. Ce "temps de retard", que l'on commence à sentir quand on danse avec la matière des voiles, s'applique en fait au corps entier : le mouvement naît dans le plexus solaire et c'est seulement ensuite, comme en écho, que les jambes se meuvent, que les bras se déploient.

Comment se présente une tunique duncanienne ?

C'est extrêmement simple. On prend un pan de voile, qui peut faire environ 3 mètres sur 1,5, et on le plie en deux. On pratique une fente pour la tête au niveau du pli, et une autre, perpendiculaire, de façon à ce que le haut de la poitrine (de même que le

le haut du dos éventuellement) soit dégagé, avec une ouverture en V. Les pans de tissu qui retombent de chaque côté du V viennent généralement recouvrir les seins. De chaque côté du buste, sous les bras, on coud ensemble la partie avant et la partie arrière du voile.

Ensuite on passe un lacet sous la poitrine, et un autre sous les fesses, au niveau de l'articulation de la jambe - on l'attache à un académique ou une culotte (l'histoire ne dit pas si Isadora Duncan recourait au même type de procédé!). Ainsi le ventre n'est coupé par aucune ligne; il s'épanouit comme un Botticelli. Car ici la légèreté, la qualité aérienne du voile accueillent le poids, la direction vers le bas, avec le tissu qui pend légèrement au niveau du lacet : c'est ce côté "paratonnerre" d'Isadora Duncan, entre l'éther et la densité de la chair, qui n'a pas fini de nous fasciner... ●

Propos recueillis par Marie Glon



LE VOILE GÉOMÉTRIQUE DE TRISHA BROWN

par Rossella Mazzaglia

ROSSELLA MAZZAGLIA docteur en Études théâtrales et cinématographiques, enseigne l'histoire et l'analyse de la danse à l'université de Bologne. Elle a publié entre autres *Trisha Brown* (Palermo, L'Epos, 2007), *Judson Dance Theater. Danza e controcoltura nell'America degli anni Sessanta* (Macerata, Ephemeria, 2010), avec Adriana Polveroni, *Trisha Brown. L'invenzione dello spazio* (Pistoia, Gli Ori, 2010).

LÉGENDE
Trish Oesterling, Carolyn Lucas, David Thompson, Gregory Lara dans *Set and reset*, de Trisha Brown. Costumes : Robert Rauschenberg. © Mark Hanauer.

Des corps sculpturaux et impalpables à la fois : la photographie ci-dessus fait naître un trouble que nous avons demandé à Rossella Mazzaglia de décrypter. Analysant les techniques et matériaux utilisés, elle montre comment le voile devient le lieu d'une étonnante alliance entre le flou et l'angulaire.

Set and Reset (1983) est l'œuvre la plus emblématique d'un ensemble de pièces que Trisha Brown désigne comme "structures moléculaires instables". Comme en physique, ici les éléments du corps, de la musique et de la scénographie s'agrègent et se dissolvent en des combinaisons momentanées rappelant des structures moléculaires : une logique complexe sous-tend un paysage mobile apparemment chaotique. Le flux continu de mouvement qui qualifie cette œuvre, et qui ne permet jamais au regard de s'arrimer à un point fixe, est le résultat d'une collaboration étroite entre Brown et le plasticien Robert Rauschenberg, qui a réalisé la scénographie, intitulée *Elastic Carrier*, ainsi que les costumes.

Pour ces costumes, Rauschenberg n'a manifestement pas pensé aux connotations romantiques habituellement attachées au voile en danse, mais à la surface du voile, en tant que toile à peindre, et aux qualités matérielles du tissu acrylique, qui construit un volume et même des angles autour du corps. Il a habillé les interprètes de maillots et de pantalons d'un blanc transparent, sur lesquels il a imprimé des images industrielles grises et noires en appliquant la technique de la sérigraphie. Ces motifs ajoutent des directions et des tangentes à celles qui sont déjà repérables dans les corps en mouvement. Rauschenberg a par ailleurs évité toute couleur, pour qu'aucune autre connotation symbolique ou émotive n'interfère avec son imprévisible dessin.

Également abstraite, la scénographie est composée de

structures géométriques d'aluminium, sur lesquelles le tissu acrylique - le même que celui des costumes - est tendu afin de recevoir des projections filmiques en noir et blanc. Ces projections, comme on le voit au centre de la photo, vont par moment également "revêtir" les danseurs : ainsi le corps devient une sorte d'extension sculpturale de la scène.

La transparence et la légèreté du voile augmentent en outre la sensation de désorientation qui dérive du flux chorégraphique, avec ses mouvements pluridirectionnels et polyrythmiques : le costume filtre notre regard sur le corps dansant et modifie la perception de son mouvement. On voit ainsi, sur la photographie, comment le tissu amplifie soit l'angularité géométrique des jambes et des bras de la danseuse au centre, soit l'élan de son corps et celui des autres interprètes, qui exécutent des variations de niveaux et de directions à partir de mouvements similaires.

Le voile ne se modèle donc pas au fil du mouvement, mais il le prolonge; il crée des géométries virtuelles dans l'espace autant qu'il "architecture" le corps. *Set and Reset* ("établir et rétablir") paraît en conséquence être le principe de la scénographie, de la chorégraphie et du corps en tant que surface changeante : l'usage du voile est ici représentatif de la complexité, de la décentralisation perceptive et de l'ambiguïté typiques de l'esthétique postmoderne. ●