

APPROCHES ENTRE L'ORIENT ET L'OCCIDENT DANS LA REPRÉSENTATION DU TOUR DU DANSEUR A TRAVERS L'IMAGE EN MOUVEMENT ET LE SON

Hareketli Görüntü ve Ses Yoluyla Dansçının Dönüşü Temsilinde Doğu ve Batı
Arasındaki Yaklaşımlar

Juan Bernardo Pineda PÉREZ* & Mikail KARAALI****

Öz: *Dansın ve sinemanın içinde hareketli vücudun parçalanmasının kullanılmasında zamansal ve mekânsal aralıklar arasında bir bilgi alışverişi ve diyalog kurmak, karşılıklı bir zenginleşme gerektirir.*

Bu bize, dans ile sesli oluşumun arasındaki kaybolmuş diyalogu Batıdaki ya sahne sanatlarından veya sinematografik yapımlardan geri alma ihtiyacını hatırlatmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Doğu, topuk üzerinde dönme, dönüş, semazen, müzikal sinema, sema, Dabke*

Résumé: *Établir un dialogue et un échange de connaissances entre les intervalles spatiales et temporels dans l'utilisation de la fragmentation du corps en mouvement au sein du cinéma et de la danse, suppose un enrichissement mutuel. Cependant, actuellement, la présence de l'Orient dans les propositions artistiques interculturelles, nous rappelle le besoin de reprendre depuis l'Occident le dialogue perdu entre la composition sonore et de la danse, ou bien dans les productions artistique scéniques (musique et danse) ou bien cinématographiques*

Makale Gönderim:
18.04.2016
Kabul Tarihi:
15.05.2016

Mots clés: *Orient, pirouette, tour, derviche, cinéma musical, sema, dabke.*

* Université de Saragosse-

** Université Polytechnique de Valence-

*** Traduction espagnol/française: Teresa Barea García - Université de Saragosse-

Dans le contexte occidental et oriental de la réalisation cinématographique, la représentation de la pirouette ou le tour du danseur devient virtuosité pour deux raisons : la première par l'influence de la convention instaurée qui part de la pratique de la danse, et la seconde parce que ce pas de danse deviendra le recours le plus facile et le plus utilisé par les réalisateurs au moment de l'union au montage, un plan du corps en mouvement avec un autre plan du même mouvement. La raison principale de cette pirouette ou tour, comme recours de continuité et de dynamisme rythmique dans la narration filmique d'une chorégraphie, tient à sa compréhension kinesthésique de la part de ceux qui manquent d'un bagage de danse et ont besoin de recours qui leur permettent un fonctionnement d'installation spectaculaire¹. En ce qui concerne la facilité dans l'exécution de cette opération de montage à travers un pas de danse, elle correspond fondamentalement à la vitesse du tour même, sa simple formation physique et sa transposition dans l'espace, de manière que l'union par coupure de deux plans avec un raccord différent de ce tour, s'intègrent parfaitement sans calculer de façon exhaustive leur union. Stanley Donen dans son film *Mariage Royal* (1951), dont le danseur est Fred Astaire et d'autre part Liliana Cavani dans son film *Portier de nuit* (1974), avec beaucoup d'autres réalisateurs du XXe siècle et du début du XXIe², ont utilisé le même recours du tour au moyen du montage, pour donner du dynamisme et de la continuité spectaculaire à leurs chorégraphies filmées. Intervenir au cinéma sur un tour ou une pirouette d'un danseur permet au réalisateur une certaine marge d'erreur de raccord, c'est-à-dire, le mouvement du tour offre le même comportement dans tous les plans où il apparaît filmé, de plus son mouvement est centrifuge ou centripète, rapide et il ne se déplace pas dans l'espace, de là sa popularité en ce qui concerne son utilisation facile. Avec cette analyse nous désirons concrétiser (matérialiser) le besoin de créer un intérêt fondé sur l'acquisition de connaissances spatiales et temporelles à propos de l'utilisation du corps et de l'image, dans le domaine professionnel de la réalisation cinématographique. N'oublions pas qu'en 1896 la danse moderne (Loïe Fuller) et le cinéma (Edison) ont vu la lumière en mouvement de manière conjointe dans le Music

¹ « L'effet visuel cinesthésique produit par la force centrifuge du tour de la pirouette dans le spectateur agit comme un effet spécial cinématographique. Nous ne devons pas oublier que la pirouette fut inventée et perfectionnée par deux danseurs masculins du ballet préromantique en Occident, elle a été définie comme un pas virtuose de danseur. La pirouette se réalise au moyen d'un premier élan que le danseur canalise dans une force centrifuge, partant de la concentration de tout le support du poids du corps sur une seule jambe, lui permettant ainsi la rotation de tout le corps en équilibre sur les doigts du pied de base. La pirouette chez le danseur conventionnel peut être considérée l'un des pas qui montre la danse dans son apogée ». **Pineda Pérez, Juan Bernardo (2008). El coreografo-realizador y la fragmentación del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza. Valencia: Ed. Universidad politécnica de Valencia, p.284.**

² Altman, Robert. *The Company* (2003), Clair, René. *Entr'acte* (1924), Daldry, Stephen. *Billy Elliot* (2000), Forman, Milos. *Hair* (1979), Fosse, Bob. *All that jazz* (1979), Greenaway, Peter. *Rosa* (1992), Kelly, Gene y Donen, Stanley. *Cantando bajo la lluvia* (1952), Lars von Trier. *Bailando en la oscuridad* (2000), Leonard, Robert Z. *El Gran Ziegfield* (1957), Lock, Édouard. *Amelia* (2003), Marshall, Rob. *Chicago* (2002), Meddin, Guy. *Dracula: pages from vigin's diary* (2002), Mehta, Deepa. *Bollywood,Hollywood* (2002), Moroder, Giorgio. *Flashdance* (1983), Potter, H.C. *Al fin solos* (1941), Powell, M. y Pressburger, E. *Las zapatillas rojas* (1948), Ross, Herbert. *Dinero caído del cielo* (1981).

Hall de Koster et Bial, à New York. Établir un dialogue et un échange de connaissances sur les intervalles d'espace et de temps lorsqu'on utilise la fragmentation du corps en mouvement dans le cinéma et la danse, supposerait un enrichissement mutuel, ainsi qu'un éventail plus large dans certaines définitions qui sont essentielles dans le langage de l'image en mouvement : l'usage de la fragmentation. À ce sujet, Vicente Sánchez-Biosca remarque dans son livre *Une culture de la fragmentation : pastiche, récit et corps au cinéma et à la télévision*, que :

“Le titre de ce livre présuppose que la fragmentation est un signe de notre temps et, en particulier, de ses formes culturelles. »³

Dans son livre, cet auteur nous parle du corps comme un des domaines où la fragmentation est utilisée dans les productions audiovisuelles actuelles. Pour Sanchez-Biosca, la fragmentation du corps correspond à des anatomies déchirées, des maladies, des corps répandus et mutilés, ainsi qu'à des sacrifices du corps et des films pornographiques, où l'acte sexuel est précisé par des plans-détail des organes génitaux. Nous considérons que cet auteur ne prévoit pas la fragmentation du corps dans l'image de la même façon que nous sommes en train de l'aborder dans ce travail. En fait, l'intérêt que nous ont suscité ses observations, nous confirme la désinformation du point de vue audiovisuel sur l'expérience de la danse, quand à son apport sur la fragmentation du corps dans l'image filmique, notamment en ce qui concerne l'élargissement opératif, cinétique et physique, qui concrétise la technique cinématographique sur la façon de représenter l'image du corps en mouvement. Nous ne devons pas oublier que, mise à part les études développées sur les relations audiovisuelles et cinétique entre le cinéma et la danse, déjà au XVe siècle, les chorégraphes fragmentaient les pas parce qu'ils étaient conscients des limites imposées par la frontalité de l'espace de la scène, dans la proposition des points de vue possibles du corps et ses mouvements, au spectateur. Même si cela paraît anecdotique, il ne faut pas rejeter que, si les danseurs ont su réorienter leur travail chorégraphique à travers l'image en mouvement, c'est parce que les académies et les salons de répétitions, ont recouverts les murs de miroirs, utilisés pour élaborer les pas et les chorégraphies, car souvent le but de ces miroirs était de donner au danseur toute l'information possible sur les multiples points de vue, quand à la distance et la situation de ses mouvements, ses pas et ses enchaînements.

Le tour du danseur est possiblement la figure de danse la plus importante et populaire, étant donné qu'elle se trouve dans presque toutes les formes de danse qui existe au monde, et que la plupart des enfants l'utilise dans leur jeux. Au Moyen-Orient, il existe deux sortes de danse qui utilisent le tour comme pas de danse fondamental. La première est la Sema, dite danse derviche dans le monde occidental, et la seconde est le Dabke. Ces deux types de danses construites sur le tour, présentent une importance

³ Sanchez-Biosca, Vicente. "Una cultura de la fragmentación: Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión.". N° 11, 1995, València: Ediciones Textos Filmoteca, p. 11

capitale par leur pouvoir de portabilité dans le contexte des arts scéniques et cinématographiques. C'est-à-dire que techniquement elles possèdent la capacité de dépasser les limites du contexte audiovisuel. Si nous nous concentrons sur la danse Sema ou danse derviche, celle-ci consiste en un tour que le danseur exécute sur son propre axe, qui signifie écouter, écouter la musique et la musique qui s'écoute :

« Quand ils tournent ils ouvrent les bras des deux côtés et ils regardent leurs doigts pour ne pas perdre l'équilibre, parfois ils ferment les yeux, bien que sur scène ils s'approchent sans jamais se heurter, quand la musique termine ils restent où ils sont, ils ne changent pas de place et ne font jamais un faux pas »⁴.

Philosophiquement, cette danse est construite sur l'idée d'écouter dieu, l'univers, le monde, la nature et à la fois, la musique. Par conséquent, quand nous observons une représentation de la danse *Sema*, nous sommes obligés de concrétiser l'audition en partant de l'influence du tour. C'est pourquoi, en tant qu'auditeurs, la meilleure façon d'écouter à travers le mouvement, serait d'écouter ce qu'écoute le danseur. Ce détail spécialise le danseur derviche tournant de la *Sema* au moyen de son expérience mystique. Quoiqu'au premier abord la danse *Sema* paraît une danse chorégraphiquement limitée, du fait qu'elle se base sur un seul tour, elle possède cependant une richesse visuelle et auditive, en plus de la responsabilité de faire sentir et de transférer au public, l'expérience spirituelle du danseur. Il s'ensuit que pour filmer un spectacle de *Sema*, il faut savoir se servir de la spiritualité et pouvoir l'exprimer avec la technologie moderne.

En 1927, se sont réalisées les premières expériences dans le développement du son avec la technologie stéréo, et bien qu'à partir de là, on a avancé vers une amélioration de la technologie de l'audition, on n'en est arrivé qu'à des variations du stéréo. Une danse construite sur le tour de façon auditive, demande une technique beaucoup plus développée que le stéréo et ses variations. Aujourd'hui, la technologie de l'audition nous offre des possibilités de capturer la voix avec une bonne qualité. Cependant, un travail comme la danse Sema a besoin d'un enregistrement sonore mobil et à plusieurs perspectives, puisque, comme nous l'avons déjà dit, on ne peut pas séparer la continuité du tour en partant du son, car la Sema est aussi la danse du son en mouvement.

Le rythme de la musique a pour fonction de créer la relation entre le corps et le mouvement ; les danses qui utilisent le 4/4 et le 2/4, qui sont des exemples des rythmes les plus connus des danses en Occident, se présentent comme des rythmes avec une forme symétrique différente des rythmes 5/8, 7/8, 9/8 ou 15/8, plus utilisés en Orient.

⁴ De Thevenot, Jean (1978) *Turquia en 1655-1656*. Istanbul: Ed. Keryan Kitapçılık Basın Sanary & Ticaret A. S., p. 135.

D'un point de vue musical, le tour ouvre une fenêtre sur la pensée de la musique à propos du mouvement, plus que les pas comptables qui jouent, dans l'ensemble, une transposition dans l'espace de la représentation. Si nous nous arrêtons sur les formes rythmiques des exemples de formes géométriques telles que le carré ou le triangle, etc., le cercle serait la forme correspondant à la Sema, parce que l'influence visuelle du mouvement crée par le tour, est accompagnée d'un sentiment de continuité et pour l'obtenir à l'intérieur de la musique, nous devons utiliser la forme de la mélodie plutôt que le rythme. Quand on observe les musiques de la Sema on apprécie nettement une forme mélodique spirale de notes longues.

L'instrument principal de la musique Sema est le « ney », un instrument de vent qui ne peut pas se jouer avec un style fort, et de ce fait, la continuité de la mélodie et celle du mouvement ne se coupe jamais. Dans le livre de Mevlana Celaleddin Rumi (le créateur de la philosophie soufi, qui serait le premier à réaliser cette danse) cet instrument joue un rôle spirituel, et il a écrit à son sujet que :

« c'est l'instrument de l'amour parce qu'il est arrivé au feu de l'amour, ta voix est la voix de l'amour et tu as le son de l'amour »⁵

Les vibrations des notes du ney ont une influence qui ne s'apprécie pas dans d'autres types de danses, tel que sa compatibilité sensuelle avec la jupe du derviche. Le vêtement du danseur de la Sema se compose d'un t-shirt blanc avec une jupe, blanche aussi, longue et très bouffante vers le bas, quand le danseur tourne sur lui-même, la force centrifuge ouvre la jupe, qui, ayant plus de poids en bas, produit des ondes qui se répandent autour du danseur, et cela donne une fluctuation qui se reflète avec les vibratos du vent du ney, créant une technique nouvelle, dans la relation entre la musique, la danse et l'image (celle-ci bien que n'ayant rien à voir, nous rappelle l'œuvre de l'artiste interdisciplinaire Loïe Fuller, quand son œuvre se transforme en projecteur, en écran et en image en mouvement proprement dite).

⁵ Rumi, Mevlana Celaleddin (1943). *Divan-i-Kebir*. Istanbul: Ed. Remzi Kitabevi, p.446

Bibliographie

- De Thevenot, Jean (1978) *Turquia en 1655-1656*. Istanbul: Ed. Keryan Kitapçilik Basın Sanary & Ticaret A. S.
- Pineda Pérez, Juan Bernardo (2008). *El coreógrafo-realizador y la fragmentación del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza*. València: Ed. Universidad Politécnic de Valencia
- Rumi, Mevlana Celaleddin (1943). *Divan-ı Kebir*. Istanbul: ED. Remzi Kitabevi
- Sanchez-Biosca, Vicente. “Una cultura de la fragmentación: Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión.”. N°. 11, 1995, València: Ediciones Textos Filmoteca