



HAL
open science

Entr'acte, ou comment le cinéma s'invite sur la scène des Ballets Suédois

Bárbara Janicas

► **To cite this version:**

Bárbara Janicas. Entr'acte, ou comment le cinéma s'invite sur la scène des Ballets Suédois. Médium plastique, milieu scénique: transferts des théories et pratiques entre les arts visuels et spectaculaires (1860-1940), Association de recherche en cultures visuelles IMAGO (XIX-XXe siècles), Sep 2022, Paris, France. hal-04128041

HAL Id: hal-04128041

<https://univ-paris8.hal.science/hal-04128041v1>

Submitted on 14 Jun 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 4.0 International License

MÉDIUM PLASTIQUE, MILIEU SCÉNIQUE : TRANSFERTS DES THÉORIES ET PRATIQUES ENTRE LES ARTS VISUELS ET SPECTACULAIRES (1860-1940)

Proposition de communication — Bárbara Janicas (ESTCA - Université Paris 8)

TITRE :

Entr'acte, ou comment le cinéma s'invite sur la scène des Ballets Suédois

RÉSUMÉ :

Cette communication propose de sonder les transferts, de la toile à la scène — ainsi qu'à l'écran —, des notions d'abstraction et de corps mobile à l'aune du projet artistique des Ballets Suédois. On proposera une analyse du film *Entr'acte* par le biais de son intégration au ballet *Relâche* (1924), en examinant les échanges intermédiaires entre le dispositif scénique et les procédés cinématographiques mis en place par leurs créateurs.

Actifs à Paris de 1920 à 1925, les Ballets Suédois ont été les porteurs d'une vision révolutionnaire du spectacle chorégraphique alliant arts visuels et scéniques, dans une posture contestataire envers la danse académique. Leurs fondateurs, le collectionneur et mécène d'art Rolf de Maré et le danseur et chorégraphe Jean Börlin, ont très tôt réuni autour de la compagnie des écrivains et des artistes de diverses disciplines, qui ont apporté leurs visions de l'art et de la vie modernes aux propositions chorégraphiques de Börlin. Associant les danses classique et moderne au folklore ou encore à la « non-danse », celles-ci tirent leur force du travail d'intégration des corps des danseurs dans des décors foncièrement plastiques et mobiles, aboutissant à ce que Fernand Léger décrit comme « un spectacle où tout est machination et jeux de lumière, où aucune silhouette humaine n'est en scène, [...] [et où] l'homme devient un mécanisme comme le reste ».

Si ce principe de l'*objet-spectacle* développé par Börlin influence notablement la façon dont Léger pense l'agencement du mouvement des objets dans l'espace de l'écran lorsqu'il réalise son unique film *Ballet mécanique* (1924), il semblerait que le chorégraphe suédois est aussi intéressé par ce que le cinéma peut lui aussi apporter à ses mises en scène. Certaines créations des Ballet Suédois dialoguent par ailleurs

avec l'imaginaire du septième art ; mais c'est surtout avec *Relâche*, leur dernier ballet créé à la fin de 1924, que le cinéma s'immisce manifestement dans la scène chorégraphique, sous la forme d'un intermède filmique dont le caractère insensé et provocateur s'articule parfaitement avec la posture iconoclaste des Ballets Suédois, tout en célébrant le rythme effréné et l'esprit mécaniste de la Modernité.

Dans sa mise en scène originale, *Relâche* s'ouvre en effet par un bref prologue filmique montrant ses créateurs, Francis Picabia et Erik Satie, qui bondissent au ralenti sur les toits de Paris, avant de tirer au canon sur les spectateurs ; à la fin du premier acte, était prévue la projection d'un film d'une vingtaine de minutes réalisé par René Clair et intitulé, justement, *Entr'acte*, lequel mélangeait des scènes loufoques de course-poursuite, des tours de manège et des tours de magie. Au-delà de ce pari osé de l'intégration d'une projection filmique au sein du ballet, le dispositif scénique conçu par Picabia était également fondé sur des procédés faisant appel au dispositif cinématographique et à des projections de lumières, se rapprochant en cela d'un certain penchant abstrait et cinétique du cinéma avant-garde de l'époque.

Dans le cadre de cette journée d'étude qui met à l'honneur les croisements entre les modernités plastiques et scéniques, je propose de mettre en exergue la façon dont le cinéma d'avant-garde des années 1920 a lui-aussi joué un rôle d'interlocuteur ou d'émulateur dans ce dialogue inter-arts.

NOTE BIOGRAPHIQUE :

Bárbara Janicas est docteure en études cinématographiques et l'auteure d'une thèse intitulée « Pulsions dansantes du cinéma expérimental sur pellicule », réalisée sous la direction de Dominique Willoughby et soutenue en octobre 2021 à l'Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis. Son doctorat a été financé par une bourse de recherche de la Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Portugal). Rattachée au laboratoire de recherche ESTCA, elle est actuellement ATER à mi-temps à l'Université Paris 8, elle fait également partie du comité de rédaction de la revue en ligne *Images secondes* et collabore avec le collectif de critiques portugais *À pala de Walsh*.

***Entr'acte*, ou comment le cinéma s'invite sur la scène des Ballets Suédois**

Introduction

Dans le cadre de ma thèse intitulée « Pulsions dansantes du cinéma expérimental sur pellicule », soutenue en octobre dernier, j'ai mis en exergue l'année 1924 comme signalant une nouvelle étape de la rencontre entre la danse et le cinéma, dans l'antichambre de la ciné-danse qui se développe à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, par la main de cinéastes comme Maya Deren, Ed Emshwiller, Norman McLaren, ainsi que de chorégraphes comme Yvonne Rainer ou Merce Cunningham. Alors que, d'une part, des captations de danses exotiques et vaudevillesques, dont les célèbres danses serpentine de Loïe Fuller, sont prolifiques dans le cinéma des premiers temps, et que, d'autre part, l'articulation entre les dimensions spectaculaire et narrative de la danse est un enjeu présent dans de nombreux films muets des années 1910 et 1920, deux événements emblématiques ayant eu lieu en 1924 à quelques mois d'écart ont ouvertement affiché la volonté d'hybrider les médiums et les langages de la danse et du cinéma, pour en faire une vitrine du dynamisme foisonnant de la Modernité :

Il s'agit du court-métrage *Ballet mécanique*, première et unique réalisation du peintre Fernand Léger, présenté le 24 septembre 1924 lors de l'Exposition Internationale des Nouvelles Techniques Théâtrales, à Vienne ; et du film *Entr'acte*, réalisé par René Clair à partir d'un scénario de Francis Picabia, et projeté lors de la première du spectacle *Relâche* des Ballets Suédois, le 4 décembre 1924, au Théâtre des Champs-Élysées, à Paris. Avec ces deux projets d'avant-garde conçus sous le signe de l'intermédialité, le cinéma s'invite dans la scène chorégraphique moderne en rupture avec la danse académique, tandis qu'une autre vision du mouvement portée par les spectacles des Ballets Suédois vient dialoguer à l'écran avec l'imaginaire cinématographique de l'époque. Ce sont également deux films bien connus des spécialistes du cinéma des années 1920, en ce qu'ils se situent au carrefour des mouvements artistiques modernes et des débats alors en vogue sur la pureté ou la spécificité de l'art cinématographique.

Dans le cadre de cette journée d'étude qui met à l'honneur les croisements entre les modernités plastiques et scéniques, il me semble pertinent de faire ressortir le rôle que le cinéma, en particulier le cinéma d'avant-garde, a lui-aussi joué en tant qu'émulateur du dialogue inter-arts qui fourmille dans les années 1920.

Pour ma communication d'aujourd'hui, je souhaite revenir sur la genèse jumelée du ballet *Relâche* et du film *Entr'acte*, afin de sonder les échanges, entre la scène et la toile — au sens d'écran de projection —, à travers les notions de corps mobile et de décor abstrait qui sont au cœur du projet artistique des Ballets Suédois.

Si mon intervention a pour point de départ le chapitre de ma thèse que j'ai consacré à *Entr'acte* et qui porte sur la dimension ciné-chorégraphique de celui-ci, je tiens à signaler deux références bibliographiques qui ont permis d'étoffer mon analyse avec des éléments historiques et des réflexions théoriques plus poussées, à savoir le mémoire de Karine Bouchard intitulé « Les relations entre la scène et le cinéma dans le spectacle d'avant-garde : une étude intermédiaire et *in situ* de *Relâche* de Picabia, Satie et Clair », et l'ouvrage de Carole Boulbès « *Relâche. Dernier coup d'éclat des Ballets suédois* », paru aux Presses du Réel, en 2017. Ce dernier accorde une place importante aux écrits des auteurs impliqués dans le projet ainsi qu'aux matériaux promotionnels et aux articles de presse de l'époque, dont certains seront montrés ou cités au cours de ma communication.

Les Ballets Suédois au carrefour des arts

Commençons par rappeler que la Modernité porte le flambeau du projet wagnérien de l'œuvre d'art totale, lequel repose sur l'alliance de plusieurs disciplines artistiques (surtout la musique, la danse et la poésie) afin de créer chez le public un effet totalisant censé constituer la « représentation même de la vie ». Naturellement, le cinéma naissant au tournant du XX^e siècle va participer à ce rêve d'un art total.

Dans les discours théoriques de l'époque, l'un des principaux arguments pour la consolidation artistique du cinéma est la conviction qu'il vient accomplir une synthèse de tous les arts. Cette idée se trouve au cœur de la définition du sixième art proposée par Ricciotto Canudo en 1911, à savoir que le cinéma concrétise « la promesse de cette grande conciliation, non seulement entre la Science et l'Art, mais entre les Rythmes du Temps et les Rythmes de l'Espace ». Notons cependant qu'au moment où Canudo revendique le statut de sixième art pour le cinéma, la danse n'intègre pas encore son système des arts, fondé sur les dichotomies traditionnelles entre les « Arts de l'Espace » (la peinture, la sculpture et l'architecture), et les « Arts du temps » (la musique et la poésie). Une fois la danse ajoutée à l'équation, le cinéma sera enfin érigé en septième art : « l'art total vers lequel tous les autres, depuis toujours, ont tendu », ainsi écrit Canudo dans son manifeste paru en 1923.

Cette remarque suggérant une proximité entre le cinéma et la danse dans la hiérarchie des arts au début du XX^e siècle est d'autant plus opportune qu'entre 1920 et 1925 une compagnie de danse moderne s'affirme comme étant la porteuse d'une vision pluridisciplinaire et totalisante de l'art chorégraphique alliant musique, poésie et peinture sous l'égide de la danse. Il s'agit des Ballets Suédois, fondées en 1920 suite à la dissolution des Ballets Russes de Serge de Diaghilev, qui dans les années 1910 avaient révolutionné le panorama européen du ballet moderne.

Les Ballets Suédois ont été créés à l'initiative du collectionneur et mécène d'art Rolf de Maré, mais c'est au danseur et chorégraphe Jean Börlin, ancien disciple de Michel Fokine, qu'elle doit sa renommée, celui-ci ayant signé la presque totalité des vingt-six créations du répertoire de la compagnie. Installée au Théâtre des Champs-Élysées le temps de cinq saisons, la trupe compte avec la collaboration d'artistes issus de diverses disciplines. Des librettos à la musique, en passant par les décors et les costumes, ces artistes apportent leurs visions multifacettées de l'art et de la vie modernes aux chorégraphies audacieuses de Jean Börlin.

De même que les compositions musicales qui accompagnent les ballets mêlent musique classique, jazz et créations modernes jusqu'à des ébauches de « musique concrète », de même les chorégraphies de Börlin puisent dans les danses classique et moderne aussi bien que dans le folklore ou encore la « non-danse », affichant par là sa posture contestataire envers la danse académique. Mais le trait le plus novateur du travail de Börlin tient de la façon dont il explore l'intégration des danseurs dans des environnements scéniques foncièrement plastiques et mobiles.

Écrivant sur Börlin en 1924, dans « Le Spectacle, lumière, couleur, image mobile, objet-spectacle », le peintre Fernand Léger apprécie notamment son style de « chorégraphie mécanique étroitement liée à son décor et à sa musique », afin de créer « un spectacle où tout est machination et jeux de lumière, où aucune silhouette humaine n'est en scène, [...] [et où] l'homme devient un mécanisme comme le reste ». Dans un autre texte dithyrambique intitulé « Vive Relâche », il acclame la façon dont Börlin abdique de son statut de vedette afin de mettre en valeur le spectacle dans son ensemble. Son approche abstraite du corps du danseur en articulation avec les autres éléments de la mise en scène va en outre influencer notablement la façon dont Léger pense l'agencement du mouvement des objets dans l'espace de l'écran ainsi que le rythme des images façonné par le montage lorsqu'il réalise son *Ballet mécanique*.

Ballets Suédois et cinéma

Certaines créations des Ballets Suédois dialoguent par ailleurs avec l'univers du septième art : dans *Skating-Rink*, premier ballet sur patins à roulettes créé en 1922, sont notoires les références à Charlie Chaplin et à son jeu d'acteur foncièrement physique et burlesque ; de même, la dernière création de la compagnie, la revue *Cinésketch*, consistait en une succession de gags cinématographiques dans un esprit de parodie au cinéma muet, lesquels se déroulaient sur un plateau divisé en trois pièces éclairées tour à tour, suggérant une sorte de montage espaciel et créant des effets de clignotement évocateurs du battement des projecteurs de cinéma.

Cependant, aucun de ces exemples du dialogue fécond entre les créations des Ballets Suédois et l'imaginaire du cinéma de l'époque ne prévoyait pas encore la projection sur la scène d'images animées. Avec le spectacle *Relâche*, la volonté de faire le médium cinématographique s'immiscer sur la scène se manifeste sous la forme d'un intermède filmique, soit un court film projeté pendant l'entracte du ballet.

Le ballet *Relâche*

En 1924, Rolf de Maré accorde au peintre et écrivain Francis Picabia « carte blanche » pour l'élaboration du libretto et des décors de leur prochain ballet, qui sera aussi leur dernier. Celui-ci sera présenté une douzaine de fois au Théâtre des Champs-Élysées, en décembre 1924, plus une représentation le soir du Nouvel An, en accompagnement de la revue *Cinésketch*. Un ensemble de circonstances fait de *Relâche* un événement polémique : profitant de l'occasion pour célébrer sa rupture avec les dadaïstes, Picabia inclut des provocations adressées aux partisans de ce mouvement dans les matériaux promotionnels du ballet (dont le message « Surtout n'oubliez pas les lunettes noires et de quoi vous boucher les oreilles »). À cela s'ajoute un « coup de publicité » lorsque, sous prétexte d'une indisposition de Börlin, la générale prévue le 27 novembre 1924 est reportée d'une semaine : *Relâche* fait « relâche », pouvait-on lire ce soir-là sur l'affiche à l'entrée du théâtre, redoublant ainsi de manière anecdotique le titre du ballet au programme.

Considéré la création la plus radicale des Ballets Suédois, *Relâche* est alors défini par Picabia comme un « ballet instantanéiste en deux actes, un entracte cinématographique et la queue du chien ». Cette appellation d'instantanéiste convient parfaitement au spectacle, conçu comme un collage d'événements anarchiques et spontanés, où la danse est réduite à des jeux icariens et des *strip-teases* aveuglants.

Le vocabulaire chorégraphique se résume à l'exécution d'actions sommaires et banales (marcher, s'asseoir, se déshabiller, dévisager le public...), qui saccagent les conventions de la danse classique et tournent au ridicule la virtuosité technique attendue des danseurs, lesquels, dans la presse de l'époque, ont souvent été comparés, de manière péjorative, à des clowns ou à des acrobates.

Composé de deux actes, le ballet *Relâche* repose sur une opposition binaire entre jour et nuit, soulignée par les décors et les costumes des danseurs. La mise en scène est en outre fondée sur des dispositifs scéniques qui renforcent autant la dimension spontanée et éphémère du spectacle qu'ils ne brisent le quatrième mur, et ce de deux manières : d'une part, plusieurs moments du ballet se déroulent dans la salle, lorsque les danseurs et la danseuse prennent place au milieu du public ; d'autre part, le décor comprend plus de trois cents réflecteurs qui, disposés face aux spectateurs, mettent moins en valeur les mouvements des danseurs qu'ils ne brouillent les limites entre la scène et la salle.

Dans les notes préalables à la mise en scène du ballet, Picabia décrit son projet de décor pour le premier acte de la façon suivante : « La scène se présente comme une voute de forme ovoïde, entièrement tapissée de gros ballons blancs. Tapis blanc. Au fond, porte tournante articulée ». Finalement, ni les ballons ni la porte tournante n'ont été utilisés ; à leur place, des centaines d'ampoules électriques ont été incrustées sur la voute ovoïde constituée de trois portiques enchâssés les uns dans les autres. Puis, dans la deuxième partie du ballet, le décor se transforme en une sorte de réclame gigante, parsemée de graphismes et de slogans dadaïstes qui, éclairés par derrière, évoquent l'agitation lumineuse des enseignes nocturnes. Puisqu'il n'existe pas de photo du panneau créé en 1924, il est impossible de savoir tout ce qu'y figurait, mais d'après les écrits de Picabia on suppose qu'il comportait autant des éloges aux créateurs du ballet que des invectives contre le public.

Les costumes participaient également à cet effort d'éblouissement par une surcharge des effets visuels et lumineux : contrastant avec la sobriété des fracs des danseurs (ainsi qu'avec les tenues de cérémonie des spectateurs dans la salle), la robe à paillettes d'Edith von Bonsdorff était en osmose avec le décor scintillant, tout en véhiculant une vision provocatrice de la femme moderne. Dans le second acte, les danseurs quittaient les fracs noirs pour rester en maillot blanc simulant la nudité ; sur ceux-ci étaient fixés des petits cercles en matière réfléchissante, comme des miroirs renvoyant des reflets vers les spectateurs.

Or, même entre les deux actes du ballet, les spectateurs éblouis par toutes ces éclats provenant de la scène ne pouvaient pas reposer leurs yeux, car un court film était projeté à la place du traditionnel entracte. Dans sa mise en scène originale, *Relâche* s'ouvre en effet par un bref prologue filmique montrant ses deux créateurs, Picabia et Satie, qui bondissent au ralenti sur les toits de Paris, avant de tirer au canon sur les spectateurs ; à la fin du premier acte, était prévue la projection d'un film d'une vingtaine de minutes intitulé, justement, *Entr'acte*.

Le film *Entr'acte*

Pour filmer les images animées qui accompagneraient son libretto, Picabia invite René Clair, alors opérateur de la société de Jacques Hébertot. Le futur cinéaste essaie de donner un sens à l'apparente absurdité du scénario de Picabia, lequel, selon la légende, a été rédigé sur le coin d'une serviette de table du restaurant Maxim's. René Clair l'interprète alors comme un « rêve d'enfant » en deux parties, tout en se permettant de ne pas suivre l'ordre des huit séquences imaginées par son auteur.

Le tournage a lieu dans la foulée, en juin 1924, aux alentours du Théâtre des Champs-Élysées, au Luna Park de la Porte Maillot et sur des routes de campagne en banlieue. Parallèlement, Erik Satie compose l'accompagnement musical en se basant sur un découpage établi par René Clair, alors que celui-ci continue de travailler à différentes versions du montage, si bien que la durée de la musique et celle du film ne correspondent pas. Une version sonorisée d'*Entr'acte* sera enfin établie en 1967.

Comment résumer l'intrigue de cet objet filmique conçu, selon les mots de Picabia, comme un film qui « ne respecte rien, si ce n'est le droit d'éclater de rire » ? La première partie d'*Entr'acte* se déroule sur les toits du Théâtre des Champs-Élysées et se focalise sur une partie d'échecs entre Marcel Duchamp et Man Ray, ainsi que les tentatives d'un chasseur, interprété par Jean Börlin, de tirer sur un œuf propulsé par un jeu d'eau, finissant lui-même tué par l'une des balles. La deuxième partie montre son cortège funèbre culminant avec la course-poursuite du corbillard qui s'enfuit à toute allure dans les rues de Paris jusqu'à s'arrêter dans un pré ; le chasseur ressort de l'intérieur déguisé en magicien et réalise des tours de magie par lesquels il fait disparaître les autres personnages, puis lui-même. Lorsque le mot « Fin » surgit à l'écran, il est déchiré par Jean Börlin qui le traverse d'un bond, avant d'être aussitôt renvoyé d'un coup de pied. L'action est alors rembobinée, et le mot « Fin » s'affiche une dernière fois avant la reprise du second acte du ballet.

Les procédés de montage employés dans *Entr'acte* mettent en avant la dimension illusionniste du cinéma – avec des effets de surimpression, des accélérés, des ralentis, ainsi que plusieurs mouvements inversés (notamment lors des tours de prestidigitation) –, tandis que l'esprit mondain de la vie moderne est célébré dans les nombreuses séquences contenant des motifs évocateurs de l'univers du music-hall et des fêtes foraines, comme des manèges, des poupées gonflables ou des stands de tir. On y retrouve en outre une apologie du mouvement gratuit et du bondissement jubilatoire que l'on associe à la célébration du rythme effréné des années folles, le tout en parfaite syntonie avec la « non-danse » prônée par les Ballets Suédois. Si la scène emblématique du film est celle de la parade loufoque des personnages derrière le corbillard tiré par un dromadaire, *Entr'acte* comprend également des références à des gags burlesques et des trucages du cinéma des premiers temps, dont des citations de films des frères Lumière, de Georges Méliès, d'Edwin S. Porter ou du pionnier du cinéma d'animation Émile Cohl.

La ballerine travestie

L'imaginaire de la danse se trouverait complètement absent de l'amalgame de scènes qui constituent *Entr'acte*, si ce n'était pour le plus célèbre gag du film, lorsque le spectateur perçoit les jambes et le tutu d'une gracieuse danseuse, d'abord incarnée par Inge Fries, filmée en ralenti et en contre-plongée avec la caméra placée sous une plaque de verre. Il suffit d'un changement de plan pour que le spectateur comprenne qu'il a été leurré : la ballerine se transforme en un vieux barbu travesti dont l'identité demeure de nos jours un mystère.

Outre l'effet comique, cette scène rompt momentanément avec le rythme fou qui caractérise le reste du film et confronte le spectateur à son propre voyeurisme. D'une part, le ralenti qui, au moins dans un premier temps, permet de sublimer les gestes de la ballerine, finit par rendre son mouvement mécanique ; d'autre part, le choix de la cadrer par en-dessous cache son visage tout en soulignant la forme abstraite de la corolle du tutu, ce qui a pour effet de la dépersonnaliser. Cependant, ce qui surprend le plus dans cette séquence n'est pas la révélation du travestissement loufoque du personnage, mais plutôt ce moment fugace lorsque la danseuse est filmée en contre-plongée, en ralenti et à contre-jour ; on ne distingue plus les limites de son corps entouré d'un halo lumineux, et ses mouvements gracieux, libérés des lois gravitationnelles, semblent acquérir une dimension quasi-onirique.

Certes, l'apparition d'un seul élément chorégraphique ne suffit pas pour définir *Entr'acte* comme une ciné-danse, mais la simple vision de cette ballerine travestie n'est pas pour autant anodine : les Ballets Suédois ne cessent de rappeler que la danse classique se trouve dans leur « ligne de mire » et, dans *Entr'acte*, ils le font justement à travers ce gag cinématographique qui d'un seul coup – soit par une coupe franche du montage – oblige les spectateurs à regarder autrement le corps en mouvement transformé en image quasi-abstraite sous leurs yeux.

Déréalisation du corps, abstraction de la danse

L'effet de déréalisation du corps humain par le biais du médium filmique ne se limite pas à cette séquence d'*Entr'acte*. Tout au long du ballet, les danseurs « en chair et en os » se donnent à voir autant qu'ils se dérobent à la vue : au travers des jeux de lumières et de reflets qui façonnent l'espace scénique, ils font l'objet d'un traitement similaire à celui de la ballerine travestie à l'écran, un traitement qui défie les conditions « normales » de visibilité de la danse sur scène – les danseurs se détachant d'un fond sur lequel ils se meuvent – au profit d'une expérience totalisante de celle-ci – danseurs, décors, costumes, lumières, le tout créant cet « objet-spectacle » dont parlait Fernand Léger.

À cet égard, Karine Bouchard a analysé la façon dont le système d'éclairages sur lequel se base le dispositif scénique de *Relâche* contribue précisément à dématérialiser le corps des danseurs sur scène et mettre en avant leur potentiel d'abstraction et d'illusion. D'après l'auteure, les variations d'intensité des faisceaux de lumière émis par les réflecteurs produisent des effets d'intermittence que les spectateurs associent au battement lumineux des projecteurs cinématographiques : [je cite] « Grâce à ces corps dématérialisés des danseurs qui se meuvent, ces corps fragmentés par le flot de lumière, la scène se métamorphose elle-même en une image en mouvement : la consistance se perd dans le mouvement créé par la lumière et les déplacements des danseurs. (...) Nous croyons que ces effets s'apparentent non pas à la photographie qui fixe l'image (les mouvements des danseurs interdisent l'immobilité de l'image photographique), mais bien au battement et au montage cinématographique qui mettent cette image en mouvement ».

Une affaire d'intermédialité ?

Reprenant à André Gaudreault sa définition de l'intermédialité comme « l'"assujettissement", la "subordination" du dispositif à d'autres médias et à d'autres espaces culturels », Karine Bouchard rappelle que les artistes d'avant-garde non seulement « ont utilisé différents procédés – soit le collage et le photo-montage – ainsi que les nouvelles technologies de l'époque – soit le cinéma – dans le but d'intégrer l'art à la praxis sociale », mais ils ont également amplifié le côté performatif et évènementiel des créations, afin de « s'attaquer à l'institution artistique et de faire éclater les catégories esthétiques traditionnelles ». C'est bien là que réside tout l'enjeu de *Relâche* et d'*Entr'acte* : c'est avec l'objectif de tourner à dérision les conventions de la danse académique et des spectacles de revue de l'époque, que le ballet invite le cinéma à s'immiscer sur la scène, le contamine avec son rythme fou et sa jouissance du mouvement, lui prête ses auteurs et acteurs (rappelons que Picabia, Börlin et Satie apparaissent tous les trois à l'écran) et, en dernière instance, s'empare de sa technologie pour brouiller les frontières entre la scène et le public.

Karine Bouchard estime par ailleurs que pour saisir l'intermédialité intrinsèque du tandem *Relâche / Entr'acte* il faut prendre en compte les intentions de leurs créateurs dans le contexte original de production. À cet égard, il est intéressant de constater que la position de Picabia à l'égard de l'intégration d'une projection dans son spectacle a évolué vers un degré d'intermédialité de plus en plus important.

Dans une lettre adressée à René Clair au début de leurs échanges, Picabia a écrit qu'« il voulait projeter un film entre les deux actes de son ballet comme on le faisait avant 1914 pendant l'entracte des cafés-concerts ». Cette remarque suggère que *Relâche* relève davantage de la logique composite de la revue ou des music-halls, dont la projection d'*Entr'acte* constituerait l'attraction majeure. Or, une fois le ballet et le film achevés, la façon dont l'auteur envisage le dialogue entre les deux œuvres et leurs médiums respectifs semble évoluer d'un principe de subordination à une confrontation : dans un article pour la revue *La Danse* paru fin 1924, Picabia précise qu'« il s'agit moins de mixer les deux moyens d'expression que de les dresser l'un contre l'autre ». Il considère par ailleurs que, de même qu'un film « ne pourra jamais avoir les possibilités tactiles d'un ballet », de même aussi « aucun ballet n'est en mesure de surpasser l'illusion résultant de la vitesse et du rythme impulsé par le montage cinématographique, [et que] aucun danseur ne peut rivaliser avec les effets de condensation et de déplacement que favorise l'oeil mécanique de la caméra ».

Le même Picabia écrira, en 1925, après *Cinéskech* : « Jusqu'à présent le cinéma s'était inspiré du théâtre ; j'ai essayé de faire le contraire, en apportant à la scène la méthode et le rythme vivant du cinéma ». Il reste donc à savoir ce que la projection d'*Entr'acte* apporte de spécifiquement cinématographique au ballet *Relâche*. Plus que dans n'importe quel autre spectacle des Ballets Suédois, la mise en scène de *Relâche* dialogue avec une approche particulière du médium filmique qui se cantonne davantage du côté du cinéma expérimental, non seulement par ses conditions de production (tournage artisanal avec équipe restreinte, scénario minimal, inventivité technique à son paroxysme) et par son positionnement à l'encontre des conventions théâtrales et des contraintes commerciales, mais également du fait de l'expérience esthétique inédite pour l'époque que propose *Entr'acte*.

Contrairement à son frère Henri Chomette, qui réalise, en 1923 et 1925, deux des œuvres phares du courant du cinéma pur ou intrinsèque, *Jeux des reflets et de la vitesse* et *Cinq minutes de cinéma pur*, René Clair plaide pour un retour au « cinéma des origines ». Renouant avec ce qu'il appelle la « tradition de 1900 », ses premières réalisations foisonnent d'inventions rythmiques célébrant le mouvement dans tous ses états. Son approche du cinéma se trouve bien formulée dans un article paru dans la revue *Comœdia* en octobre 1924, où il écrit : « S'il est une esthétique du cinéma, elle a été découverte en même temps que l'appareil de prise de vues et le film, en France, par les frères Lumière. Elle se résume en un mot: mouvement. Mouvement extérieur des objets perçus par l'oeil auquel nous ajouterons aujourd'hui le mouvement intérieur de l'action. De l'union de ces deux mouvements peut naître ce dont on parle tant et ce que l'on perçoit si peu souvent : le rythme ». Débarrassé de fonctions narratives et figuratives, *Entr'acte* véhicule des expériences sensorielles et kinesthésiques qui se donnent à voir et à sentir à travers les mouvements virtuels et l'immatérialité diffuse des images saisies par la caméra.

Un environnement façonné par la lumière

Je mentionnais plus tôt l'analyse de Karine Bouchard, qui identifie dans le système d'éclairages mis au point dans *Relâche* la transposition de quelques principes du médium filmique qui pénètrent le dispositif scénique et agissent sur lui. Il en découle, je l'ai évoqué, un brouillage des limites entre les média respectifs de la danse et du cinéma qui co-habitent l'espace scénique, si bien que, dans ses mots, « la scène se métamorphose elle-même en une image en mouvement ».

Ce passage suggère que, au cours des transferts opérés entre la scène et l'écran, le médium conventionnel de la danse – le corps des danseurs sur scène – fusionne avec celui du cinéma – les images en mouvement projetées sur un écran. Se trouve également bouleversée la temporalité décalée des deux médiums, puisque dans le *hic et nunc* « instantanéiste » de la performance vivante s'imisce la reproductibilité technique du cinéma, pour citer Walter Benjamin. Réunis le temps de la représentation scénique, l'événement chorégraphique et l'évènement cinématographique participent à un même environnement perceptif, à la fois éclaté (entre la scène et la salle) et centrifuge (ramené à l'écran pendant l'entracte du ballet), opaque (l'effet d'aveuglement, voire d'incompréhension, qu'il suscite chez le public) et diaphane (l'absence de repères et l'excès de stimuli visuels et sonores provoquant l'éblouissement et, en dernière instance, l'oubli du médium).

Toujours dans son article pour la revue *La Danse*, Picabia écrit : « Il n'y a pas de décors, il n'y a pas de costumes, il n'y a pas de nu, il n'y a qu'un espace, l'espace que notre imagination aime à parcourir ». Malgré cette tentative de décrire *Relâche* par la négation, je dirais que l'espace dans lequel se déroule *Relâche* n'a rien de vide ou de stérile, mais se présente comme un espace de tous les possibles, capable d'accueillir une projection de cinéma et de nous éblouir avec ses impulsions lumineuses 24 images par seconde au point de nous faire oublier la présence même du dispositif cinématographique. En ce sens, l'environnement perceptif dans lequel *Relâche* et *Entr'acte* ont lieu semble avoir quelque chose de cette qualité « diaphane » dont parle Emmanuel Alloa dans l'article « L'oubli du médium. Optique et métaphysique de la lumière », soit [je cite] « un milieu diaphane qui est mis en mouvement par une source de lumière ou de "feu" comme dit Aristote, [et qui] reçoit une certaine forme visuelle qu'il transmettra. À l'état actualisé, le diaphane n'est donc pas transparent, mais coloré, il est un transformateur puisqu'il transmet une forme visuelle à travers une distance qui est, elle, constitutive ».

Conclusion

La projection d'*Entr'acte* a en effet une fonction transformatrice du dispositif scénique de *Relâche*. Les deux œuvres invitent les spectateurs à faire l'expérience d'une forme de danse élargie, moins attachée à la virtuosité technique des danseurs qu'à la jouissance du rythme et du mouvement des lumières et des images projetées sur la scène aussi bien que sur l'écran.

C'est, en fin de compte, une affaire de écran, qui oscille entre l'opacité et la diaphanéité : d'une part, le dispositif scénique de *Relâche* « fait écran », au sens où, avec toutes ces lumières intermittentes et aveuglantes, il empêche le spectateur de voir et de comprendre clairement ce qui se passe sur la scène ; d'autre part, à l'instar du gag final lorsque Jean Börlin déchire l'écran et se retrouve aussitôt propulsé sur la scène, c'est le film lui-même qui « crève l'écran » sur lequel il est projeté et permet au spectateur de voir à travers le médium, devenant une sorte de « *no man's land* » entre l'espace virtuel du film et l'espace réel de la scène.

Enfin, cette façon de penser un objet filmique à l'image du spectacle chorégraphique au sein duquel il est intégré non seulement répond à une stratégie commune de validation artistique de deux œuvres, mais traduit également une volonté d'abolir la frontière entre l'art et la vie, telle qu'elle était prônée par les Ballets Suédois. Et si l'on considère que les échanges entre le ballet et le film remettent en question ce qui était considéré comme l'art chorégraphique à l'époque, il me semble donc judicieux de caractériser *Entr'acte* comme une œuvre filmique impertinemment ciné-chorégraphique, soit un film de danse qui *ose ne pas danser*, pour paraphraser une dernière fois Rolf de Maré.