

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2012

RÉSUMÉ DU PROJET

[Constitution d'autres types de ressources]

« L'audiodescription de spectacles chorégraphiques contemporains pour le public déficient visuel », par Valérie Castan

Nouvelles ressources

L'audiodescription de spectacles chorégraphiques contemporains pour le public déficient visuel.

Ce texte est un compte rendu de ma recherche méthodologique d'audiodescription de spectacles chorégraphiques, depuis une transposition de celle utilisée pour l'audiodescription de film. Ce texte rend compte aussi bien, de ce qu'induit d'un point de vue pratique la mise en place de cette accessibilité, que de l'observation de mes stratégies et choix rédactionnels, depuis mon expérience personnelle. Je laisse le soin au chercheur et journaliste d'analyser et de théoriser sur ce que certains ont déjà nommé comme étant une « grammaire chorégraphique ». Mon intention rédactionnelle de description reste celle de rendre accessible un spectacle chorégraphique à un public déficient visuel et par ailleurs d'entrevoir quel autre « outil de regard » propose l'audiodescription.

L'audiodescription est un procédé qui permet la compréhension et l'appréciation d'une œuvre à caractère visuel par le public déficient visuel¹. D'abord pensée pour l'accessibilité du public mal et non voyant au cinéma, l'audiodescription a étendu son champ d'action aux œuvres d'art, à la production télévisuelle, à l'opéra et au théâtre.

Un texte préalablement écrit est enregistré. Ce texte décrit les éléments déterminants de l'intrigue, et d'esthétique (paysage, décors, lumières, costumes), les actions, gestuelles des personnages (démarche, attitude, expressions d'émotions du visage).

Au cinéma, ce texte enregistré est inséré entre les dialogues et mixé avec le son original de l'œuvre. La diffusion en salle se fait via des casques audio équipés d'un système de réception infrarouge ou HF.

Pour le spectacle vivant, la description peut être enregistrée ou oralisée en direct.

La description en direct permet au descripteur de s'adapter au rythme du spectacle.

Le descripteur dispose en régie d'un espace calme et d'une table de mixage avec micro et casque

¹ Selon l'enquête l'INSEE menée entre 1998 et 2001, la France compte 1,7 million de handicapés visuels dont : 560 000 malvoyants légers, non déclarés officiellement en incapacité visuelle, 932 000 malvoyants moyens (incapacité à reconnaître un visage à plus de 4 mètres, grosses difficultés à lire, à écrire ou à dessiner), 207 000 malvoyants profonds dont 146 000 qui parviennent tout juste à distinguer les silhouettes, et 61 000 personnes totalement aveugles. Chiffres France, HID (handicap – incapacité – dépendance).

audio.

Dans le cas d'un enregistrement, les phrases de description sont envoyées à des moments préétablis en régie.

En ce qui concerne l'audiodescription de spectacles chorégraphiques, de nombreux passages improvisés ou des altérations de durée rendent difficile d'entrevoir une description autrement faite qu'en direct, même si le texte est pré-écrit.

Pour l'audiodescription de spectacle, des programmes en braille et en gros caractères sont proposés lors du retrait du casque, une introduction présentant une description détaillée (décors, costumes, personnages, intentions de l'auteur) est diffusée pendant l'entrée du public.

Une visite tactile du plateau avant la représentation est parfois proposée, de façon à ce que le public déficient visuel puisse se représenter plus facilement la taille de la scène, les accessoires, les costumes...

Aujourd'hui, faute d'outils, le spectacle chorégraphique demeure le parent pauvre de cette activité, alors qu'il offre un large spectre de recherche qui englobe et dépasse le cadre de l'accessibilité.

Ce projet de recherche a visé le développement d'une méthodologie d'audiodescription des spectacles chorégraphiques depuis une transposition de la méthodologie d'audiodescription pour le cinéma, avec pour objet d'étude l'audiodescription, écriture et oralisation, de *Sacre #197* de Dominique Brun.

Sacre #197 a été présenté en audiodescription en avril 2013 en direct au Vivat d'Armentières ainsi qu'au CNDC d'Angers. À cette occasion, une rencontre informelle a été organisée grâce à Anne Kerzerho avec les élèves du CNDC de façon à les informer et les initier à l'audiodescription. Je tiens à préciser qu'aucun déficient visuel n'a assisté à l'audiodescription au CNDC. Organiser la venue du public déficient visuel est à penser en terme d'accueil singulier. La communication auprès des associations et instituts regroupant le public concerné, relais d'informations incontournable, doit se faire bien en amont de la date du spectacle. Un partenariat doit s'instaurer. Rendre accessible un spectacle n'induit pas de façon évidente que le public soit au rendez-vous.

L'organisation d'une audiodescription n'a pas été possible au CND. Les représentations affichaient complet dès septembre. Seule une date complémentaire organisée pour des scolaires en après midi pouvait s'envisager. L'accueil du public déficient visuel au CND a été envisagé avec Cyril Duchêne, directeur de la communication, des publics et du développement. Cependant la plupart du public déficient visuel et leurs accompagnateurs travaillant en journée, leur venue à cet horaire n'a pas pu se mettre en place.

Le texte enregistré, constituera une nouvelle ressource audio, consultable à la médiathèque du CND. Cet enregistrement ainsi que cinq programmes en braille seront déposés au CND lors de l'exposé de la recherche, le 11 février 2014.

Ce projet de recherche fait suite à ma première expérience d'audiodescription du *Bénéfice du doute*

de Christian Rizzo à l'Opéra de Lille, en janvier 2012. Ma sensibilité et mes questionnements face à la déficience visuelle sont nés en 1994, avec le parcours *Dark/Noir*. Cette expérience d'obscurité totale, guidée par une aveugle, a transformé ma relation à la perception visuelle depuis mon ressenti de danseuse. J'ai, par la suite, participé à des sessions de contact improvisation avec des aveugles, dirigées par Didier Silhol, à Beaubourg. En 2009, à Lille, j'ai découvert l'audiodescription lors de ma participation à l'opéra *Dardanus* chorégraphié par Daniel Larrieu. L'audiodescription était réalisée par Accès Culture, principal prestataire pour l'opéra et le théâtre en France.

Si, à ce jour, Accès culture ne fait pas d'audiodescription de spectacles de danse, il me semblait cependant possible de transposer ce procédé, en l'associant à ma pratique de danseuse, et à mon expérience d'analyse d'œuvres en danse, liée à l'écriture de mon mémoire de Master 2 au département Danse, université Paris 8.

Dans ce sens, en 2011, j'ai suivi une formation de méthodologie d'audiodescription pour le cinéma à l'ESIT, université Paris Dauphine, et obtenu un certificat. Dès la fin du stage, j'ai réalisé l'audiodescription du *Bénéfice du doute*, avec l'aval de Christian Rizzo et le financement de l'Opéra de Lille. Le texte, rédigé pendant une quinzaine de jours, précisé au fil des répétitions, a été relu par deux spectateurs malvoyants, ainsi qu'une descriptrice d'image, Séverine Skierski, avec qui, je poursuis la collaboration sur cette recherche. L'Opéra a organisé une rencontre durant laquelle j'ai mené un atelier de danse avec le public concerné et une visite tactile du plateau pour introduire le dispositif scénique. J'ai oralisé le texte en direct, le 20 janvier 2012 pour le public déficient visuel. Les retours du public concerné ont été très encourageants et j'ai donc décidé de poursuivre ma démarche, que je considère bien plus comme un élargissement de compétence que comme une reconversion.

En 2013, la compagnie de l'Oiseau-Mouche de Roubaix m'a commandé une audiodescription du spectacle *De quoi tenir jusqu'à l'ombre* chorégraphié par Christian Rizzo pour les comédiens de la compagnie. J'ai audiodécrit en direct, ce spectacle à Roubaix (du 28 au 1 février 2013), à la Villette-Paris (du 18 mars au 30 mars 2013), à la Scène nationale de Floirac et en février 2014 à Montbelliard. À ma demande, le DVD du spectacle a été audiodécrit ce qui a favorisé ma participation aux tournées. Avant chaque spectacle j'ai invité le public à une visite tactile.

En novembre 2013, le Festival de Marseille m'a commandé une audiodescription de l'opéra slam *80 millions de vues* de Nathalie Négro / Eli Commins / Alexandros Markeas.

L'opéra a été présenté en audiodescription en direct à la Villa Méditerranée de Marseille.

Une commande d'audiodescription m'a été faite par le Centre chorégraphique national de Caen et le Vivat d'Armentières, qui ont mutualisé l'achat du texte. En janvier 2014, *Une douce*

imprudence, duo des chorégraphes Éric Lamoureux et Thierry Thieû Niang, sera présenté en audiodescription en direct, au CCN de Caen puis au Vivat d'Armentières.

Ces différentes expériences d'audiodescription de spectacles chorégraphiques sont venues compléter, ce projet visant l'élaboration d'une nouvelle ressource en danse.

Ce projet ne pouvait s'envisager sans objet d'étude. Le financement d'une audiodescription de spectacle chorégraphique étant à ce jour difficile à mettre en place, je décidai de profiter de cette recherche pour élaborer un nouveau texte et organiser une audiodescription en direct pour le public déficient visuel.

Mon choix s'est porté sur la pièce *Sacre #197* de Dominique Brun pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, *Le Sacre du printemps* fait partie de l'histoire de la danse ; à ce titre, ce projet d'audiodescription s'inscrivait dans une démarche d'accessibilité à une culture commune.²

Par ailleurs, j'intuitionnais que le fait que l'argument original, le sacrifice d'un membre d'une communauté, prêtant à des situations narratives, à un récit, me permettrait de me concentrer sur la problématique de la description du mouvement dansé d'une façon singulière. Si la version de Dominique Brun est un palimpseste, il n'en demeure pas moins que sa pièce s'appuie sur l'argument original, comme elle le précise elle-même : « Les danseurs sont ainsi tour à tour « élu sacrifié » ou un des membres de cette communauté primitive, cet « autre » qui agit le sacrifice ». Il s'agissait également de questionner l'inscription de l'audiodescription dans une trame musicale, à considérer ici, comme élément constitutif au caractère éminemment dramatique. La partition originale ayant une durée d'une demi-heure, la musique a par contre été « réorchestrée », recomposée comme le précise Dominique Brun : « Ce travail chorégraphique a servi de support pour la création musicale du compositeur Juan Pablo Carreno. Il s'est agi pour lui de démêler les registres instrumentaux de la partition orchestrale du *Sacre* de Stravinsky, de les explorer pour en tirer une partition vocale, chantée par Marine Beelen, sur un fond de musique électronique. On y entend aussi quelques citations de *Noces* de Stravinsky, ainsi que *Des pas sur la neige* et des fragments du *Prélude à l'après midi d'un faune* de Claude Debussy ». La musique électronique n'est pas toujours un support facile pour oraliser le texte. Il a été parfois impossible de coordonner le phrasé de la description à la rythmique parfois très rapide de la composition qui ne laissait aucun « creux ». à noter que selon le niveau de diffusion, le public déficient visuel est obligé d'augmenter le niveau sonore du casque pour suivre la description.

J'ajouterai que Dominique Brun et son équipe ont donné leur accord pour que Séverine Skierski et moi-même assistions aux répétitions, ce qui n'est pas toujours possible.

L'équipe a, de plus, montré un vif intérêt pour la recherche, et les assistantes Marcella Santander,

² Le public déficient visuel n'a pour la plupart que très peu de culture de danse. Cependant il est à noter que certains ont pratiqué la danse, ou ont assisté à des spectacles avant de perdre la vue. D'autres encore pratiquent la danse malgré leur handicap. Il me faudrait ici citer la compagnie Acajou dirigée par Delphine Demont, danseuse chorégraphe, et José Luis Pagés. Cette association propose régulièrement à un public déficient visuel des ateliers d'improvisation intitulé « Danser sans (se) voir », et à élaborer une méthode pédagogique. Nous avons par ailleurs en étude un projet commun, « la description de films de danse », consultable sur Numéridanse.tv.

Marie Orts et Clarisse Chanel se sont montrées extrêmement disponibles, tant sur le partage des informations du planning, que sur des questions ou précisions dramaturgiques. J'ai eu accès au vocabulaire inventé pour nommer les parties, vocabulaire permettant la communication entre le chorégraphe et les danseurs, et les autres collaborateurs. Connaître ce « jargon » m'a permis de communiquer facilement avec les danseurs et d'obtenir de précieux détails. Assister aux répétitions a, de fait, favorisé, cette collaboration, ainsi que de connaître par ailleurs quasiment toute l'équipe. Cet échange n'est pas toujours possible, quand par exemple la description s'envisage proche de la date d'une première. L'équipe dans l'urgence n'est pas forcément disponible pour répondre à des questions, ni même intégrer la présence du descripteur.

Mon expérience m'a persuadée du caractère bénéfique de ce temps d'observation. Il permet d'identifier les matériaux chorégraphiques, de bien connaître la partition chorégraphique, d'identifier, de distinguer l'écriture non définitive improvisée avec des matériaux déterminés ou variables, de l'écriture définitive, avec ou sans temporalité fixe, donc d'évaluer les altérations de durée et d'interprétation. Les consignes nommées, afin d'élaborer le mouvement, les qualités de mouvement, les intentions de présence, proposent un champ lexical venant enrichir, compléter la description. Ce sont des mots ou des images auxquelles les chorégraphes ou les danseurs pensent pour exécuter les mouvements. Cet autre champ lexical nous renseigne de l'intention d'effectuation du geste et peut se révéler très efficace pour décrire, faire image depuis l'imaginaire du chorégraphe ou du danseur « c'est comme si je... », « comme si un... ».

Ce temps d'observation pendant le processus de création a cependant un défaut, il faut intégrer des changements parfois quotidiens, voire jusqu'au soir de la première représentation. Ce travail de réajustement de l'écriture de la description reste vivant et vibrant, pour chaque représentation.

Par ailleurs, ce temps de travail a un coût qui vient s'ajouter à l'achat du texte (transport, hébergement, défraiement) et il n'est pas toujours possible de le mettre en place.

J'ai donc assisté aux répétitions :

- Du 24 septembre au 28 septembre 2013 à Noisy-le-Sec, au théâtre des Bergeries (avec Séverine Skierski) ;
- Les 3 et 4 octobre 2013, au CCN de Rillieux-la-Pape ;
- Entre les périodes de répétitions, grâce aux captations vidéos de répétition, j'ai pu poursuivre le travail par une phase d'écriture à la table. Cette méthode qui se rapproche de celle de l'audiodescription d'œuvres cinématographiques n'est possible qu'après un temps d'observation du réel. Les captations vidéos que j'avais faites, m'ont également permis de répéter l'oralisation en dehors des filages ;
- du 7 au 12 décembre 2013 au CCN de Montpellier, fut la dernière période de création. J'écrivais et corrigeais le texte le matin et pouvais le tester en direct l'après-midi au filage. Une place en régie fermée m'avait été réservée. Les conditions de travail étaient très confortables. J'ai pu enregistrer mes répétitions d'oralisation. Les réajustements du direct m'ont permis de modifier et

de réécrire certains passages ;

- Après deux jours de relecture avec Séverine Skierski, descriptrice d'images pour le cinéma, la télévision, les musées, le théâtre et la danse et relectrice sur ce projet, j'ai répété l'oralisation du texte en régie, lors de la première les 15 et 16 décembre 2013 au théâtre des Bergeries à Noisy-le-Sec, ainsi qu'à une représentation le 20 mars 2013 au CND ;

- D'autre part, avant de décrire en direct en avril 2013 au Vivat d'Armentières, j'ai organisé une relecture avec Claire Bartoli, déficiente visuelle, descriptrice et présidente de l'association Retour d'image. Cette relecture s'est poursuivie par une correction du texte renvoyé par mail. La collaboration avec Claire Bartoli n'a pas été facile, étant elle-même descriptrice, la relecture tendait vers une réécriture, tandis que j'attendais de vérifier l'effet produit. De plus, n'ayant pas été sollicitée en amont pour le projet graphique des postures imprimées en encre thermogonflée, elle n'a pas voulu me donner son avis. Cependant certains de ses retours par mail m'ont été très utiles. Malgré ces différends, je persiste à penser qu'une relecture avec un déficient visuel est un endroit de partage ou de confrontation possible et bénéfique ;

- Une captation vidéo et une captation sonore seront organisées à Caen, le 15 janvier 2014. Ces captations serviront de support pour la constitution du fichier son de l'audiodescription de *Sacre #197* qui sera déposé à la médiathèque du CND. Les lumières, de luminosité particulièrement faible, n'ont pas jusqu'alors permis de faire une captation vidéo de bonne qualité. Les lumières seront à cette occasion légèrement modifiées. Un enregistrement du texte de l'audiodescription avec un technicien son est prévu fin janvier 2014.

Élaboration du programme et de l'introduction

J'ai tout d'abord élaboré une introduction au spectacle contextualisant de façon historique la proposition de Dominique Brun, et me permettant d'introduire le matériel chorégraphique de *Sacre #197* inspiré entre autre de dessins datant de 1913 :

« *Sacre #197* s'inspire du *Sacre du printemps*, composé par Igor Stravinsky en 1913, et chorégraphié par Vaslav Nijinski pour les Ballets russes de Diaghilev. *Le Sacre du printemps*, sous-titré « Tableaux de la Russie païenne », mettait en scène un rite de sacrifice d'un membre de la communauté. Il ne reste que peu de traces de la chorégraphie originelle, pas de film, ni de notation. Seuls restent des photos des danseurs en costume, des articles de presse, ainsi que des dessins datant de 1913 fait par Valentine Gross Hugo. Paradoxalement, c'est une des plus célèbres chorégraphies de l'histoire de la danse. Elle a inspiré de nombreux chorégraphes. La version de Dominique Brun est la 197^e, d'où le titre *Sacre #197*. *Sacre #197* est un palimpseste : la composition de Stravinsky a été réorchestré. Les costumes revisitent l'esthétique traditionnelle russe.

La chorégraphe Dominique Brun a composé la plupart des danses de *Sacre #197* à partir des dessins réalisés en 1913 par Valentine Gross Hugo. Ces dessins représentent quatorze postures

exécutées par les danseurs de l'époque. Ces postures sont des positions très précises. Elles seront dans les danses, soit tenues en statique, soit enchaînées les une après les autres, soit exécutées lors d'un saut ou d'un déplacement. Elles expriment des états et des émotions différentes :

- des postures corps voûté, pieds tournés vers l'intérieur, mains posées sur les cuisses présentent un corps primitif, craintif ou impulsif ;
- des postures de sacrifié, bras levés en V présentent un corps vaincu, en état d'abnégation ;
- des postures d'attaque, bras pliés en angle présentent un corps à l'affût, prêt à se défendre, à défier ou assaillir ;
- Des postures mélancoliques, mains près du visage, doigts relâchés, tête inclinée présentent un corps délicat, enclin à la rêverie ;
- Enfin, des postures d'extase, dos cambré, tête renversée, regard vers le haut, présentent un corps offert, en état de ravissement.

Ces postures exécutées par les sept interprètes, tout au long du spectacle contribuent à la cohérence et à la tonalité particulière de ce *Sacre*. »

Je tiens à préciser que cette classification des postures est personnelle, la chorégraphe et les danseurs nomment les positions de façon différente : VH1, VH2, l'indien...

À partir de cette classification, j'ai réalisé, un programme en braille intégrant des dessins en encre thermogonflée, reprenant toutes les postures et venant compléter la description. Les dessins originaux étant de style graphique trop complexes, la graphiste Patricia Welinski a réalisé des dessins permettant un thermogonflage. 15 exemplaires ont été imprimés par l'association Braille & Culture³.

Les positions croquées par Valentine Gross Hugo, restituent l'idée de mouvements fluides et spiralés, qui semble être inhérente au style de graphisme de l'époque. Dominique Brun n'a pas restitué cette idée de flux dans l'écriture du mouvement de *Sacre#197*. Les positions sont arrêtées, enchaînées de façon directe, sans élan, ce qui semble correspondre à la description de certains articles de l'époque. Si les dessins de Valentine Gross Hugo évoquaient des figures de danse, il me semblait qu'en regard de l'écriture chorégraphique de Dominique Brun, composée de mouvements secs et arrêtés, le terme posture était plus approprié. « En posturologie, la posture est l'élaboration et le maintien actif de la configuration des différents segments du corps dans l'espace, elle exprime la manière dont l'organisme affronte les stimulations du monde extérieur et se prépare à y réagir. Elle est le fruit d'une activité musculaire à la fois tonique et phasique. » Le terme de posture, en regard de cette définition, semblait mieux convenir que celui de position qui renvoyait à la danse classique (manière de poser les pieds, l'un par rapport à l'autre), et me semblait être un contre-sens, au regard de la démarche chorégraphique novatrice de Vaslav Nijinski. De plus, le terme position n'évoquait pas le tonus musculaire noté sur les corps des danseurs, ni leur intention d'état de corps, leur interprétation. La posture n'est pas seulement maintien de l'équilibre, elle est aussi

³ Braille & Culture, 11 rue de la Petite Vitesse à Aigueperse. À titre indicatif, la facture pour ces quinze exemplaires s'élevait à 350 euros, somme n'incluant pas le salaire de la graphiste.

expression des émotions. Nommer et classer ces postures m'a lancé sur une nouvelle piste de travail : la description d'expressions d'émotions posturales, et de plus m'a permis de décrire certains passages de danse très rapides avec efficacité. Par exemple, il y a cette posture référence corps voûté : le buste est recroquevillé, dos rond, épaules montées, tête vers l'avant, les genoux se touchent, les bras sont coudes pliés le long du corps, les mains collées sur le côté des cuisses, doigts longs serrés, les pieds tournés vers l'intérieur. Cette longue description détaillée de la posture n'était pas possible pendant la danse, en la déterminant au préalable, cela me permettait de l'utiliser en référence avec plusieurs possibles : « Il reste corps voûté, face à nous. Les cinq autres courent, mains plaquées sur les cuisses. ». L'écriture chorégraphique minutieuse de Dominique Brun promettait d'être un support riche pour la recherche. Mais la difficulté de rendre compte des détails, associée à la rapidité d'exécution et aux subtilités de la composition, étaient évidentes. Même un voyant ne pouvait pas intégrer tous ces détails à sa vision globale. Il fallait faire des choix, tout décrire n'était pas possible.

Transcription méthodologique, interprétation de *Sacre #197* et stratégies rédactionnelles

La méthodologie d'audiodescription pour le cinéma préconise d'être le plus objectif possible. Le texte descriptif doit permettre au public de comprendre mais aussi d'accéder à ses propres émotions. Cette question d'objectivité ne m'a paru opérante en ce qui concerne la description de spectacles vivants. Les intentions du chorégraphe, nous renseignent des enjeux chorégraphiques, de la poétique et de l'esthétique. Cependant, certaines intentions ne sont pas forcément visibles ou perceptible, la question se repose alors à l'audiodescripteur : qu'est-ce que je vois. Je décidais de me positionner comme interprète traductrice, proposant une interprétation de l'image et de la symbolique du mouvement dansé, tout en gardant comme objectif de m'adresser à un public déficient visuel, de lui proposer un accompagnement ouvert à sa propre réception de l'œuvre.

« Les yeux arrivent à transmettre au cerveau des informations si multiples et si variées que nous serions tout de suite débordés si nous devions faire attention à chacun des messages qui nous viennent de la réalité extérieure. Notre perception doit être sélective, et elle l'est toujours. Ainsi, nous pouvons apprendre, ou nous exercer, à observer des données de notre environnement qui, en temps normal, échappent à notre connaissance. Nous le ferons d'autant plus probablement que cet effort d'attention aura un but, remplira un objectif précis. »⁴

Toujours selon la méthodologie de l'audiodescription pour le cinéma, décrire est une façon de décrypter, de traduire le sens d'un message visuel. La question du sens du message visuel en danse se pose de manière plus complexe. Quel était le sens du message visuel et quelle grille de lecture choisir, quels outils d'analyse choisir ?

Au cinéma, la narration induite par le texte des dialogues constitue une base sur laquelle l'audiodescription vient se greffer.

⁴ in E.H Gombrich, *Ombres portées, leur représentation dans l'art occidental*, éd. Gallimard, « Arts et Artistes », 1996.

Dans le cas d'un spectacle chorégraphique, j'ai tout d'abord noté qu'en l'absence de dialogues, le descripteur peut décrire sans contrainte de temps, si ce n'est celle de la rapidité d'exécution du mouvement. Le nombre de danseurs sur scène est une autre contrainte induisant inévitablement des choix. *Sacre #197* met en scène six danseurs et une chanteuse.⁵

Au cinéma et au théâtre, la trame fictionnelle permet de décrypter facilement les actions principales, d'actions secondaires, à partir des personnages principaux et secondaires.

Cela revient à choisir « quoi et qui décrire » à partir d'une analyse des enjeux dramaturgiques. La mise en scène des relations entre les danseurs par la spatialisation des corps, la dynamique et la symbolique du mouvement dansé, des gestes, ainsi que la scénographie, les lumières me sont apparues comme des éléments pouvant aider à reconstituer la trame fictionnelle d'un récit sans mot, pouvant induire pour le public déficient visuel, ce à quoi nous assistions.

J'ai, tout d'abord, appliqué ce que j'ai retenu de mes cours de méthodologie de description pour le cinéma :

- décrire au présent, le verbe fait rapidement image ;
- décrire à la troisième personne ;
- utiliser autant que possible des phrases complètes ;
- adapter le vocabulaire au genre du film, respecter le niveau de langue ;
- exploitation des richesses syntaxiques et sémantiques ;
- fonctionnement par équivalence.

L'exploration lexicale est à associer aux perceptions de l'audiodescripteur.

L'oralité interfère sur l'écriture, le texte est écrit pour être écouté.

En ce qui concerne la hiérarchisation des informations : où, quand, qui, comment.

J'ai noté qu'il y avait plusieurs registres de phrases. Des phrases informatives décrivant le cadre, le lieu où se déroule l'action, et le moment où se déroule l'action : le où et le quand. Dans le cas d'un spectacle chorégraphique, ces informations ne sont pas évidentes à donner. Nommer là où se déroule l'action, revient à se poser la question de savoir ou d'imaginer où sont les danseurs ? Sur scène ? Ou bien ailleurs ? Le lieu est-il fictionné par le chorégraphe, par les danseurs ? Il me fallait donc définir l'espace de jeu.

Et puis, qui est en jeu ? Au cinéma et au théâtre, ce sont des personnages, des chanteurs ou des comédiens qui jouent un rôle, ils ont des noms, des prénoms, ceux de leurs personnages. Dans le cas d'un spectacle chorégraphique : sont-ils des danseurs ? Des individus ? Sont-ils eux-mêmes ou bien des personnages ? Comment les nommer ? Par leur prénom ? Fallait-il leur donner des qualificatifs : « la petite brune », « le grand blond » ? Y a-t-il des rôles principaux ou secondaires ?

⁵ Les danseurs(ses) sont Cyril Accorsi, François Chaignaud, Emmanuelle Huynh, Latifa Laâbissi, Sylvain Prunenec, Julie Salgues, la chanteuse Marine Beelen.

D'autre part, l'audiodescription de film, de théâtre ou d'opéra propose d'autres types d'informations, des phrases de descriptions d'émotions silencieuses des personnages, expressions décryptées dans le tonus postural (affaissement, tension) ainsi que dans les visages, le regard (sourire, sourcils froncés, menton tremblant...). Ces phrases informent le public du ressenti des personnages, décrit le comment, l'état, l'interprétation des acteurs. Les expressions faciales, de doute, de peur, de joie, de tristesse... décrites au cinéma et au théâtre, ne sont pas si évidentes à décrypter dans le visage d'un danseur. La question de l'expressivité d'un visage en danse s'inscrit dans une histoire des représentations. Longtemps les danseurs classiques ont souri au public, ont caché, masqué les expressions de l'effort physique considérées comme grimaçantes. Il semblerait que chaque chorégraphe contemporain puisse avoir une réponse singulière, relevant de choix esthétiques et d'interprétations des danseurs. Suite à un retour du public déficient visuel, habitué à ce qu'on lui décrive les émotions faciales au cinéma et au théâtre, je décidais de préciser dans l'introduction de l'audiodescription du spectacle de Christian Rizzo *De quoi tenir jusqu'à l'ombre* : « Sans mise en scène d'affect, les visages des interprètes resteront impassibles, sans expressions d'émotions théâtralisées. »

Dans le cas de *Sacre #197*, j'ai décidé de ne rien préciser dans l'introduction, pour rester en adéquation avec mon intention de décrire le mouvement en l'associant à des émotions.

Au cinéma, des phrases de description d'actions viennent préciser les sons entendus. Par exemple une tasse qui tombe, une gifle... Le bruit des pas, les sauts et les courses sont précisés assez directement, puisque faisant partie de la chorégraphie. À noter, ce retour de déficients visuels, public souvent à l'écoute d'indications sonores : lorsque la musique est diffusée à très haut niveau, ou que le sol absorbe le son des appuis des danseurs, ou bien encore lorsque les danseurs rendent volontairement leurs appuis et leurs déplacements silencieux, leur perception de la présence physique des danseurs face à eux diminue et finalement leur donne le sentiment d'assister à une lecture de description plutôt qu'à un spectacle vivant.

Par ailleurs, regarder des corps en mouvement propose à celui qui regarde des expériences sensorielles, affectives et motrices. La danse produit un ressenti chez le public, une empathie kinesthésique. J'ai essayé de guider le public déficient visuel de façon à ce qu'il accède lui aussi à des sensations, à son propre ressenti, à sa perception et imaginaire du corps dansant. J'ai alors cherché pour rendre compte et parfois interpréter certains états de corps, à renseigner le public déficient visuel des états émotionnels des danseurs. De plus l'oralité s'est révélée l'endroit d'un partage empathique possible. Le texte descriptif est écouté. La conscience de ne pas seulement décrire mais de parler, d'être écoutée, a en quelque sorte guidé mon adresse vocale. Mon intention d'élocution s'est située entre la réactivation de mon ressenti pendant la lecture en direct et sa transmission au public déficient visuel présent en salle.

Décrire l'espace en appliquant la méthodologie du cinéma revient finalement à le définir d'un point de vue narratif, c'est à dire répondre à la question : où se passe l'action ?

Il m'est apparu intéressant de répondre à cette question, tout d'abord, dans le soucis d'une transcription méthodique et d'autre part parce qu'elle me faisait questionner autrement la notion de l'espace de jeu en danse contemporaine. Quant à la question « quand se déroule l'action ? », il est presque impossible d'y répondre la plupart du temps. Les spectacles de danse contemporaine ne s'inscrivent qu'assez peu dans une narration d'un temps du quotidien. Le « ici et maintenant » agit le corps dansant et la question « où et quand ? » ne se pose pas en termes d'enjeu de narration, mais de rapport au geste à effectuer et de présence. Les spectacles contiennent, malgré tout, une sorte de récit temporel. Une description au cinéma, au théâtre, à l'opéra donne par exemple : dans une grange, au petit matin / la nuit dans une ruelle de Paris / dans le bureau enfumé du commissariat / sur une plage ensoleillée de la mer Méditerranée...

L'information peut être parfois extrêmement précise si le lieu est connu. Par ailleurs, le lieu change très vite parfois selon les films, les huis clos sont assez rares au cinéma.

J'ai remarqué qu'en ce qui concerne les spectacles de danse contemporaine, la scène proposait un espace qui, s'il était ou devait être un lieu, ne pouvait pas se décrire si facilement, surtout en l'absence de décor représentant un lieu réel, du quotidien, un lieu représenté de façon réaliste.

Pour *Le Sacre du printemps*, Stravinsky annonçait explicitement l'argument. Le compositeur précisait en interview le 13 février 1913 : « C'est une série de cérémonies de l'ancienne Russie ». Lors de la première représentation, le 29 mai 1913 le programme indiquait aux spectateurs : première partie : « Printemps. La terre est couverte de fleurs. La terre est couverte d'herbe. » Deuxième partie : « Après le jour, après minuit. Sur les collines sont les pierres consacrées ». Dans la version originale de 1913, l'action se déroulait en Russie, au printemps, dans la campagne, la nuit.

Dans *Sacre #197*, palimpseste du *Sacre du printemps* de Stravinsky, l'espace scénique est « vide », pas de décor, de représentation de la nature, d'arbres, de relief par un décor, pas de toile peintes représentant un lointain, pas de terre recouvrant le sol du plateau...

En revanche, la lumière, la scénographie, les accessoires, une biche empaillée, un voile blanc, des costumes et des maquillages « exotisent » l'esthétique populaire slave, appuient le côté tribal, ethnique de la communauté en jeu, et viennent remplir cette fonction de représentation du réel et d'évocation. *Sacre #197* se déroule dans la campagne d'un pays slave, la nuit.

Cette esthétique « exotisée » m'a fait prendre deux décisions. Tout d'abord, ne jamais utiliser le mot « scène » pendant la description et renommer les danseurs par des prénoms russes, de façon à ancrer de façon presque permanente l'action en Russie. C'est Tamara, Piotr, Sacha, Nouchka, Olga, Sergueï et Ania qui agissent et non pas Cyril, François, Sylvain, Emmanuelle, Latifa, Julie et Marine.

La lumière et la scénographie ont été un bon appui pour décrire l'espace, de façon narrative, c'est-à-dire de contextualiser la pièce dans l'évocation d'un paysage nocturne.

La question de l'illusion d'optique m'a semblé très prégnante dans les propositions de lumière et de scénographie de Sylvie Garot pour *Sacre #197*. J'ai pris comme appui ma perception de l'espace pour décrire une construction d'espace « illusoire ». J'ai décrit les matières et les trajectoires de la lumière, les zones d'ombres. J'ai précisé comment les changements de lumière perturbent le volume global de l'espace en jeu et comment l'obscurité articule la dramaturgie.

Le contour de scène en pendrillons noirs donne l'impression d'un espace ouvert. La lumière est absorbée par le tissu en velours, les contours disparaissent. Le sol recouvert de moquette noire et non pas de tapis de danse scotchés propose comme un relief uniforme, évoquant la terre, et peut selon la lumière absorbée par la matière de la moquette, paraître comme sol meuble ou sans fond. Pendant l'introduction faite pendant l'entrée du public, j'ai décrit la scène de façon assez pragmatique, en y intégrant la notion d'extérieur et défini ainsi là où se déroule l'action : « La scène est entièrement recouverte de moquette noire. Cette matière sombre et mate absorbe la lumière. Le sol est sans reflet. Au fond et sur les côtés de la scène, des pendrillons en velours noirs descendent comme de très longs rideaux du plafond jusqu'au sol. Le velours noir absorbe également la lumière et nous fait oublier les contours de la scène. Ainsi, la scène propose à voir un lieu sombre, vide et à la fois ouvert sur la nuit. »

Le « lieu » est ici une partie déterminée dans l'espace que l'on sait infini.

Puis, j'ai repris l'appellation « lieu » en début de spectacle : « Tout le lieu est plongé dans l'obscurité ». Lorsque la lumière monte, je précise : « Dans les rayons d'une lune qui se dévoile [...] le sol noir, sans reflet, absorbe la lumière, comme un vide abyssal ». À entendre donc que l'action se déroule dans un lieu, un paysage désertique, la nuit.

À noter que pour la description de la pièce de Christian Rizzo, *De quoi tenir jusqu'à l'ombre*, il en avait été tout autrement. Les comédiens étaient pendant l'entrée du public, assis au premier rang, et les projecteurs à vue faisaient partie du dispositif scénique. Nous étions dans un théâtre, avec une salle gradinée et une scène. Je ne cherchais pas à définir autrement cet espace. Le public déficient visuel entrait en avance pour se placer en salle, certains parlaient avec les comédiens. L'illusion que les acteurs faisaient peut-être partie du public ne pouvait pas opérer.

Quand au *Bénéfice du doute*, pièce antérieure du même chorégraphe Christian Rizzo, je précisais pendant l'introduction : « Il n'y a pas de décor qui représenterait un lieu reconnaissable. [...]

Le sol de la scène est en parquet [...]. Ce parquet est recouvert d'un tapis de danse blanc, comme un revêtement en lino, formant un rectangle blanc. Le rectangle blanc est entouré par une moquette noire, formant une bordure. Ces deux types de sol, le bandeau de moquette noire et le rectangle blanc déterminent deux espaces de jeu pour les danseurs. Le rectangle blanc détermine un cadre, délimite un territoire où se déroulent la plupart des danses. La moquette noire autour du rectangle

blanc est une bordure. Elle définit un bord cadre, temporise les entrées ou les sorties des danseurs du rectangle blanc ».

La description du dispositif scénique me permettait de définir des constructions d'espace en terme de territoires définis, ayant des statuts chorégraphiques différents : là, où ça se passe, la bordure et le tout autour. Le choix des différentes matières du sol était lié aux statuts différents de territoire de jeu, et ces matières changeaient également la matière de lumière : « Le rectangle de tapis blanc est phosphorescent et permet une réflexion lumineuse ». Je décrivais la lumière de Cathy Olive de façon presque factuelle, je ne cherchais pas, pour ces deux pièces de Christian Rizzo, à décrire la lumière de façon narrative et temporelle. Je ne cherchais pas à faire oublier les projecteurs puisqu'ils étaient à vue. Il n'était pas question de jour ou de nuit, ou d'extérieur, mais bien d'une scène éclairée, d'un dispositif scénique, d'un espace fictif et abstrait, d'où l'indication : « Il n'y a pas de décor qui représenterait un lieu reconnaissable ». Je m'appuyais principalement sur le dispositif, sur le graphisme géométrique que proposaient les sources ostensiblement accrochées à vue. Je décrivais les lignes, les points de lumière comme un salon, posséderait des luminaires. « La scène est vide. À gauche, au-dessus d'un rectangle de tapis de sol blanc, entouré d'une moquette noire, deux lignes horizontales de sept projecteurs sont allumées. La salle reste éclairée. » Ou bien je décrivais les changements : « La lumière diminue plongeant la scène dans une profonde pénombre. À droite, l'ombre des mannequins suspendus, plane sur la surface du rectangle blanc. La lumière semble émaner du sol. »

Pour *Sacre #197*, la lumière est atmosphérique, pensée en termes de matière et de construction d'espace. Elle évoque l'obscurité de la nuit, la lumière de la lune dans les feuillages, l'ombre des nuages sur le sol : « Le sol est balayé en diagonale par des ombres, comme un ciel traversé par des nuages ». Les indications de lumière m'ont donc permis d'induire l'idée d'une représentation du réel, en l'augmentant d'une sensation de lumière : « La lumière perce les nuages, balaie le sol, par vagues successives plus intenses ». Je vais prendre en particulier cet autre exemple : « Dans la lumière ouatée de brume, une biche, plus vraie que nature, nous regarde. [...] La biche aux aguets disparaît. » La description de la matière de lumière propose une sensation visuelle avec une référence tactile du quotidien, le coton. La biche empaillée est décrite avec l'idée d'une illusion d'optique connue lors d'un temps brumeux, renforcée par « plus vrai que nature ». L'effet recherché avec « nous regarde » est de nous impliquer, le public et moi-même, dans le paysage de l'animal. Je n'ai pas voulu dire « la lumière baisse », c'est la biche qui disparaît, j'ai voulu mettre en mouvement la biche, la rendre presque vivante (« la biche aux aguets ») et accentuer par là l'illusion d'optique. De plus, à la fin de la scène, le sujet principal n'est plus la lumière mais bien la biche, il y avait une évidence à hiérarchiser la phrase sujet/lumière. Autre exemple de disparition : « Sergueï et Piotr sont poings levés au dessus de la tête d'Olga, qui reste recroquevillée une main sur le sexe, l'autre sur la poitrine. L'image disparaît. Le lieu reste plongé dans une profonde obscurité ». On ne voit pas les danseurs quitter la scène, un noir vient articuler la dramaturgie, et

malgré tout je n'ai pas voulu dire : « les lumières s'éteignent ». Il m'a semblé qu'utiliser le mot « lumière » ferait sortir les spectateurs du récit. J'ai préféré parler d'une image disparue et enchaîner sur la phrase « le lieu reste plongé... » qui a permis de justement rester dans le lieu.

De manière générale, lorsque la lumière est venue souligner l'action et l'écriture chorégraphique, j'ai hiérarchisé la description corps - sujet / lumière : « On découvre Tamara, au centre, en posture de sacrifiée, jambes écartées, deux bras levés tendus en V, la tête inclinée coiffée de ses deux macarons. Tamara est éclairée par alternance, de face, sur les côtés, de dos, comme par le faisceau tournant d'un phare maritime. Ses pieds font tourner son corps dans le sens du temps, le faisceau tourne autour d'elle ». Le sujet reste la danseuse. La comparaison au phare est pragmatique, c'est un système d'éclairage connu. Commencer la phrase suivante par les pieds de la danseuse fait changer de focus, compose l'image avec l'idée que finalement le mouvement de la lumière accompagne celui du corps. J'ai associé l'effet de la lumière au mouvement produit par le corps.

Quand la lumière a proposé un effet d'optique, je l'ai relié à l'effet produit sur le corps « un faisceau de lumière s'arrête au centre, sur le corps de Tamara, comme aspirée, elle semble s'enfoncer dans le sol noir sans fond. »

Certaines matières de lumière surtout celles proposées par les ombres ont posées questions en terme de réception, d'efficacité. J'ai par exemple indiqué : « Le sol noir est tacheté de lumière et d'ombres, comme le feuillage des arbres, les soirs de pleine lune. ». Je voulais renforcer la représentation d'un extérieur et renseigner sur le motif dessiné au sol. J'eus un retour intéressant d'une jeune fille aveugle de naissance à propos de cette comparaison « comme le feuillage des arbres, les soirs de pleine lune ». Cette jeune fille n'avait aucune idée de ce que je voulais dire. La comparaison ne provoquait pas d'image, ce qui ne devait être le cas pour d'autres personnes qui avaient perdu la vue ou étaient malvoyantes et connaissaient le monde des voyants. Les ombres semblent être une notion plus ou moins abstraite pour les aveugles de naissance. Je me souviens avoir expliqué à une jeune femme aveugle de naissance ce qu'était une ombre, lui décrire le dessin de sa propre ombre sur le sol aux différentes positions du soleil... On ne lui en avait jamais parlé. L'ombre ne faisait donc pas partie de son bagage cognitif.

Lorsque la lumière a devancé l'espace construit par la chorégraphie, je n'ai pas eu d'autre choix que de la décrire comme une proposition de nouvel espace, avant que les protagonistes ne s'y trouvent : « Sur le sol, apparaît un couloir de lumière transversal comme l'invitation à un ailleurs. Ania s'y arrête au centre, (...). Les trois autres s'éclipsent ».

Le choix du verbe de cette dernière phrase est un bon exemple de référence à l'espace ouvert, les danseurs ne sortent pas de scène, ils s'éclipsent. Les verbes « entrer » et « sortir », implicitement sur et de scène, ne me permettaient pas de renforcer la fiction dramaturgique de l'espace extérieur ouvert. Les protagonistes devaient s'éclipser, surgir, disparaître, partir, revenir, s'éloigner, s'enfuir : « Olga respire, chuchote. On ne la voit pas. [...] Les autres surgissent de l'obscurité. On les devine grâce aux costumes blancs ». Ici, Olga est en coulisse, les six danseurs déboulent sur

scène en courant. Ils commencent à faire entendre leur pas depuis les coulisses. Ces pas venus de plus loin renforcent l'idée d'un espace ouvert sur l'obscurité.

Pour en revenir à la transposition de la méthodologie d'audiodescription du cinéma et la hiérarchisation des phrases, après le où et quand, venait le qui, alors oui : qui danse ?

Comme déjà mentionné, j'ai décidé assez rapidement de renommer les danseurs, d'une part pour ancrer de façon presque permanente l'action en pays slave, d'autre part pour accentuer l'idée de personnages d'origine slave. Les costumes fabriqués dans la même matière, un coton de drap blanc, toile grossière, rappellent ceux de paysans endimanchés. Ces costumes ont des coupes particulières pour chacun. Les danseurs sont tous grimés de façon singulière. J'ai donc voulu leur composer une identité depuis les caractères décelés dans chacun de leurs solos articulant la pièce, comme des moments possible d'être l'élue(e). J'ai voulu accentuer l'idée d'une communauté partageant une esthétique commune où chacun garde, malgré tout, une identité individuelle. Dans le texte introductif, je les ai décrit de façon à ce que le public les différencie. À la description physique j'ai ajouté le costume, le maquillage, ainsi que le trait de caractère développé lors des solos de chacun : « Comme des personnages, les sept interprètes seront nommés par des prénoms russes. Ils sont quatre femmes, Ania, Nouchka, Tamara et Olga et trois hommes Piotr, Sergueï, et Sacha. Vêtus de blanc comme en habit de fête, ils se singularisent par leur maquillage et arborent plumes, et rubans de couleur vives.

Ania. Ania a la peau mate, les yeux bridés. Ses cheveux bruns sont coiffés en queue de cheval. Calme et sensuelle, Ania est volontaire et persévérante. Elle porte une robe courte en coton blanc, cintrée à la taille par une petite cordelette de couleur. Son œil droit est cerné de noir, le gauche de vert à paillettes.

Nouchka. Nouchka a la peau très blanche. Les cheveux bruns attachés, elle porte une frange très courte. Nouchka est précise, appliquée et parfois impétueuse. Elle est vêtue d'une robe longue blanche aux pans asymétriques et d'un collant rouge. Sur chaque joue est dessiné un rond rouge.

Tamara. Tamara a la peau mate, le regard noir, très profond. Ses cheveux bruns sont tressés en macaron. Tamara est secrète, intrigante et mystérieuse. Elle est vêtue d'un combi-short en coton blanc, une large ceinture en tissu coloré à la taille. Sur chaque joue est dessiné un rond bleu, les yeux sont soulignés de vert à paillette. Elle porte des faux cils blancs posés à l'envers.

Olga. Olga est châtain. Ses cheveux longs dépassent d'un large turban de couleur vive.

Olga chante. Sa présence est discrète et bienveillante. Olga porte une robe en drap de coton blanc qui blouse à la taille. Ses yeux sont entourés de blanc, soulignés par un trait orange.

Piotr. Piotr est de taille imposante, sculptural. Les cheveux courts, bruns.

Piotr est puissant, hiératique et à la fois délicat. Il porte une tunique en drap de coton blanc et un short doré. Ses yeux noirs sont cernés d'or. Sur chaque joue est dessiné un triangle bleu.

Sergueï. Sergueï a les cheveux bruns, courts, grisonnants sur les tempes.

Sergueï est à la fois dynamique, sensible et émotif. Il porte une jupe courte plissée blanche avec un liseré bleu et un tee-shirt blanc avec un ruban oblique de couleur. Sur chaque joue est dessiné un triangle vert, un trait bleu oblique traverse son front.

Sacha. Sacha a les cheveux blonds coiffés en macarons. Vif et nerveux. Sa présence a la légèreté d'un esprit fantasque. Ses yeux sont très maquillés : rouge vif sur les paupières, vert au dessus du sourcil.

Sous les yeux, une bande de bleu puis de jaune. Des petits traits roses redessinent les cils.

Je n'ai révélé leur nom d'état civil qu'au salut : « De gauche à droite : Cyril Accorsi dans le rôle de Piotr / Latifa Laâbissi dans le rôle de Tamara / François Chaignaud dans le rôle de Sacha / Emmanuelle Huynh dans le rôle d'Ania / Sylvain Prunenec dans le rôle Sergueï / Marine Beelen dans le rôle d'Olga / Julie Salgues dans le rôle de Nouchka ».

Ma relectrice déficiente visuelle, Claire Bartoli, a trouvé qu'il y avait trop d'informations. Les traits de caractère dévoilaient des informations avant même que le spectacle commence. J'ai réinjecté dans les solos ces traits de caractère et les ai enlevés de l'introduction.

À noter que cette stratégie est pour moi nouvelle. Pour les autres audiodescriptions, des spectacles de Christian Rizzo ou pour *Une douce imprudence*, j'ai nommé les danseurs par leur prénom d'état civil. Les danseurs ne sont autres qu'eux-mêmes sur scène, ou plutôt, ils ne se pensent pas comme interprétant, incarnant un personnage. Ils ne jouent pas à être un autre, ils sont eux, un soi fictionné par la situation : être sur scène, face au regard des autres, un soi porté, transformé par la chorégraphie, par le geste à effectuer, un soi poreux à la présence des autres danseurs. Je ne pouvais pas les appeler danseur 1, danseur 2, mais il me fallait pouvoir les différencier les uns des autres. Les prénoms étaient un bon compromis, bien que finalement le public déficient visuel était le seul à connaître les danseurs par leurs prénoms. Je n'ai accolé d'adjectif au prénom que pour la pièce *De quoi tenir jusqu'à l'ombre*. J'appelais David, le grand David. Il dépassait de plus de deux têtes le reste du groupe, et visuellement cela avait une importance. Certains prénoms un peu long ou prénoms composés ont été raccourcis : Marie-Claire est devenue Marie, Frédéric, Fred.

Pour *Sacre #197*, Dominique Brun, en dehors de constituer cette communauté slave, fait référence à « d'autres », et a demandé aux danseurs de s'en inspirer: de Nijinski à Nijinska, de la figure du Faune dansé par Nijinski dans *L'Après midi d'un faune* à la grande et À la petite nymphe, jusqu'à la reconstitution de peinture comme *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet. Elle précise son intention en ces termes : « Ce que je cherche à soutenir et à éclairer par le mouvement dans *Sacre #197* pourrait se résumer ainsi : ce qui nous ramène à quelque chose du *Sacre* de Nijinski se manifeste peut-être de Debussy à Stravinsky, des vases grecs aux dessins de Valentine Gross Hugo, en passant par Rembrandt et Manet, de son *Faune* annoté à ses *Cahiers* de 1919... ». Si l'imaginaire des danseurs a été porté par ces références, je les ai, par choix et pour un souci de cohérence, citées de façon parcimonieuse, parfois interprétées ou insérées depuis mon regard, mon interprétation.

La référence à Rembrandt, et plus précisément au tableau *Le Bœuf écorché*, se trouve au tout début de la pièce. Cyril Accorsi est brutalisé par le groupe, traîné au sol et relevé les bras en V. Cette position peut effectivement rappeler celle du bœuf de Rembrandt mais il m'a semblé plus efficace, plus cohérent de ne pas y faire référence et de la décrire uniquement comme posture de sacrifié, de la relier à la référence des matériaux chorégraphiques du *Sacre*.

La référence à *L'Après midi d'un faune* faite par Dominique Brun se déroule, entre autres, pendant le trio de Cyril Accorsi / Nijinski en faune, Emmanuelle Huynh, la grande nymphe et Julie Salgues la petite nymphe. Dans cette séquence la chorégraphie n'utilise pas les postures du *Sacre*, mais reprend les positions de profil de la chorégraphie originale de *L'Après-midi d'un faune* de 1912. Or, sachant que le public déficient visuel ne connaîtrait pas forcément cette référence culturelle visuelle, j'ai décidé de ne pas m'y référer, et j'ai laissé Ania, Piotr et Nouchka faire un trio entre deux femmes et un homme : « Sur le sol, apparaît un couloir de lumière transversal, comme l'invitation à un ailleurs. Ania s'y arrête au centre, Piotr se place derrière elle, Nouchka face à eux. Les trois autres s'éclipsent. Ania, Piotr et Nouchka sont de profil, comme des personnages de frise antique ». [...] Piotr, hiératique, s'avance vers Nouchka, un bras pointé en flèche. [...] Nouchka se retourne vers Ania et Piotr, de profil, déploie ses bras, les arrondis le long du buste. »

La lumière propose un autre espace, un ailleurs. Les corps de profil font référence à des personnages de frise antique. Ania, Piotr et Nouchka deviennent des autres, des personnages « redressés », gracieux, plus civilisés. Le duo de Cyril et Julie qui suit ce trio évoque, toujours pour la chorégraphe, Nijinsky et sa sœur Nijinska. Comme pour le trio, j'ai dirigé la description vers une relation homme/femme, sans intégrer cette référence historicisante. Cyril et Julie restent Piotr et Nouchka.

Soucieuse de malgré tout inclure les intentions de la chorégraphe, j'ai tenu à ce qu'apparaisse la figure du faune. Pour Dominique Brun, Cyril Accorsi incarne le Faune. J'ai cependant laissé Cyril en posture hiératique, dos droit, port de tête altier... Et c'est en regardant le solo de François Chaignaud « accompagné » de Cyril Accorsi, que j'ai vu apparaître la figure du Faune. Une flûte se fait entendre à ce moment et François, allongé sur le ventre chante. Les faunes sont souvent représentés jouant de la flûte et les poètes prétendent qu'on entendait la voix des faunes dans l'épaisseur des bois. François porte des pointes de danse classique aux pieds comme les sabots d'un faune. J'ai repensé à Flaubert, à ce passage dans *La Tentation de saint Antoine* : « Frappant sur la mousse des bois la corne de leurs pieds [...] ». J'ai emprunté à Flaubert l'image et ses mots, et les ai intégrés à la description : « Le sol noir est tacheté de lumière et d'ombres, comme le feuillage des arbres, les soirs de pleine lune. Sacha, les cheveux blonds coiffés en macarons, les yeux très maquillés, porte des chaussons de ballerine au pied. Piotr l'aide à se mettre debout sur la pointe des chaussons. La pointe du chausson percute le sol comme un sabot d'animal. Sacha, créature hybride, fait figure de faune dansant, frappant sur la mousse des bois la corne de ses pieds ».

J'ai interprété la fin de *Sacre #197* sans tenir compte des intentions de la chorégraphe. Le groupe saute, genoux groupés à hauteur de poitrine, face au public. La chorégraphe a d'abord fait une version où le groupe restait et sautait ensemble jusqu'au noir : la communauté restait unie. Puis la chorégraphe s'est ravisée et a choisi une version où Cyril s'isole, comme Nijinski a fini sa vie, seul, interné pour schizophrénie, alternant entre crise de violence et mutisme catatonique. D'un point de vue descriptif, Cyril s'éloigne du groupe en continuant de sauter, le groupe recule en sautant, et donc en un sens, s'éloigne lui aussi. Le noir les fait disparaître en pleine action, la dernière image est celle de corps pris dans un mouvement répété. L'allusion à Nijinski m'échappait, et intégrer à la description de cette fin, cette référence à un « autre » me paraissait impossible. Cyril est resté Piotr et j'ai interprété la scène depuis la spatialisation des corps : Cyril ne s'isole pas, il s'éloigne du groupe, il revient vers l'avant gauche de la scène, à une place qu'il a prise plusieurs fois dans la pièce, dans les moments où les danseurs, face à nous, enchaînent les postures. J'ai interprété ainsi la scène : « Piotr s'éloigne du groupe, revient devant à gauche, comme prêt à tout recommencer. Les six autres restent groupés et reculent ».

En ce qui concerne la reconstitution du tableau du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, j'ai d'abord fait une première version comportant une description et l'indication : « on reconnaît *Le Déjeuner sur l'herbe* du peintre Manet », mais finalement j'ai décidé de ne pas la garder, plusieurs personnes voyantes n'ayant pas reconnu cette référence picturale. Par contre, j'ai précisé : « Les quatre posent comme les modèles des peintres, encadrés par le couloir de lumière transversal, comme une invitation à un ailleurs ». Les quatre restent Piotr, Tamara, Nouchka et Sergueï, ils s'inscrivent dans un autre paysage par la transformation de la lumière, avec un autre corps, un corps transfiguré comme souvent le sont ceux des modèles en peinture.

La référence à Nijinski est aussi portée par Sylvain Prunenec. Son solo s'inspire de la photo du danseur prise lors d'une visite de Serge Lifar à l'artiste en 1939. Sortant de sa catatonie, Nijinski saute pour la dernière fois, en première position, bras sur les côtés. Cette photo n'étant connue que dans le milieu de la danse, j'ai décidé de ne pas y faire référence mais je prénomme Sylvain, comme un clin d'œil, à Serge Lifar et Serge Diaghilev, Sergueï. J'ai mis par contre l'accent sur l'idée de la recherche d'un dernier envol : « Ses pieds s'ouvrent en glissant lentement vers l'extérieur. Ses bras se décollent des cuisses, montent sur le côté, tendus à l'horizontale jusqu'au bout des doigts. Sergueï se tient face à nous, droit comme un T, muscles durcis, poumons gonflés comme en apnée. Il agite les bras sur le côté, de haut en bas, par à-coups secs et rapides. Les pieds quittent légèrement le sol, se croisent, se décroisent. Sergueï avance avec des battements de bras, le corps tendu. Sa jupe plissée se soulève. Il se met à battre des bras, comme un oiseau bat de l'aile ». J'ai ajouté à la métaphore de l'envol d'un oiseau, le sens figuré de l'expression battre de l'aile, c'est-à-dire être en difficulté, perdre de la force, de l'efficacité ; être dans une situation qui se dégrade. Ce qui correspond à l'état émotionnel et à la gestuelle de Sylvain dans ce solo : « Sergueï redescend

sur les talons, tend désespérément les bras devant lui, écarte un peu trop les jambes ! perd l'équilibre ! Corps voûté, il s'enfuit en courant, au fond à gauche. »

Dans tous les cas, il a été assez compliqué de devoir inclure des références visuelles culturelles aussi pointues ; qui plus est, lorsque les danseurs, incarnant déjà des personnages fictifs, sont censés en représenter d'autres. Ce choix de non-prise en compte de ces références est aussi lié au fait que ces implicites culturels ne me sont pas apparus comme collectifs. Connaître les intentions dramaturgiques et chorégraphiques de la chorégraphe a, en un sens, participé à la construction de mon parti pris, à mon interprétation mais m'a aussi mis dans une position, où, par souci de véracité, ma description a peut-être donné trop d'informations à mes auditeurs.

Pour en revenir à la question « qui est le sujet de l'action ? », il m'est apparu plus opérant parfois de reformuler la question, de me demander : quel est le sujet de la phrase ? Le sujet de la phrase pouvait être une partie du corps du fait qu'elle initie le mouvement, ou que cette partie du corps « cristallise » le geste : « leur tête s'éloignent, ils se détournent, lèvent leurs bras libres pliés sur le coté en angle d'attaque » / « un bras se déplie vers l'avant, comme le geste de donner, d'implorer » / « Une main tendue vers l'avant l'aide à revenir » / « ses doigts pianotent comme pour attraper ce qui lui échappe » / « par le battement de bras, les talons se soulèvent du sol » / « sa tête se renverse : Nouchka s'effondre sur le sol ». L'effet envisagé est ici soit de resserrer et diriger le focus sur le corps, soit de donner accès à la mécanique du mouvement, soit de sous-tendre que parfois le mouvement « échappe » au danseur, devient comme la conséquence d'un état émotionnel. Nous en arrivons donc à la question du comment, à comment le mouvement est interprété par le danseur, à la description de l'action.

La description de l'action d'un film, d'une pièce de théâtre ou d'un opéra est assez succincte. Les actions sont simples, ce sont des actions du quotidien, faciles à comprendre. L'acteur saute une barrière, pousse une porte, s'assoit sur une chaise, s'effondre dans un fauteuil, porte dans ses bras la mariée, se bat avec un ennemi. Les scènes de combat, en revanche, se rapprochent de la problématique de la description de la danse. Le mouvement se déroule plus vite que le temps de la description en mots. La question de la temporalité induit des phrases courtes, mais surtout la description des mouvements d'un combat a un contexte, une finalité implicite. Les mouvements dansés sont plus difficiles à décrypter, ils apparaissent souvent comme un langage du corps plus abstrait. Le public se pose souvent la question du pourquoi : pourquoi le danseur se jette au sol ? Pourquoi il s'allonge et roule sur le sol ? Reste immobile ? Comme si le sens dramaturgique du mouvement lui échappait et que l'empathie kinesthésique ne lui suffisait pas, ou ne pouvait pas opérer, le spectateur se trouvant comme trop occupé à d'abord vouloir comprendre la finalité de ce qui se passe. J'ai voulu profiter de cette question de réception, posée comme une opposition entre ressentir et comprendre, pour décrire les actions, en intégrant à la description du mouvement dansé, l'intention et l'état émotionnel du danseur depuis mon ressenti personnel, et induire l'enjeu dramaturgique du mouvement, sa symbolique. Les postures ont été classées en ce sens. Cette

approche descriptive était un peu différente des autres chorégraphies que j'ai audiodécrites. Le matériel chorégraphique d'une autre nature que celui constitué par les postures permettait de traduire le mouvement dansé en gestes fonctionnels et quotidiens. Je décrivais le mouvement dansé comme faisant signe, pouvant rappeler des gestes que le public connaît, comme ceux liés à la communication non verbale, décrite au cinéma. Par exemple, pour *De quoi tenir jusqu'à l'ombre*, je donnerai ces quelques exemples : « Chantal rejoint Marie à l'avant scène. Les deux femmes se donnent l'accolade. Épaule contre épaule comme joue contre joue. Elles s'éloignent en reculant les yeux dans les yeux » / « l'arrêt de ces moments solitaires n'a plus d'immobilité, le corps flotte d'avant en arrière, ou bien chaloupe au ralenti, comme lorsqu'on danse pour soi, sur une musique que l'on aime » / « parfois, comme depuis une fragilité à se tenir debout, un bras se lève, tendu, comme pour aider à se maintenir dans la verticale ». Je pensais « geste », plutôt que mécanique du mouvement, et intégrais l'intention et l'état émotionnel à l'action. L'écriture chorégraphique partait précisément des gestes du quotidien et sous-tendait des affects qui composaient la dramaturgie, comme je le précisais dans l'introduction : « Je vous propose de vous laisser guider par la description des corps en mouvement, de vous laisser traverser par chacun des gestes des danseurs, gestes porteurs de vécu et d'imaginaires ».

Pour *Sacre #197*, l'utilisation des postures était un parti pris de langage chorégraphique avec lequel la chorégraphe voulait composer, dans un souci de reconstitution historique revisité. Le style des figures/postures datait de 1913. Le rapport de la chorégraphe avec la restitution de la forme tendait vers une précision méticuleuse et scrupuleuse, plutôt qu'à un partage empathique avec le public. Il me fallait donc à partir de la description factuelle de ces postures, pour dégager, presque fictionner, une symbolique des intentions et des affects contenue dans les situations narratives mis en jeu. Partir du tonus musculaire des postures et voir à quelle image d'un corps, à quel imaginaire cela me renvoyait. Par exemple, les bras levés en angle, comme prêts à couper, prêts à se défendre, ou bien celle du corps replié, les yeux cachés derrière un bras comme à l'affût, ont constitué des postures d'attaque. Elles sont associées à des sauts. Une posture dos rond, menton en avant, pieds tournés et genoux vers l'intérieur, mains collées sur les cuisses, présente un corps contraint, craintif, primitif et impulsif. Cette posture est associée à des marches, des immobilités, des tremblements. Une posture bras levés en V, comme un sacrifié enchaîné bras en croix présente un corps vaincu, en état d'abnégation. Cette posture s'ancre dans une durée d'immobilité. Une posture, face public, tête inclinée sur le côté, poignets pliés, courbés vers la terre ou le ciel, doigts délicats abandonnés sans tension, ou bien encore en position de *contrapposto*, bras levés, poignets pliés, recourbés vers la terre ou le ciel, doigts délicats, regard vers la main, présentent un corps délicat, enclin à la rêverie et à la mélancolie. L'entrée dans cette posture s'effectue avec un mouvement de préparation lent, doux et gracieux. Une posture de profil, jambes en grande fente, dos cambré vers l'arrière, tête renversée, regard au ciel, un bras en arrière main plate, l'autre bras devant poignet replié, corps offert en état de ravissement, a constitué l'extase. L'entrée dans cette posture

s'effectue avec un mouvement de préparation presque langoureux. Cette posture est associée à des tremblements, des frissons de plaisir ou de transe.

De la peur à la colère en passant par la tristesse et la timidité, de la tension au relâchement, les émotions apparaissaient depuis les détails de doigts, de position de jambes, de tête, de direction de regard. J'ai donc souvent nommé l'émotion que sous-tendait la posture et parfois même n'avais pas le temps de décrire la posture: « ils détendent la tension, s'accolent avec mélancolie. Leur tête se rapprochent, comme pour un baiser. ». À ce moment là, le couple est côte à côte, en posture mélancolique présentant un corps délicat, tête penchée, poignets relâchés, mains près du visage, doigts abandonnés... La précision de la posture passait en second plan, je focalisais la description sur la traduction du geste depuis la relation entre les deux danseurs. Toujours dans un souci de partage et d'empathie, je faisais en quelque sorte disparaître la forme pour faire ressortir l'affect.

Le registre lexical utilisé en audiodescription est celui du langage courant. J'ai donc décidé pour décrire le mouvement de ne pas utiliser de vocabulaire technique. À noter que le mot « corps » a posé question. Pendant ma formation de méthodologie d'audiodescription pour le cinéma à l'ESIT, je choisisais de décrire un passage de danse du film *Billy Elliot* et utilisais le mot « corps ». J'eus comme retour d'un des formateurs que le mot « corps » renvoyait aux cadavres ! Je n'ai pas du tout tenu compte de ce retour qui n'était pas à mon sens pertinent.

J'ai utilisé une appellation technique pour décrire un saut, et ce pour des raisons de débit et d'élocution : « Ania s'élançe, saute comme une biche, bras vers le ciel. Saut de biche / course / bras tendu vers le ciel, vers la terre / course / saut de biche ». Je suis donc passé de « sauter comme une biche », à « saut de biche ». L'animal devant apparaître sur scène par la suite, j'ai espéré un écho et la comparaison me paraissait viable. La biche, animal à la fois nerveux et fragile correspond à certains états émotionnels développés dans ce solo par Emmanuelle/Ania. Restons sur ce moment de la pièce, il est un assez bon exemple d'intégration à la description de l'intention et de l'état émotionnel de la danseuse : « Avec ténacité, Ania reprend l'équilibre. Ania est à nouveau attirée vers l'arrière. Comme agacée, elle revient en ouvrant les bras sur les côtés. / Obstinée, elle revient face à nous en courant, poitrine en avant, mains ouvertes. Comme désorientée, Ania regarde ses paumes de mains/ Entêtée, elle s'offre à nouveau, jambes croisées, tête penchée. Impuissante, Ania recule au fond en gardant les coudes devant elle / Ania trépigne. À petits pas piétinés, elle avance en cercle dans le sens du temps / se secoue avec insistance en marchant, comme pour se faire réagir. / Ania tremble des pieds à la tête / Ania s'arrête au centre de profil, un bras plié, main sur épaule, l'autre bras tendu en arrière : Ania frissonne d'extase ».

Dans ce solo, Emmanuelle/Ania reprend un certain nombre de fois la même posture, face public, déséquilibrée, recule et revient se placer dans la même posture, jambes croisées, en équilibre pieds relevés sur demi-pointes, coudes pliés devant elle à la hauteur de la poitrine, poignets relâchés. Cette posture mélancolique est comme détournée par la manière dont elle y entre : sa jambe se place devant l'autre en croisée en plantant le pied dans le sol. Elle paraît décidée, déterminée à

rester en équilibre et n'y parvient pas. Se met à courir en cercle comme un dernier espoir et finit au centre en posture d'extase.

L'accumulation renseignant de son intention est progressive et bascule vers une fin en suivant la dramaturgie chorégraphique des gestes : avec ténacité / comme agacée / obstinée / comme désorientée / entêtée, elle s'offre à nouveau / trépigne / se secoue en marchant, comme pour se faire réagir / frissonne d'extase ». Les états sont associées à l'action « comme désorientée, Ania regarde ses paumes de main » et les intentions se nomment « comme agacée, elle revient », et se mêlent à la description du mouvement : « un bras plié, main sur épaule, l'autre bras tendu en arrière : Ania frissonne d'extase ». La hiérarchisation des phrases de cette accumulation a été intuitive. Parfois j'ai commencé par donner l'intention « entêtée, elle s'offre à nouveau », parfois j'ai d'abord précisé le mouvement « elle se secoue avec insistance », parfois la position « un bras plié, main sur épaule, l'autre bras tendu en arrière : Ania frissonne d'extase ». Je me suis ici laissée porter par mon ressenti.

Comme pour l'audiodescription au cinéma, les phrases courtes et concises se conjuguent au présent. Le verbe étant un outil chorégraphique servant parfois au processus chorégraphique, il est tout indiqué pour nommer le geste. À noter que le livre *Histoires des gestes*⁶ étudient douze gestes du quotidien en terme d'action chorégraphique, et chapitre chaque texte par des verbes : être debout, tomber, marcher, courir, sauter, s'asseoir, tourner, arriver/partir, prendre la main, porter, frapper, regarder. J'ai différencié deux sortes de verbes d'action. Des verbes qui implicitement induisent du sens et du vécu quotidien : se détourner (le regard, de dédain), fuir (quelqu'un), s'échapper (d'une situation), s'éclipser (sans se faire voir), s'affaïsser (de fatigue), bondir (de joie), sursauter (de surprise), trembler (de peur), se recroqueviller, surgir, se précipiter s'approcher, s'éloigner. Par exemple, j'ai préféré utiliser le verbe s'effondrer ou s'évanouir que chuter au sol ou tomber. La composition dramatique de la dramaturgie de la pièce s'y prêtait.

À d'autres verbes plus simples (marcher, courir, s'avancer, reculer, sauter, tourner, attraper, ouvrir, fermer...), j'ai ajouté des adverbes pour indiquer la qualité et vitesse du mouvement. Ces adverbes précisent également la relation à l'autre ou un état : soudain, brusquement, avec brutalité, lentement, avec lenteur, doucement, avec douceur, avec docilité, avec bienveillance, prudemment, chaleureusement, langoureusement, avec complicité ... : « ses pieds s'ouvrent en glissant lentement vers l'extérieur » / « Sergueï tend désespérément les bras devant lui » / « elle attrape délicatement son bras par le poignet devant ses yeux » / « Piotr court brusquement vers Sergueï » / « Nouchka repousse Piotr avec brutalité ». Je notais qu'avec certains adverbes dire « avec lenteur » ou « lentement » n'avait pas le même impact sur la description. La préposition « avec » introduisait, accentuait l'intention alors que sans la préposition c'est la qualité de mouvement qui était précisée.

⁶ Ouvrage collectif sous la direction de Marie Glon et Isabelle Launay, éd. Actes Sud, 2012.

J'ai parfois un peu forcé le trait : « Olga, désespérée, pivote lentement sur elle-même, elle tourne en rond » utilisant ici une expression du langage courant, décrivant le mouvement et indiquant qu'Olga ne savait pas quoi faire. Je donnerai un dernier exemple isolé, où je me suis permise d'utiliser le terme d'intention : « Ania s'avance vers nous, à petits pas, mains sur les cuisses, menton en avant. Son intention d'approche est inquiétante, soulignée par son œil cerné de noir ».

J'ai donc observé ce qui se danse, ce qui se joue avec une grille de lecture non techniciste, peut-être plus sociologique, par exemple en décrivant les relations proxémiques⁷ et des significations qui s'en dégagent. Ils s'éloignent, se rapprochent, fuient, se poursuivent. Nous avons déjà vu l'exemple d'interprétation de la fin de la pièce. La proxémie, marquant le fait que ce sont les individus qui organisent l'espace dans lequel ils évoluent, me permet d'entrevoir une interprétation de la chorégraphie au travers l'utilisation et la construction de l'espace.

La figure du cercle, figure déjà présente dans *Le Sacre du printemps* et reprise dans *Sacre #197* rappelle les danses collectives populaires. Le cercle, la ronde rassemblent la communauté, sous-tendent une notion de collectivité, d'intégration sociale, marquant un rapport égalitaire et donc de possible exclusion. Je relèverai plusieurs exemples montrant comment ce motif récurrent m'a permis de décrire des états différents de cette communauté. Dans *Sacre #197*, la course en cercle est un mode de déplacement communautaire qui peut tantôt signifier la panique : « Les six courent en cercle, dans le sens inverse du temps, comme une meute ». Tantôt évoquer le rite, l'invocation, l'appel : « Sergueï accélère les petits pas en décrivant un cercle dans le sens du temps. Sacha, Ania, et Nouchka le suivent / Les cinq courent, mains plaquées sur les cuisses. Tamara les rejoint. Leur course, comme une invocation, fait apparaître le centre du cercle. » / « Ania revient en courant en cercle. Comme une messagère, un voile blanc plaqué sur la poitrine ». Tantôt venir souligner un espace clos duquel il faut s'échapper : « Ania se dégage, s'échappe du groupe en courant, en sens inverse du temps. Les autres la poursuivent pour la rattraper, Olga s'éclipse. Ania s'enfuit. Le groupe poursuit Piotr ». À noter que voulant associer la notion de temps à la figure du cercle pour indiquer les deux sens de circulation, je faisais référence au sens des aiguilles d'une montre de façon implicite : dans le sens du temps / dans le sens inverse du temps. Le sens dans lequel tournait le cercle faisait également signe. On voit dans l'exemple ci-dessus que la meute, celui qui s'échappe tournent dans le sens inverse du temps, alors que le sens du temps fait poursuivre la chronologie de l'action.

D'autres formes de cercle, d'actions de « tourner autour » apparaissent à plusieurs moments dans la pièce, le centre y est occupé par l'un des membres de la communauté. Le groupe vient se réunir soit pour souligner l'action individuelle : « Dans l'urgence de la course, chacun d'eux s'arrête en posture face à nous, les autres viennent l'encercler et repartent : on dirait qu'ils

⁷ C'est Edward T. Hall, anthropologue américain, qui a créé le néologisme « proxémie » dans son livre *La Dimension cachée* (1966). Il en donne la définition suivante : « la proxémie est l'ensemble des observations et théories concernant l'usage que l'homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique ».

satellisent le lieu, qu'ils marquent leur territoire ». Soit le groupe se réunit comme attiré autour de l'individu, presque malgré lui : « Le groupe se rassemble et tourne autour d'Ania. Ania devient l'axe du groupe. [...] Un à un, tous s'arrêtent regroupés autour d'Ania tête penchée, mains en flèches. Sacha continue de tourner, il semble ne pas trouver sa place. [...] ». Soit le groupe revient vers un individu qui se serait un peu trop éloigné : « Les six autres reviennent à petits pas en cercle, tous parés d'attributs. Des bandeaux de couleur, des plumes attachées aux cheveux ou accrochées à la taille. Ils resserrent le cercle autour de Tamara. Tamara revient comme eux, corps voûtés ». Soit le groupe se tourne autour entre errance et indécision « Les six marchent à petit pas, voûtés, mains plaquées sur le côté des cuisses. Indécis, ils pivotent sur eux-mêmes, se tournent autour ». Soit l'individu tourne sur lui-même et est exclu de l'action de groupe : « Olga, désemparée, pivote lentement sur elle-même, elle tourne en rond ».

Une configuration de ronde rappelle les danses traditionnelles. Quelqu'un est choisi par le groupe et se retrouve au centre : « Les sept se placent en cercle, pivotent dos au cercle, forment une ronde, bras croisés, entrelacés. Ils soulèvent les talons, tête penchée. La ronde tourne à petits pas en sens inverse du temps. Les sept lèvent les bras, pivotent vers l'intérieur du cercle, désenlacent les bras : Olga se retrouve au centre de la ronde. Les six se retournent dos à Olga, bras entrelacés, ils continuent la ronde. Olga tient le voile blanc serré sur sa poitrine. »

L'action de tourner, le mouvement rotatif est aussi présent en tant que mouvement hypnotique, à caractère obsessionnel, notamment dans le solo de Latifa Laâbissi/Tamara : « Ses pieds font tourner son corps dans le sens du temps, le faisceau tourne autour d'elle. Elle pivote de profil, au ralenti, comme une ballerine automate détraquée / Tamara vrille sur elle-même en sacrifiée. / Les poignets lâchés devant la poitrine, comme le début d'un cycle répété / Tamara attrape ses poignets, cache son regard derrière un bras, se replie sur elle, à l'affût, comme la sentinelle du centre du lieu / Tamara continue le pivot. Comme possédée, elle reprend un cycle, les poignets devant la poitrine / Tamara continue de vriller sur elle-même, comme hypnotisée par le faisceau tournant ».

Je m'arrête sur cette dernière phrase « comme hypnotisée par le faisceau tournant », elle contient un autre outil rédactionnel utilisé en audiodescription, un fonctionnement par équivalence. J'ai utilisé cet outil soit pour renvoyer à une image renforçant l'intention du danseur : « comme un guetteur à l'affût, elle nous regarde cachée derrière son bras » / « Sacha tremble comme une pleureuse, mains levées devant le visage » / « Certains entremêlent leur bras devant le visage, comme pour ne pas voir » / « Au fond, Sacha tremble comme pris de panique » / « Les bras levés au-dessus de leur tête comme pour se protéger ».

Soit pour aider à la compréhension du mouvement : « il reste poumons gonflés, comme suspendu au-dessus du sol » / « Sergueï se redresse, bras tendu à l'horizontale, droit comme un T ! » / « à côté, Nouchka est comme prise dans une tourmente, ses bras lui échappent » / « un bras se déplie vers l'avant, comme le geste de donner, d'implorer ».

Soit pour préciser l'état de corps : « ses bras s'ouvrent brusquement de chaque côté, corps tendu, comme électrisé » / « Nouchka se tient en équilibre sur un pied, comme étourdie ». Dans tous les cas, ces équivalences indiquent, à un endroit, mon interprétation de ce que je vois et de ce que je ressens quand je regarde. Tout comme les indications précédentes où j'ai précisé les états émotionnels des danseurs depuis mon ressenti et l'interprétation symbolique du geste, ce fonctionnement par équivalence participe, à mon sens, au partage empathique recherché, en s'appuyant sur un bagage cognitif commun.

Une autre stratégie pour traduire l'empathie, a été d'impliquer le public dans l'action lors de situation frontale : « Les six regroupés, nous regardent, tête penchée, genoux collés, mains en flèches devant les cuisses » / « Elle nous montre ses paumes de mains, à hauteur de poitrine » / « Devant à droite, Nouchka se retourne face à nous » / « Face à nous, chacun d'eux présente une posture, reste figé ! Change de postures, comme on change d'humeur ! » / « Ania s'avance vers nous, à petits pas, mains sur les cuisses, menton en avant. Son intention d'approche est inquiétante, soulignée par son œil cerné de noir ».

Le regard est ici une action dirigée vers le public. J'ai tenté par là une sorte de déconstruction du quatrième mur, de façon à inclure le public dans le lieu, dans le paysage fictif des danseurs, de le placer comme témoin, un témoin participant, en partage, dont la présence active l'intention et l'adresse et la présence du danseur.

Par ailleurs, j'ai, à Armentières, lors de l'audiodescription en direct, tenté une expérience, à la fin de l'introduction lue avant le spectacle : « Je vous propose de vous laisser guider par la description des corps en mouvement depuis vos perceptions de spectateur assis. Je vous invite tout d'abord à observer la façon dont vous êtes assis, si vous êtes assis avec le buste en arrière ou plutôt en avant. Sentez toutes les parties du corps occupées à maintenir votre assise. Observer comment vos pieds sont posés sur le sol. Peut-être, pouvez-vous, plus ou moins, détendre les muscles ? Je vous propose à présent de vous laisser porter par le récit des actions et des gestes des personnages. Bon spectacle ! » Je n'ai pas réitéré l'expérience de cette proposition d'exercice inspiré de la pratique Feldenkrais. Je ne suis pas certaine que cette expérience opère vraiment et porte le public vers une expérience sensorielle permettant un accès, une réception depuis un ressenti qui perdure pendant l'écoute de l'audiodescription.

L'audiodescripteur de spectacles de danse doit à mon avis chercher des outils différents de ceux proposés pour le cinéma, et des stratégies de descriptions différentes pour chaque spectacle. Comme le propose Isabelle Ginot : « Ainsi il s'agirait moins d'opposer regard culturel et regard empathique que de penser comment chaque danse incite à un mode de regard plutôt qu'un autre, et surtout, combine et fait varier différentes modalités de regard⁸ ».

La description propose une accessibilité, et pose directement au descripteur des questions sur les différentes modalités de réception.

⁸ « Regarder », par Isabelle Ginot in *Histoires des gestes*, éd actes sud, 2012.

Je suis intervenue en ce sens à Paris 8 ainsi qu'au CDC de Toulouse en octobre 2013, pendant quatre jours, et j'ai constaté que l'audiodescription pouvait être un outil pédagogique, encourageant les jeunes interprètes et futurs chorégraphes à se poser la question du regard, de leur regard aussi bien comme condition du geste à effectuer, qu'en termes de spectateur. Anne Kerzerho et Laurent Pichaud m'ont invitée à intervenir courant 2014, au CCN de Montpellier, à la formation Ex.e.r.ce, en binôme avec Antonia Baehr, en tant que descriptrice et collaboratrice artistique.

Autre expérience à venir, un atelier du regard avec un groupe de spectateurs sera organisé en janvier à l'issue du spectacle une douce imprudence à Armentières. À l'invitation d'Éliane Dheygère, le public aura librement accès pendant le spectacle à l'audiodescription pour déficient visuel ainsi qu'aux commentaires faits en direct de Gérard Mayen, proposition faisant, à mon sens écho, au projet de Bojana Cjevik, intitulé *Running Commentaries*.

Par ailleurs, un projet de programme ou pièce radiophonique chorégraphique est à l'étude, de façon à poursuivre cette recherche et constitution de nouvelles ressources, et permettant, entre autres, d'élargir l'accessibilité de la danse contemporaine.

Toutes ces expériences, projets pédagogiques et artistiques dépassent largement le cadre de l'audiodescription. Pour conclure, je voudrais revenir sur la difficulté de trouver les financements nécessaires à la mise en place d'audiodescription. Invitée avec Séverine Skierski à Armentières pendant un RIDA de l'ONDA en novembre 2013, j'ai pu constater que les programmeurs et directeurs de structures, malgré leur curiosité, n'étaient pas prêts à mettre en place cette accessibilité dans leur lieu.

Il me semble incontournable qu'après ce projet de recherche, et qu'en réponse à la charte de 2015 visant à développer l'accessibilité des personnes déficientes sensorielles, le Centre national de la danse finance au moins une audiodescription par an et envisage l'achat d'un système de réception (casques et émetteur) matériel indispensable. Ce matériel pourrait par ailleurs être prêté aux Centres chorégraphiques nationaux, aux Scènes nationales ou scènes conventionnées non équipées mais désirantes de programmer une audiodescription de spectacle chorégraphique.

Décembre 2013.