

4. LE CORPS SCÉNIQUE EN COULEURS : UN ESSAI SUR LE LANGAGE DES COULEURS DANS LE BALLET

Charlotte Riom

Résumé

Mener des recherches sur le ballet suppose d'étudier la relation des arts qui le compose – musique, chorégraphie, costumes, accessoires, et lumières. Analyser les rapports entre la musique et la danse est chose courante. Cependant, il semblerait plus rare de mener une réflexion sur le phénomène couleur dans un tel contexte. Ce qui nous intéresse ici est de l'étudier dans sa fonction dramaturgique et dans sa relation avec le mouvement dansé, la musique et le sujet de l'oeuvre. À partir des travaux de Johannes Itten et de Claude Romano, nous proposons un essai sur le langage des couleurs à travers quatre ballets dans lequel nous tenterons de discuter des termes de logique, grammaire et archétype des couleurs qui construisent la dramaturgie.

Mots-clé : couleurs / dramaturgie / ballet

LE CORPS SCÉNIQUE EN COULEURS : UN ESSAI SUR LE LANGAGE DES COULEURS DANS LE BALLET

Charlotte Riom

Mener des recherches sur le ballet suppose d'étudier la relation des arts qui le compose – musique, chorégraphie, costumes, accessoires, lumières – et les moyens mis en jeu pour y avoir accès – photographies, vidéos/DVD, partitions musicales et chorégraphiques, et éventuellement des dessins. Car c'est bien à partir de la représentation et de l'interprétation d'une œuvre qu'une analyse et une nouvelle interprétation, scénique ou philosophique, sont possibles.

Analyser les rapports entre la musique et la danse est chose courante. Cependant, il semblerait plus rare de mener une réflexion sur le phénomène couleur dans un contexte comme celui du ballet. Celles-ci font corps avec le danseur et ses mouvements. Ce que perçoit l'œil du spectateur sur scène est un corps en évolution et un corps en couleurs. Ce qu'en retient l'esprit est bien un mouvement coloré. Le jeu des lumières et la matière en modifient sans cesse notre perception.

Ce qui nous intéresse ici est d'étudier le phénomène couleur en tant qu'élément dramaturgique dans sa relation avec le mouvement dansé, la musique et le sujet de l'œuvre. Il existe peu de recherches de ce genre, ainsi faut-il comprendre ce travail comme un essai, une tentative, dont l'objectif est d'étudier la couleur dans une perspective philosophique. Qu'est-ce qu'on peut dire sur les couleurs ? Peut-on les analyser comme on analyse la danse et la musique ? Nous nous trouvons là face à un domaine peu exploité dans le monde académique, en ce qui concerne les arts scéniques, comme l'a longtemps été la danse d'ailleurs. Dans son ouvrage consacré à *L'art des couleurs*, Johannes Itten cite le peintre Delacroix lorsque celui-ci déclare : « Les éléments de l'enseignement des couleurs n'ont été ni analysés ni

enseignés dans nos ateliers d'art, parce que l'on tient pour inutile en France d'étudier les lois de la couleur ; comme dit le proverbe : on peut devenir dessinateur, on naît coloriste » (ITTEN, 1990, p. 8). Itten la commente en interrogeant le mystère qui existe autour des couleurs et montre la nécessité de connaître les lois de la création artistique afin de mieux maîtriser leur valeur relative étant donné la complexité et l'irrationalité des effets de l'art, ici, ceux des couleurs.

Notre travail a pour objectif de comprendre le phénomène couleur dans le ballet et voir même s'il serait possible d'imaginer le corps scénique en termes de couleurs, penser la danse en forme colorée. L'idée est d'appréhender différemment cet univers scénique, accepter de penser l'oeuvre par les couleurs. Il est intéressant aussi de chercher à percevoir le rapport entre les arts, si l'un domine plus que les autres ou s'ils s'équilibrent. Une remarque de Wilfride Piollet, interprète de George Balanchine dans les années 70, nous éclaire quant à ce rapport complexe. Elle se souvient que le chorégraphe n'était pas à l'aise avec son ballet *Orpheus*, dont la musique est composée par Igor Stravinsky, car c'était la première fois qu'il devait penser une chorégraphie dans une collaboration avec un metteur en scène comme Noguchi pour lequel matière, forme et couleurs sont très présentes. Sa chorégraphie est loin d'être la plus intéressante, plus proche de la pantomime. Il en va de même pour la musique de Stravinsky. C'est dans leur rapport avec la mise en scène, les couleurs et les lumières – atmosphère rouge pour représenter les Enfers, le bleu pour la terre et le jaune pour l'apothéose – que danse et musique prennent tout leur sens. Nous le verrons plus loin.

Je vais me limiter aux couleurs du corps scénique mais il y aurait beaucoup à dire sur celles des décors. Le danger dans ce type de travail est de tomber dans la description. Elle est incontournable, et une première analyse aussi, mais souvent sans objectif et sans problématique. Une autre difficulté est celle de ne pas se laisser dominer par les impressions que les couleurs

procurent. Quant les écrits musicologiques sur le ballet ne parlent quasiment jamais de la mise en scène et de la chorégraphie, les écrits des chercheurs en danse questionnent peu le jeu des couleurs dans une oeuvre chorégraphique. Peut-être le domaine du théâtre y porte plus d'attention ? Cependant, interroger lumières et couleurs dans le ballet n'est pas complètement nouveau puisque il existe des études sur le ballet romantique et son éclairage qui avec les tutus long et à plateau lui confère l'appellation de « ballet blanc ». La dimension couleurs n'est certainement pas oublié non plus par les recherches sur le ballet de cour mais c'est seulement qu'à notre époque contemporaine peu d'attention y est portée par les arts scéniques dans le milieu académique. Il faut souvent se tourner vers les centres chorégraphiques ou le privé pour voir proposer séminaires et *workshops* autour des couleurs, de la luminosité et de l'éclairage. Ce qui nous intéresse ici est de légitimer, d'une certaine manière, leur étude systématique, en montrant le rapport ténu qu'elles entretiennent avec les autres arts du ballet, ce qui revient à étudier leur dramaturgie.

Ce sont les ouvrages de Itten et de Claude Romano qui nous ont été les plus utiles ici et à partir desquels j'ai bâti mon analyse : Itten car son ouvrage aide à répondre aux problèmes artistiques de la couleur. Ses chapitres abordent ainsi la physique des couleurs, leur harmonie, leurs accords subjectifs, l'enseignement de leur construction, leur composition, leur expression et leur spatialité. Romano, parce que son ouvrage présente une philosophie et une théorie possibles des couleurs.

Les textes scientifiques sur les couleurs amènent à s'intéresser à la philosophie et à la phénoménologie, l'étude des phénomènes, ce dont il est question chez Romano. C'est pourquoi avant de présenter notre étude sur le langage, l'expression et la dramaturgie des couleurs dans le ballet, il serait bien de comprendre quelle est la position de la philosophie face au monde des couleurs en présentant l'ouvrage de Claude Romano dont la lecture a suscité l'envie de faire ce travail. Les textes philosophiques sur la danse et la

musique ne manquent pas mais pour ce qui est des couleurs la situation est très différente. L'ouvrage mérite donc qu'on s'y arrête un instant.

Le titre *De la couleur, un cours de Claude Romano* sous-entend à mon sens deux choses. Tout d'abord, le point de départ de son étude est bien la couleur. L'auteur n'a pas choisi de restreindre son travail à un domaine particulier qui aurait pu donner un titre comme *Le langage des couleurs* ou *La philosophie des couleurs*. C'est à partir des questions que soulève la couleur dans son analyse, sa perception et sa composition que Romano arrive petit à petit à des questionnements plus précis comme l'esthétique des couleurs, par exemple. Ensuite, il s'agit d'un travail en évolution qui pose la question de savoir comment il est possible d'enseigner la couleur par la philosophie alors qu'elle est réservée en général aux sciences telles que l'optique et la physique.

L'ouvrage se divise en trois parties. La première est consacrée à la subjectivité des couleurs. On cherche à savoir si les couleurs sont ou non dans la nature, si elles sont des propriétés des choses ou bien le fruit de notre perception. La deuxième partie se penche sur la logique des couleurs. Les relations entre les couleurs procèdent-elles de l'expérience, d'une habitude, c'est-à-dire d'une logique ou bien sont-elles nécessaires. Autrement dit, elles relèveraient d'une grammaire, d'un choix arbitraire. Ou bien, cette nécessité est-elle déjà inscrite en nous ? C'est ce que nous essaierons de comprendre à travers notre première exemple. Une nécessité naturelle qui pourrait rejoindre la couleur en tant qu'archétype, ce dont il question chez René-Lucien Rousseau dans son ouvrage consacré aux langages des couleurs. Nous en fournirons un exemple. Enfin, une troisième partie consacrée à « l'esthétique » ou à une faisable théorie des couleurs, adaptée à la peinture, découlant d'une logique possible des couleurs.

En introduction à son ouvrage, il montre comment les textes scientifiques invitent ou peuvent inviter à s'intéresser à la philosophie. Il cite l'extrait

d'un texte scientifique, *Traité des couleurs* (ROMANO, 2010, p.19), publié au presse scientifique de Lausanne en 2001, dont les trois thèses – les couleurs ne sont pas dans les choses ; elles ont la capacité de produire causalement la couleur ; cette propriété dispositionnelle est intrinsèque à la chose en tant que structure atomique et moléculaire du corps en question – étaient déjà présentes chez le philosophe Locke dans son essai sur les couleurs, lui-même inspirés des travaux de Boyle et de Descartes. De fait, on se trouve face à une difficulté connue dans les études en art qui est celle d'être toujours tiraillé entre l'objectivité de la science et la subjectivité de l'art.

Langage, expression et dramaturgie des couleurs dans le ballet

C'est à travers l'exemple de quatre ballets que j'aimerais me risquer à une petite analyse d'un langage possible des couleurs sur scène. Quatre ballets qui attirent l'attention par l'usage qui en fait, deux d'entre eux représentant de véritables tableaux colorés en mouvement. On peut se demander de l'intérêt de ce genre de recherche. Pourquoi s'intéresser aux couleurs dans le ballet ? Notre objectif principal est celui d'approfondir notre connaissance dans ce domaine qui semble incontournable pour enrichir nos recherches sur la dramaturgie du ballet et les relations entre les arts. Tenter de pouvoir interpréter un ballet en ayant un même niveau de connaissance pour chaque art.

Le langage est la « fonction d'expression de la pensée et de communication entre les hommes mise en oeuvre par la parole ou l'écriture ». C'est en tout cas une première définition que nous propose le *Petit Robert*. Un langage possible des couleurs invite à s'intéresser à leur expression, ce qu'elles expriment. Romano et Itten utilisent peu le terme de langage en fait. Itten consacre un chapitre sur l'enseignement de l'expression des couleurs. Son contenu est proche de ce que proposent Virginie Neuville et Pauline Clermont, et René-Lucien Rousseau dans leurs ouvrages *Le Langage des*

couleurs. C'est cela qui me fait dire qu'il y aurait peu de différence entre langage et expression, dans le domaine des couleurs. Je n'ai pas de réponse à cela et le temps et la compétence me manquent pour approfondir ce point. S'il me semble important de le dire c'est pour inviter le lecteur au débat et à la prudence quant aux termes à employer.

Dans mon étude, j'ai recours à leurs travaux mais je reste dubitative quant à la convenance de ces expressions des couleurs qui sont transmises souvent sous la forme de définitions, d'une liste de ce que les couleurs produiraient comme effet et leur influence sur notre état psychique. Et tout cela se voudrait une théorie ? Il ne s'agit pas pour autant de sensations, du type le rouge me procure une sensation agréable, mais de généralités attribuées à chaque couleur selon leur rapport au monde et aussi suivant l'idée qu'une culture donnée s'en est faite. On trouve ainsi des références en tout genre ce qui nous conduit à sélectionner ce qui vient répondre le mieux à nos attentes. Itten et Romano s'accordent à dire que les couleurs ne contiennent pas ce que Romano appellent des *qualia*, c'est à dire les sensations que ressentent les empiristes, et montrent qu'elles ne peuvent se comprendre que dans leur relation entre elles. C'est de cette façon que l'un et l'autre introduisent leur chapitre sur « L'expression des couleurs » pour Itten et la critique des *qualia* pour Romano dans sa partie consacrée à « L'esthétique des couleurs ». Il semblerait qu'expression et esthétique aient ici une même définition. Expression ou influence de la couleur sur notre psyché, sur notre perception, consciemment ou non. C'est à dire notre compréhension des couleurs. Le terme d'esthétique chez Romano signifie une prise en considération des problèmes de perception ou de sensibilité. Il n'est pas ici question d'esthétique en tant que beauté comme on a l'habitude de comprendre ce terme. Il s'agit de deux approches philosophiques dans le sens où elles tentent de fournir une compréhension du monde. Itten et Romano partent de la peinture pour exposer leur analyse. Ce qui est intéressant chez Romano c'est que cette partie arrive toute à la fin de son ouvrage. Comme s'il lui avait

semblé primordial de parler de la subjectivité des couleurs puis de leur logique pour en arriver à parler de son expression ou son esthétique en partant de citations de peintres comme Cézanne. Un autre point important est qu'il ne cite jamais dans son ouvrage, pourtant riche de références, Itten, Neuville, Clermont ou Rousseau. Très certainement a-t-il voulu arriver à une théorie possible des couleurs par une démarche essentiellement philosophique et donc personnelle. Ce passage d'une logique des couleurs à leur esthétique est intéressant et répond en partie aux interrogations que j'ai exposées précédemment quant à la pertinence de ces expressions des couleurs. Désormais, celles-ci répondraient à une logique et sont de fait légitimes.

Dans le cas du ballet, genre interdisciplinaire dont la cohérence ne peut se comprendre que par l'étude des relations des arts, il semble naturelle de tenir compte d'un jeu des couleurs dans la mesure où ces couleurs sont toujours en mouvement évoluant dans un espace donné ou créant celui-ci en relation avec la musique. Les couleurs sont comprises les unes selon les autres, selon leur mode d'apparition – forme, matière et quantité – en relation avec la danse et la musique. Les couleurs nous apparaissent par le corps scénique ou bien ne serait-ce pas l'inverse le corps qui apparaît pas la couleur ? Encore une fois, tout dépend de l'oeuvre mais le simple fait de s'obliger à y penser pousse à affiner notre observation.

Plutôt que langage peut-être est-il mieux de parler d'expressions des couleurs, et pas de sensations. Mais expression de qui ? et de quoi ? C'est ce que nous chercherons à comprendre en associant les couleurs aux arts du ballet et au mythe. Expression, langage ou esthétique des couleurs dans le ballet définissent une dramaturgie. Les couleurs n'ont pas de fonction décorative mais dramaturgique, elles portent le drame en elles. Dans la mesure où les couleurs ne portent pas en elles de qualité propre et qu'elles ne peuvent se comprendre quand dans un système, en relations avec autres, le terme de dramaturgie semble convenir car on cherche bien à comprendre

comment les couleurs portent le drame, comment elles le représentent, dans un cas donné.

C'est à travers le mythe que j'ai choisi de présenter mon premier pas dans le monde des couleurs. Un mythe littéraire, *Roméo et Juliette*, ballet en trois actes mis en musique par Prokofiev. C'est par une analyse comparée entre l'interprétation des chorégraphes Robert North (1945-) et Rudolf Noureev (1938-1993), danseur étoile russe, chorégraphe et directeur de la danse à l'Opéra Garnier de 1983 à 1989, que je vais exposer le jeu des couleurs. Les deux chorégraphies composées à 17 ans d'intervalle offrent deux regards différents du mythe. L'interprétation de Noureev est violente, sexuelle. Celle de North met l'accent sur la jeunesse et l'innocence des personnages. Ils ont pourtant tous deux puisé dans les nouvelles techniques de la Renaissance italienne et se sont servi de son style pour dépeindre la tragédie.

C'est à Ezio Frigerio et Mano Pagano que Rudolf Noureev demande de construire une Vérone angoissante, sombre et dangereuse et fait appel à l'éclairagiste André Diot spécialiste des clairs-obscur. C'est Andrew Storer qui réalise les décors et les costumes du ballet de North en s'inspirant des couleurs flamboyantes de la peinture des XIVe et XVe siècles et des fresques italiennes, ainsi que de la beauté et de l'atmosphère de la ville de Vérone. De la même manière qu'un motif musical peut être associé à chaque caractère humain, les chorégraphes et les décorateurs s'inspirent de traits iconographiques que présente la peinture, puis les analysent, pour créer les personnages et leur environnement.

L'intérêt de l'analyse comparée réside tout d'abord dans le fait qu'elle offre une bonne synthèse de l'oeuvre shakespearienne mais surtout, et pour ce qui nous intéresse, elle permet de montrer que les couleurs, traitées plus ou moins différemment dans les deux interprétations, ne peuvent pas être subjectives. Disons qu'elles ne possèdent pas une qualité propre. Elles se définissent comme étant une manifestation possible de l'être, d'un psyché,

tout comme le font la danse et la musique. Me vient à l'esprit la fameuse phrase de Stravinsky lorsque celui-ci dit : « La musique est incapable d'exprimer quoi que ce soit ». La musique n'exprime pas une émotion, une sensation en particulier, elle est cette émotion que lui projette l'auditeur. De la même façon, une couleur n'est pas l'expression d'une sensation elle est cette sensation qu'une personne veut bien lui conférer. Elle est l'expression de quelque chose de plus transcendante, de notre rapport au monde, d'un psyché ou d'un monde spirituelle, fondés par les cultures. Le fait de comparer ces ballets montrent donc que des couleurs différentes peuvent manifester une même résonance intérieure et que leur logique, s'il y en a une, dépend d'un *système différentiel*, c'est-à-dire un ensemble de couleurs qui interagissent dans un contexte donné, plutôt que de sensations qui les voudraient alors indifférentes de leurs structures physiques et atomiques. Théoriquement, cela est impossible. En revanche, et ce que montre Itten dans *L'art des couleurs*, se tourner vers les études physiologiques dans le domaine des couleurs aident, le plus objectivement possible, à associer des couleurs entre elles. Ici, il s'agit d'un ballet d'ensemble, du grand ballet classique où les ensembles sont privilégiés. Les couleurs apparaissent souvent en quantité. Ballet en trois actes avec plusieurs scènes, il y a plusieurs costumes pour un même personnage et donc plusieurs couleurs. Elles manifestent le drame, un « ton de l'être » et non des sensations.

Outre *Roméo et Juliette*, c'est le mythe grec qui nous servira d'exemple avec *Orpheus* d'Igor Stravinsky, de George Balanchine et d'Isamu Noguchi et le mythe de Médée, avec *Cave of the heart* de Samuel Barber, Martha Graham et Isamu Noguchi. Deux ballets courts de moins de trente minutes avec peu de danseurs sur scène.

Notre analyse part de DVD des ballets avec pour chacun un seul exemple d'interprétation pour des raisons essentiellement pratique. C'est bien par la représentation, ici vidéo/DVD, que nous avons accès au ballet. Le manque de qualité peut venir fausser notre analyse, c'est le cas du *Roméo* de North. La

manière dont les ballets sont filmés change la manière dont on les perçoit. Il en faut tenir compte. Par exemple, l'interprétation de Noureev est filmé à des fins commerciales qui répondent à des normes précises, appelées *broadcast*, liées à la télévision, au son et aux lumières. Les moyens techniques sont par évidence conséquents. Le produit est destiné au grand public. Le réalisateur recherche donc des éléments subjectifs, des émotions. L'écriture doit être accrocheuse et esthétique et donc arbitraire. Dans le cas de l'interprétation de North, la captation que nous possédons a été réalisée à des fins d'archivage. Contrairement au cas évoqué précédemment, les moyens techniques sont simples et le plan est large. C'est la visibilité d'ensemble qui se trouve privilégiée plutôt que celle du danseur. Ajouté à cela un problème de qualité, les couleurs n'ont pas été toujours faciles à saisir. Nous n'avons pas accès aux partitions chorégraphiques des ballets, sauf pour celui d'*Orpheus* mais elle nous est d'aucun recours ici. Si elles sont bien faites, elles doivent présenter dans une introduction la notation dans son contexte et apporter des précisions sur les accessoires, les costumes, les couleurs et les lumières.

***Roméo et Juliette* : un corps scénique à la recherche d'équilibre**

Noureev, après avoir libéré la tragédie de Shakespeare de toutes traces de sentiments élisabéthains, dit s'être convaincu que la Vérone de la Renaissance et le Londres élisabéthain avait en commun le sexe et la violence, les rapprochant singulièrement du XXe siècle (« *Roméo et Juliette* », *Ballet de l'Opéra National de Paris*, 1995-1996, p. 31). Voilà donc pourquoi il se refuse à toute interprétation romantique. Son *Roméo et Juliette* est angoissant, charnel et violent, en témoigne, entre autres, la gifle donnée à Juliette, la présence d'un squelette et de policiers faisant leurs rondes. L'ensemble du ballet baigne dans l'obscurité et le bronze y domine tant dans sa couleur que dans sa matière. Plusieurs décors se font suite dans l'acte I du

ballet. La deuxième scène de cet acte, chez les Capulet, est marquée, en fond de scène, par la présence d'une sorte de polyptyque à dix volets, en bronze et aux pinacles d'architecture d'inspiration du Gothique tardif. L'atmosphère religieuse que dégage le décor se retrouve au moment où apparaît la chambre de Juliette entourée de grilles en bronze.

Les décors que décrivent les tableaux, dont s'est inspiré Ezio Frigerio, sont représentés sur la scène avec un respect des proportions et une utilisation des règles de la perspective. Le jardin des Capulet, où se passe la scène amoureuse, redessine une tonnelle avec des guirlandes de fruits et feuillages inspirés de la *Madone de la Victoire* d'Andrea Mantegna (1495). La place principale sur laquelle se déroule l'acte II représente le *Palais Ducal d'Urbino* de Luciano Laurana. Ezio Frigerio explique avoir voulu inscrire «[sa] Vérone idéale dans la perspective exacerbée de Laurana » (« Roméo et Juliette », Ballet de l'Opéra National de Paris, 1995/1996, p. 31). Le décorateur reste fidèle au souhait de Noureev cherchant ainsi à intensifier la violence et l'obscurité de la ville.

Robert North, sensible au jeune âge des personnages principaux explique avoir trouvé dans la peinture de la Renaissance italienne, pureté, honnêteté, absence d'illusions, dont l'innocence semblait tout à fait appropriée à l'histoire de *Roméo et Juliette*. Contrairement à Noureev, sa production offre une atmosphère proche de celle de la *Commedia dell'arte*. Les couleurs sont légères et claires et le rideau de scène, installé pour l'introduction et inspiré de la célèbre fresque *Effects of good and bad government*, du peintre Lorenzetti (1290-1319), montre un château rose, éclairé, auquel on est menés par une route en méandres. Il n'y a pas de perspectives et d'ailleurs, les changements de décors se font avec l'utilisation de grands panneaux en guise de maisons sans perspective. Le ballet s'ouvre comme un livre: deux gardes agitent leurs drapeaux et apparaissent les deux couples Montaigu et Capulet qui se dirigent vers leurs demeures respectives. À la fin de l'introduction, Roméo, livre en mains, dans un rôle de narrateur commence à

« raconter » l'histoire et le fera à plusieurs reprises. Pour sa création Robert North a très souvent apporté l'œuvre de Shakespeare aux répétitions et lu quelques extraits aux danseurs.

Les deux productions opposent des costumes d'époque à d'autres plus contemporains. Ceux du ballet de North sont en effet simples et neutres et ne renvoient pas à un style particulier. Ezio Frigerio utilise, lui, des robes resserrées au niveau du diaphragme gonflant la poitrine avec des manches serrant les poignets pour les femmes et pour les hommes, des pourpoints chargés cuirassant leur poitrine (<http://www.noureev.org/rudolf-noureev-costumes/costumes-romeo-et-juliette-rudolf-noureev>. Consulté en septembre 2011. Photographies de Pascal François CNCS).



Le profil sévère du portrait de *Giovanna Tornabuoni* (1488) de Ghirlandaio (1449-1494) ainsi que la figure de «Salomé» plus limpide dans le *Feast of Herod* (1453-1465) de Lippi ont tous deux servi à réaliser le personnage de Juliette dans la production de North. La pureté linéaire du visage de Salomé reflète l'idéal féminin de la Renaissance. Belle et sévère, deux qualités attribuées au personnage de Juliette qui illustrent sa jeunesse, son évolution vers l'âge adulte et vers une mort injuste et précoce. Dans le ballet, Juliette est vêtue d'une robe beige, qui devient jaune à la lumière symbolisant ainsi la gaîté, la candeur et donc la jeunesse en harmonie avec la musique par la flûte et la clarinette suggérant aussi une adolescence pleine d'insouciance et

de vitalité. Encore une fois, l'interprétation que nous possédons ne nous permet pas de distinguer avec précisions les couleurs en perpétuelles évolutions à cause des mouvements sur scène et des lumières de celle-ci. La difficulté que nous avons rencontrée ici pourrait être la même d'un spectateur assis au fond d'un théâtre. Il faut tenir compte de ce contexte de réception de l'oeuvre qui est à analyser. Les Montaigu, le camp de Roméo, sont représentés par le rouge et les Capulet le vert, plus ou moins foncé et tirant vers le marron. La chambre de Juliette est éclairée en vert ainsi que le camp Capulet (à droite sur les photographies du milieu et de droite). Le ballet de North compte moins de danseurs que celui de Noureev. Ici, on voit deux capulets contre trois montaignus, les personnages principaux de ces camps. Il n'y en a pas plus chez Noureev seulement, ils sont soutenus et accompagnés par d'autres de leur camps. De fait, ces vert et rouge nous attirent d'une façon différente. Spontanément, on aurait en vie de dire que l'oeuvre de North est plus colorée, que la palette est plus large. Chez Noureev la présence en quantité de ces couleurs crée une réelle séparation entre les deux camps.



Nous percevons ici les couleurs en fonction d'un ensemble de danseurs. La couleur dominante se manifeste sous une certaine quantité mais aussi selon la manière dont les mouvements des danseurs évoluent sur scène. Plus un danseur bouge et occupe la scène plus notre oeil est attiré vers lui. On remarque ici, et contrairement à chez Noureev, nous le verrons dans un

¹ <http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=4371>. Consulté en septembre 2011. Photographie Christian Leiber ©

² Si nous avons choisi de présenter les captures d'écran sous une petite dimension c'est parce que les couleurs ressortent plus clairement.

instant, que les couleurs sont représentatives suivant leur intensité : le monde des enfants est représenté par des couleurs claires et celui des adultes par des couleurs plus foncées.

Comme le montre la photographie de droite ci-dessus, Roméo porte un collant violet et une tunique rouge. Sachant que le violet est souvent perçu comme la couleur du deuil en occident et le rouge, comme la couleur de la passion, peut-on imaginer une Juliette tiraillée entre une mort prochaine et son amour pour Roméo qu'elle irradie de sa robe jaune sur scène ? Est-ce de la volonté du metteur en scène ou bien est-ce notre propre perception de l'interprétation que nous possédons ? Plus loin, lorsque Tybalt est tué par Roméo, Juliette entre sur scène vêtue d'une robe bleue, alors qu'elle est orange chez Noureev. L'une comme l'autre sont deux couleurs qui mènent du vert au rouge et *vice et versa* (voir le cercle chromatique plus loin). Dans les deux interprétations, elle exécute des gestes de fureur, découvrant que Roméo n'est autre que le meurtrier de son cousin. Tybalt est vêtu de noir car c'est un personnage maléfique ? C'est lui qui a le premier tué l'ami de Roméo et c'est sa mort qui sépare Roméo et Juliette justifiant les péripéties finales que tout le monde connaît.



Chez Noureev, les couleurs sont métallisées, scintillantes, par les matières, soie et satin, et les brodages dorés, et s'harmonisent parfaitement avec la luminosité orangée jusqu'à l'obscurité totale – de l'espoir de Juliette à sa condamnation, jusqu'à sa mort. Le clan des Capulet est représenté par le rouge-violet. Juliette porte une robe orange claire, pour évoquer son jeune

âge, et un cache-cœur rouge. Au Montaigu est assigné le vert-bleu. Le contraste est saisissant lors des scènes de querelles. Benvolio, ami de Roméo, porte un collant et une tunique verts. Roméo est vêtu de la même tunique mais porte un collant blanc, académique, qu'utilisent les danseurs pour l'entraînement. Bien sûr, cela permet de le démarquer des autres, tout comme Tybalt, ami de Juliette et Capulet, porte un collant avec un haut imprimé de losanges dans les tons « Capulet » (voir les photographies ci-dessous). Mais la présence de ce blanc chez Roméo produit un effet visuel intéressant lors du bal masqué organisé par les Capulet ou celui-ci, pour ne pas être repérer et voir sa Juliette, a revêtu une tunique rouge et porte un masque noir. Ils se livrent à un pas de deux ou s'entremêlent l'orange, le rouge et blanc, Juliette oscillant entre son camps et son amour. Paris, jeune noble de Vérone à qui elle a été promise est durant tout le ballet vêtu de blanc et d'or ainsi que la nourrice de Juliette. Ils ont tous deux un rôle pacificateur. Ici, c'est notre connaissance de l'histoire et l'action associées aux couleurs qui nous révèlent le psyché de Juliette.



3



4

La représentation scénique par les couleurs des personnages de Juliette et de Roméo va évoluer tout au long du ballet. Lors d'un autre pas de deux plus intime nous les retrouvons lui en blanc, et elle en orange. Plus loin, ils sont tous deux vêtus de blanc lors d'un moment d'amour. À son mariage avec Roméo, elle porte une robe scintillante orange. Jusqu'au coup fatal où les

³ <http://fomalhaut.over-blog.org/article-romeo-et-juliette-version-rudolf-noureev-opera-bastille-71915791.html>. Consulté en septembre 2011.

⁴ <http://www.culturekiosque.com/dance/reviews/rhfromeo.htm>. Consulté en septembre 2011.

parents de Juliette la forcent à mettre une robe en velours dont la couleur oscille entre le rouge/violet/marron foncés, c'est à dire qui tend vers le noir (voir l'étoile chromatique ci-dessous) alors qu'elle refuse la main de Paris. Les bras en croix et le visage empreint de désarroi, Juliette comprend qu'elle est condamnée. Elle mourra sous cette couleur, Roméo ayant retrouvé son vert initial à la scène finale. Le rouge et le vert s'affronte dans une atmosphère orangée, qui s'obscurcit au fur et à mesure qu'avance l'action quand le blanc vient apporter espoir, union, amour et vient atténuer les tensions. Claude Romano soutient l'idée que les couleurs ne contiennent pas de *qualia*, que chaque couleur ne contient pas une qualité, c'est –à-dire un élément subjectif qui serait activé à son contact visuel.

Qu'il y ait une structuration phénoménologique irréductible des différents types de phénomènes colorés invite à penser que l'idée d'une sensation atomique indifférente à sa structuration perceptive est une fiction théorique, en tout cas une fiction dépourvue de toute portée descriptive. Toute expérience est qualitativement unique mais elle n'est pas constituée de *qualia* (ROMANO, 2010, p. 157).

Ce caractère phénoménologique irréductible est donné par une culture qui assigne une valeur qualitative au couleur depuis parfois si longtemps qu'elle est ancrée au plus profond des consciences, acceptée aussi, et donc se veut naturelle et quasi objective. Pour donner un exemple, on peut se tourner vers ce que dit Itten à propos des couleurs des quatre saisons :

[Elles] permettent de démontrer que la compréhension des couleurs peut être parfaitement objective, bien que chaque homme voit, ressent et juge les couleurs d'une façon tout à fait personnelle. Le jugement agréable-désagréable ne peut pas représenter une référence valable pour apprécier les couleurs à leur juste valeur. Il faut examiner chaque couleur dans sa relation avec la couleur voisine puis l'ensemble des couleurs de la composition pour se forger un élément de référence utilisable. Une couleur n'est jamais isolée mais doit se comprendre dans son environnement (ITTEN, 1990, p. 84).

La thèse de Romano soutenant que les couleurs ne contiennent pas de *qualia* rejoint les propos d'Itten, tout comme de dire que les couleurs doivent être appréhendées, perçues les unes par rapport aux autres ; une démarche holistique dans un *système différentiel* qui prend en compte contrastes et complémentarités des couleurs.

La perception des couleurs est un phénomène fondamentalement holistique [...] En un sens, nous ne percevons jamais une couleur toute seule, nous percevons un jeu de couleurs entrant en résonance et contrastant les unes avec les autres sur fond de coexistence spatiale : la perception de chaque couleur dépend de celle de toutes les autres (ROMANO, 2010, p.).

C'est sensiblement la même chose dans l'étude des formes ou des parfums.

Itten poursuit « Le caractère jeune, clair et rayonnant de la nature au printemps est exprimé par des couleurs lumineuses qui contrastent avec celles de l'automne brunes et violettes ». Un ensemble différentiel répété à l'identique dans le temps. La dimension tautologique des couleurs revêt une importance capitale pour la perception qu'on en a.

Pour revenir à notre Roméo, il est utile de rappeler ici que Noureev et son décorateur se sont inspirés de tableaux de la Renaissance, il serait donc intéressant d'en étudier les couleurs et leur perception par les cultures italiennes de l'époque. Le temps et les connaissances pour le faire nous manquent. Ayons en tête les couleurs présentées chez Noureev : vert, rouge, orange, blanc, marron dominant. Le salut final nous montre toute la palette utilisée. Ce qui établit le contraste ou les complémentarités sont bien sûr les formes, les proportions, les matières, les lumières à travers lesquelles apparaissent les couleurs. Ici, en aucun cas, le rouge représente la mort, la violence ou quelques idées reçues concernant cette couleur. Le clan Montaigu, vert, agit à égalité avec le clan Capulet, rouge. Ces deux couleurs n'évoquent pas le bien contre le mal. Sinon, on aurait pu avoir quelque chose de plus manichéen et qui revient sans cesse, le noir contre le blanc par

exemple. Ici, le bien ne s'affronte pas contre le mal. Seulement, deux familles s'opposent à égalité. D'ailleurs chez North, le vert représente les Capulet et le rouge les Montaigu, l'inverse du choix de Noureev. Cela montre bien le traitement à égalité de ces deux couleurs et aussi le fait qu'elles ne contiennent pas de *qualia*. L'ouvrage de Itten, nous apprend que le vert et le rouge représentent des couleurs complémentaires. Du vert-bleu au rouge-violet se présentent deux chemins que montrent bien le cercle chromatique des couleurs, le bleu ou le orange.



Internet⁵

Pour en finir avec notre Roméo, chez North, c'est finalement sur les corps de leurs enfants qu'a lieu la réconciliation des Montaigu et des Capulet dans une harmonie annoncée dès le début par une atmosphère orangée révélée par le décor, un coucher de soleil représenté sur fond bleu-nuit et par le jeu des lumières. Une couleur chaude qui avive les émotions et apporte la joie de vivre. Une couleur qui symbolise la révélation de l'Amour Universel dans l'art religieux. C'est d'ailleurs dans l'espoir de réconcilier les Capulet et les Montaigu que Frère Laurent arrange le mariage entre Roméo et Juliette. Une couleur qui selon Goethe, représente « l'ardeur extrême ainsi que le reflet le plus doux du soleil couchant. Raison pour laquelle elle se révèle agréable dans le décor ou sous forme de vêtements ». (GOETHE, 1973) Dans l'histoire, Juliette décide de sombrer dans un sommeil léthargique faisant

⁵ Ce cercle chromatique des couleurs compte parmi les outils du langage informatique. Toute personne a donc recours aux couleurs pour mettre en valeur un élément, un ensemble de mots, un titre. La couleur en dit donc de l'intention de cette personne sur ce qu'elle veut projeter à la réalité. Cela rejoint la définition que Claude Romano donne de la couleur en tant que « ton de l'être ».

croire à sa mort par amour pour sa famille. La seconde fois, elle se tue par amour pour Roméo. Chez Noureev, la réconciliation se fait sur un fond bleu-noir de la nuit alors que quasi tout le ballet régnait dans une atmosphère orangée, d'un coucher de soleil également. Bleu et orange sont aussi deux couleurs complémentaires.

La scène du salut, ici de la version North, nous présente la palette des couleurs qui composent les 3 actes avec les deux couples de couleurs complémentaires que nous connaissons, plus le blanc et le jaune-or.



Cette harmonie des couleurs, de la palette, doit se « libérer du conditionnement subjectif nous dit Itten – goûts, impressions – et s'ériger en une loi objective ». On entend par harmonie un certain équilibre. Itten se tourne vers l'étude des processus physiologiques de la perception des couleurs et montre que si nous contemplons un carré rouge, c'est un carré vert que nous voyons apparaître quand nous fermons les yeux ; et *vice-versa*. Autrement dit, « l'image résiduelle sera toujours de la couleur complémentaire, l'œil essayant de rétablir l'équilibre ». Dans le cas de notre ballet, on se trouve baignés dans un ensemble de couleurs complémentaires. Est-ce que cela veut dire que seules les couleurs complémentaires évoluant entre elles sont capables de créer une harmonie ? Itten écrit que « le principe fondamental de l'harmonie dérive de la loi des complémentaires exigées par la physiologie » (ITTEN, 1990, p. 21). Est-ce que l'harmonie issue d'un processus physiologique rime avec logique ?

⁶ Capture d'écran.

Autrement dit, on construit un système de couleurs car celui-ci répondrait à une logique interne ? À la première question, il est facile de répondre non, car deux couleurs contrastées, blanc et noir, peuvent être aussi harmonieuses, offrir une sensation d'équilibre ou en tout cas ne pas créer une sensation de désharmonie, l'harmonie étant aussi affaire de subjectivité et perçue différemment selon les cultures. Il semble plus délicat de répondre à la deuxième partie de notre question laquelle nous invite à nous tourner vers la lecture du *Des remarques sur les couleurs* de Wittengstein par Claude Romano où il est question de la logique et de la grammaire des couleurs. Avant de fournir des détails sur ce point, n'oublions pas de dire que Claude Romano se réfère au peintre Cézanne lorsque celui-ci défend que les couleurs entretiennent dans la nature des rapports nécessaires qui ne relèveraient ni de la logique de la pensée ni d'un seul langage : il y aurait alors une « logique colorée » ; issue de rapports nécessaires ou naturels ? La nature n'a pas de couleurs, elle est incolore. Ce que l'on perçoit comme couleur n'est en fait qu'une réaction physique. À chacune d'elles s'associe une couleur, la nature créant un système associatif de couleurs issu de la physique que l'on comprendrait comme logique ? Si, selon Cézanne, elle ne procède ni de la pensée et ni d'un langage et donc sous-entendu, d'une grammaire, d'une syntaxe, d'un arbitraire, cela signifierait qu'elle provient de la nature. D'après Wittengstein, proposer une grammaire des expressions des couleurs ne revient pas pour autant à créer une théorie de la couleur mais s'intéresser à la logique des concepts de couleur. Cela voudrait dire que c'est le langage, que structure la grammaire, qui crée l'essence d'une couleur. Cependant, nous savons qu'il peut exister des choses colorées en l'absence de concepts et de langage. Ce qui est clair pour Wittengstein, c'est qu'il n'y a rien dans la réalité qui impose une règle à la grammaire. Romano montre que :

Si les nécessités qui structurent le domaine des couleurs ne sont que des conventions grammaticales, cela implique [d'une part] qu'elles sont créées ou instituées par le langage

en tant que pratique humaine (On touche ici au domaine de la création, de la composition, intimement liées à une culture); et d'autre part qu'elles pourraient être autrement qu'elles ne sont, c'est-à-dire que nous pourrions avoir d'autres concepts de couleurs, autrement reliés entre eux (Le contexte détermine les relations des couleurs) (ROMANO, 2010, p. 123).

La logique colorée de Cézanne s'oppose à la grammaire des couleurs de Wittgenstein.

Voyons le cas des couleurs complémentaires que nous avons pu observer dans nos deux interprétations de *Roméo et Juliette*. Ce concept de couleurs complémentaires, rouge-vert / orange-bleu, et le choix qui est fait ici d'y avoir recours provient-il d'une logique colorée ou bien d'une grammaire des couleurs ? Ou encore, ce choix découle-t-il d'une convention picturale, les chorégraphes s'étant inspirés des peintures de la Renaissance, ce qui je pense, rejoindrait l'approche physiologique. Est-ce que physiologie rime avec logique colorée ? Les couleurs complémentaires, nous venons de le voir, sont physiologiques. Elles procèdent donc d'une nécessité naturelle de l'homme tout comme la logique colorée est elle aussi naturelle. La grammaire est elle un choix qui vient donner une structure à un langage. Mais si c'est un choix qui découle d'une nécessité physiologique, donc un faux choix, grammaire et logique colorée, sembleraient alors se confondre.

Ce sont ces processus qui construisent une dramaturgie des couleurs, comment elles font sens dans le ballet, comment elles ont été pensées par le créateur en cohérence avec les autres arts du ballet. Référons-nous à notre cercle chromatique et imaginons qu'à la place d'avoir eu un rapport rouge-vert pour représenter les Capulet-Montaigu, on aurait eu un rapport rouge-orange. Nous tombons ici dans la nuance et le risque est de lui associer un rapport force-faiblesse. Le orange paressant dans son rapport avec le rouge et dans le contexte d'affrontement entre deux camps moins fort. Maintenant, imaginons un rapport orange-violet que sépare le rouge. Cela

semblerait davantage marcher. Cependant nous avons vu plus haut que la couleur Capulet chez Noureev apparaissait, par la matière, la quantité et surtout par les lumières, rouge-violet-marron. Ces couleurs sont trop proches sur le cercle chromatique pour être facilement dissociables par l'oeil. Hors, le drame exige une séparation pour faire sens. Ainsi, le fait de puiser dans les couleurs complémentaires pour représenter les Capulet et les Montaigu prend tout son sens. Le rapport jaune-violet, autre paire possible de couleurs complémentaires, auraient aussi très bien pu marcher.

Les possibilités d'expression des instruments ainsi que celles des couleurs sont exploitées chez Noureev et North. L'évolution du personnage est en effet directement perceptible par celle des costumes car les couleurs comme les *leitmotive* de Prokofiev font évoluer l'action et déterminent la psychologie des personnages. Les couleurs comme les gestes dansés et la musique sont le drame. Notre description de l'évolution de la robe de Juliette et de la tenue de Roméo durant la pièce montrent bien comment les couleurs agissent ici en révélateur d'un état d'être dans un contexte donné. Ce qui convient aux couleurs s'adapte aussi aux autres éléments artistiques. Michel Henry cite Kandinsky lorsque celui-ci explique que « les moyens employés par chaque art, vus de l'extérieur, sont complètement différents : sonorité, couleur, mot (...) En dernier lieu et vus de l'intérieur ces moyens sont absolument semblables (HENRY, 1988, p. 176-177). Tous les arts révèlent une même réalité subjective, sans pour autant en contenir une propre, qui les rend homogènes et capables d'établir un « formidable contrepoint en lequel viendront converger toutes les énergies qui constituent ensemble l'activité créatrice des hommes : l'Art monumental » (HENRY, 1988, p. 177). Le ballet en est un exemple, un genre dans lequel se révèlent l'intériorité du créateur, celle des interprètes et des spectateurs, devenus miroirs des réalités subjectives de la musique, de la chorégraphie, des formes et des couleurs. Michel Henry explique :

Un ballet ne peut être créatif que si les sonorités dont il est la source sont les sonorités des mouvements eux-mêmes, des mouvements abstraits, privés de toute signification objective, réduits à leur pure subjectivité, à leur sonorité précisément (HENRY, 1988, p. 180).

C'est l'expression des couleurs, leur esthétique que nous ressentons ici par leur dramaturgie. Les couleurs ne prennent sens qu'entre elles, à l'intérieur d'un système différentiel, et expriment le travail créateur lui-même.

Orpheus : un corps scénique « archétype »

Emblème du conflit intérieur, Orphée porte une combinaison d'un jaune très franc sur laquelle est cousu un tube rouge. La manière dont s'entortille le tube rouge n'est pas sans évoquer le serpent qui mord Eurydice dans la forêt et rappelle sans cesse ce qui est à la source même de la tragédie.⁷



Attardons-nous un peu plus sur la couleur jaune la plus présente sur le costume d'Orphée et sur sa signification. En effet, outre le symbole du soleil, le jaune, l'or est aussi la couleur des alchimistes et définit une forte symbolique religieuse :

⁷ Desenho realizado por Jean-Jacques Le Forestier, da *Ecole Supérieure d'Architecture des Jardins* de Paris.

La symbolique religieuse n'a pas davantage méconnu ce caractère du jaune. Le jaune, c'est encore l'Amour, que symbolise le rouge, mais cet Amour est chez lui associé à la Lumière, c'est-à-dire à la Sagesse. Couleur du *mouvement*, comme le rouge, il unit la pensée au mouvement. C'est encore l'Action, mais c'est l'Action se faisant *concept*. C'est le *Verbe*. [...] L'or était la couleur consacrée à tous les intermédiaires entre l'homme et le ciel, à tous les grands initiateurs, aux conducteurs des âmes, à ceux qui possèdent le don de convaincre et sont les dépositaires des secrets divins. [...] L'or et le jaune sont en effet les emblèmes de la Foi dans la Symbolique chrétienne. [...] (ROUSSEAU, 1980, p. 128-132).

Itten écrit que « l'or seul était capable de représenter symboliquement cette lumière céleste. [...] Grunewald place le Christ ressuscité dans une gloire jaune qui représente la sagesse universelle ». À ces deux sources, nous pouvons immédiatement joindre la définition donnée à Orphée par Edouard Schuré :

Nom d'initiation, conquis par des épreuves et reçu de ses maîtres, comme un signe de mission. Orphée ou Arpha veut dire : celui qui guérit par la lumière. Arpha est un mot phénicien composé d'aour, lumière, et de rophae, guérison (SCHURE, 1960, p. 230).

Voici une manière de révélation de l'invisible : le Christ symbolisé par le jaune, par la lumière et par le personnage d'Orphée. Un homme qui par amour pour l'autre éclaire de son art, de son chant et « convainc » par ses paroles et ses dons les ténèbres. Orphée était associé au Christ à l'époque médiévale et Balanchine le savait. Les gestes d'Orphée traduisent une souffrance : bras anguleux, replie sur soi-même, contraction. « Orphée pleure Eurydice. Debout, dos au public, il ne bouge pas » nous disent les didascalies écrites sur la partition musicale.

Nous souhaitons nous attarder un moment sur le chemin existant entre l'apparition sur scène du costume d'Orphée et sa signification générale, que l'on peut lui attribuer, afin de fournir un exemple de notre démarche

holistique ou synesthésique. Nous avons décrit dans un premier temps le costume d'Orphée qui est une simple combinaison jaune et rouge. Les couleurs justifient l'utilisation de Noguchi de couleurs primaires. Itten parle d'un accord « puissant, lumineux qui rayonne d'un savoir-tout puissant ». Le rouge semble emprisonner le jaune, ce qui rappelle la source de la tragédie, à savoir la morsure du serpent qui tue Eurydice. Nous savons que la couleur jaune traduit ici à la fois la candeur et l'innocence d'Orphée, mais aussi elle symbolise la lumière, la foi, l'action et l'Amour. Quant au rouge :

Le sang et la passion. Il illustre l'énergie vitale et le courage, mais possède aussi une face cachée. [...] C'est sans doute avec cette notion de puissance que le rouge dérive vers une dimension plus négative. Car la force, la puissance non contrôlées deviennent dangereuses. Par extension, le rouge symbolise ainsi les pulsions de l'homme : l'agressivité, le goût pour la destruction, l'égoïsme... Mais aussi les connotations sexuelles. [...] Haine et passion, énergie vitale et pulsion de mort... le rouge illustre les émotions les plus violentes de la nature humaine : dangereuse et destructrice (NEUVILLE, CLERMONT, 1996, p. 21).

Le rouge symbolise aussi selon Marcel Détiéne et métaphoriquement la couleur de Dionysos:

[...] Dionysos, au corps en forme de grappes, sanglé dans un habit rougeoyant de grains gonflés. [...] Entrelaçant dans l'arc-en-ciel de ses apparitions les couleurs affines du sang jaillissant et du vin écumant (DETIENNE, 1998, p.8-9).

Le sujet du ballet mythologique nous amène à faire le choix de communiquer cette information. Le simple fait de prononcer Orphée ouvre au monde de l'apollonien et à celui du dionysiaque. Le rouge est une couleur chaude, ardente. Sa forme en tube entortillé sur le jaune, de proportion plus importante, nous fait dire que l'acte est ici maléfique : la morsure du serpent. Par ailleurs, si nous avons été amenée à être en contact avec ce rapport Orphée/Christ, c'est que nous savons que Balanchine s'est tourné vers la

christianisation des personnages mythologiques au Moyen Âge, proposant ainsi de mettre en scène l'Ange noir plutôt qu'Hermès. Par ce costume se révèle une volonté d'exprimer le combat (intérieur) et aussi la souffrance d'un homme emprisonné dans une situation qu'il doit impérativement résoudre et dont il doit se défaire. Au tout début de l'œuvre, la harpe qui représente la lyre d'Orphée joue en pulsation régulière de lentes gammes descendantes en mode de *mi* qu'elle rejoue à l'« Apothéose » aux quatre premières mesures. À l'arrivée d'Apollon, tout de doré revêtu, sur la scène, à la cinquième mesure, la harpe joue des gammes ascendantes en mode de *ré*. Stravinsky emprunte aux modes ecclésiastiques, ici dorien et phrygien, eux-mêmes issus des modes grecs⁸. À la suite de contresens, le mode dorien au Moyen Âge désigne, contrairement à l'antiquité, le *ré* et le mode phrygien, le *mi*. Pour Aristote, le mode dorien et le mode phrygien sont les deux principaux modes grecs. Dans le livre VIII des *Politiques* il explique que les harmonies affectent les personnes de manière différente. Alors que la dorienne donne stabilité et mesure, la phrygienne rend enthousiaste (ARISTOTE, 1990, p. 534). Stravinsky réemploie cette distinction entre les deux modes mais en se référant aux désignations du Moyen Âge :

- Au mode de *mi*, phrygien, il fait correspondre des gammes descendantes qui représentent le chant d'Orphée lequel, impatient et imprudent, s'engage à descendre aux Enfers.
- Au mode de *ré*, dorien, c'est Apollon qui apparaît pour emporter aux cieux l'âme d'Orphée.

Il y a donc ici clairement une distinction faite par le compositeur entre le dionysiaque et l'apollinien. Néanmoins, la sonorité des modes importe peu. L'utilisation des deux modes crée une nouvelle fois un cadre compositionnel à

⁸ Cette distinction est aussi mentionnée par Andriessen Louis, Schönberger Elmer dans *The Apollonian Clockwork*, Oxford University Press, 1989, p. 61.

Stravinsky et c'est l'image des deux penchants humains – tout comme dans *Apollon musagète* – qu'il veut rendre par sa musique.

Des éléments du mythe d'Orphée ont été exprès soulignés pour renforcer des instants de puissance dramatique et pour se concentrer sur des aspects de l'histoire qui ont intéressé le compositeur et le chorégraphe. Les capacités musicales d'Orphée, sa souffrance, son amour pour Eurydice étaient des choix évidents, des réactifs, pour l'élaboration musicale et chorégraphique, donnant lieu à une gestuelle de pantomime.

C'est en 1947 qu'Isamu Noguchi est chargé de concevoir les décors et les costumes d'*Orpheus*. Il n'était pas étranger au monde de la danse, ayant collaboré avec Merce Cunningham et Martha Graham. Contrairement à l'interprétation par Bauchant de *l'Apollon*, les décors et les costumes conçus par Noguchi pour *Orpheus* furent accueillis avec une grande réjouissance. Interdisciplinaires, les œuvres d'Isamu Noguchi dévoilent une passion pour le théâtre, pour l'aménagement spatial, pour l'emploi de la lumière et une richesse culturelle acquise grâce à de nombreux voyages assortis de rencontres à l'étranger.

C'est l'ensemble des éléments mis en œuvre pour créer le ballet : couleurs, gestes, musique nous amènent à dire que l'archétype représenté ici est la Passion du Christ. Orphée est en lui même un archétype, un modèle, une référence, en son sens large, à qui on a conféré ici une dimension religieuse.

Le Docteur Roland Cahen propose une adaptation de l'œuvre de Jung et définit l'archétype de la façon suivante :

Ils sont des structures mentales innées qui sous-tendent la conscience. Les archétypes sont des modèles d'action et de comportement [...] L'archétype est en quelque sorte l'image de l'instinct. L'instinct met sa machinerie en marche en évoquant dans l'esprit l'image archétypique qui lui correspond, image qui, à son tour, devient le moteur de l'action et du comportement (JUNG, 1998, p. 41-42).

Selon René-Lucien Rousseau les couleurs manifestent les archétypes opérant une synthèse ou plutôt un passage entre le monde physique et la métaphysique:

Les couleurs se réfèrent à des archétypes qui deviennent, en même temps que l'essence du Rouge, du Bleu, etc. des complexes « universels » valables pour le monde psychique, celui-ci se confondant dans son infrastructure avec le monde physique, le prolongeant, l'exprimant. Ramenées au niveau profond des archétypes, les couleurs nous apparaissent comme des carrefours où se rencontrent l'Art, la Science, la Philosophie, les Religions. Elles indiquent comme des poteaux signalétiques le sens des énergies physiques comme des énergies morales. Elles forment un pont entre la Science et l'Art, entre la Physique et la Métaphysique, entre la Nature et Dieu. L'Arc-en-Ciel était considéré, dans les antiques traditions, comme un tel pont jeté entre le Ciel et la Terre [...]. Et si les couleurs, en définitive, ne sont que des apparences, leur mérite est justement de nous rappeler que la robe diaprée d'Isis cache à nos yeux la divinité, c'est-à-dire la seule indestructible Vérité (ROUSSEAU, 1980, p. 13).

Le contenu de la citation peut venir contredire ce que nous avons dit précédemment quant à la séparation entre le monde physique, atomique et le monde des sensations, ou des *qualia*. Il s'agit d'autres choses ici. La couleur devient un lieu où se rencontre la matière physique, les atomes et le monde des archétypes. C'est bien la projection psychique d'une personne que l'on retrouve dans le physique, formant ainsi « un pont entre la Science et l'Art, entre la Physique et la Métaphysique, entre la Nature et Dieu ». Pour Rousseau, l'archétype se projette dans la couleur. Plus haut, nous avons vu l'archétype de la Passion du Christ, par l'action d'Orphée sur la scène, qu'exprime aussi le jaune.

Pour l'analyse, le phénomène couleur ne peut se comprendre que grâce au couple œil-cerveau, à des associations d'idées et de perceptions, à un effort de l'homme donc vers l'élément à voir : connaissance de la mythologie, écrits des artistes, mode d'apparition des couleurs sur la scène lié aux mouvements musical et chorégraphique, leurs fréquence leurs proportions. Il s'agit donc

d'opérer un « effort de synthèse » ou une synesthésie entre l'acte créateur, l'interprétation de l'œuvre et son accueil.

Cave of the heart (Médée) : un corps scénique qui « devient » couleur

Les écrits de Noguchi et ceux qui lui sont consacrés n'évoquent quasiment pas les couleurs. Dans *Sculptors World* (Noguchi, 2004), il décrit *Cave of the heart* comme une danse de transformation ; il se réfère au drame de Noh. Le sculpteur sino-américain raconte que Médée a fait périr les enfants qu'elle a eu de son union avec Jason. Elle en est transformée et bientôt consumée par les flammes du soleil, son père. Le paysage est construit à l'image des îles grecques. À l'horizon s'y trouve un volcan formé par les artères noires du cœur – les formes élémentaires sont choses communes chez l'artiste – auquel mènent de petites îles en pierre. De l'autre côté, un serpent enroulé accueille en son centre un « arbre araignée » ou encore une « auréole de flammes », « buisson ardent » que Médée revêt à la scène finale.

Une remarque faite à propos de la mise en scène par Noguchi de la tragédie *King Lear* en 1955 avec la royal shakespeare mérite d'être soulignée car elle semblerait être valable pour *Orpheus* et *Cave of the Heart*⁹.

Il a élaboré toute une symbolique fondée sur la force élémentaire de l'objet, ainsi que sur la couleur et sur la forme, pour fournir « un contrepoint abstrait et associatif » au jeu des acteurs. Chaque composante matérielle et formelle de son travail scénographique incarnait la signification sous-jacente à l'action scénique, sa progression même. La nature des objets, l'alternance et l'association des couleurs traduisaient les différentes phases de la tragédie. Il cite Noguchi pour qui le théâtre est une cérémonie, la représentation est un rite (LISTA, 1997 p. 428).

⁹ L'auteur de l'article fait remarquer que Noguchi n'a été confronté avec la tragédie qu'une seule fois avec *King Lear* pour *Orpheus* et *Cave of the heart* en sont aussi deux.

Il y a bien une dramaturgie de la matière et des couleurs et l'Oeuvre de Noguchi en donne un parfait exemple. Comme précédemment avec Orphée, nous choisissons d'isoler un costume, ce qui vient contredire notre propos précédent sur la nécessité d'une démarche holistique pour saisir le phénomène couleur. Mais ici, le décor ne change pas ainsi que les costumes des personnages. Tout comme Juliette, la princesse porte une robe orangée. Jason et la prêtresse sont en rouge et noir et Médée est vêtue d'une robe noire sur laquelle sont brodés des motifs vert et doré (<http://www.exploredance.com/article.htm?id=532>. Consulté en septembre 2011).



10

Notre intérêt s'est focalisé sur la manière dont Noguchi fait se manifester la mort sur scène. Jalouse de l'amour de la princesse et de Jason, Médée place une couronne empoisonnée sur la tête de la jeune femme. À la scène finale, Médée entre en marchant au devant de la scène de profil au public, recouverte entièrement d'un tissu violet. Celui-ci se prolonge sur le sol enveloppant la princesse morte ; découverte un peu plus tard par Jason. Le violet nous apparaît dans son spectre par le jeu des lumières et la texture du tissu et au contact du noir du fond scène, du gris et du rouge. Ici, il domine en quantité et « peut agir de façon vraiment effrayante, en particulier lorsqu'il tend vers le pourpre » (<http://www.exploredance.com/article.htm?id=532>. Consulté en septembre 2011). Le violet exprime la mort, le mystère. Il marque la transition entre la vie et l'immortalité symbolisée par le bleu (ROUSSEAU, 1980, p. 171). Ici, celle-ci ne se manifeste ni par un enchaînement chorégraphique et ou par un

¹⁰ Captures d'écran. Version de *Cave of the heart* avec Miki Orihara, danseuse principale de la *Martha Graham's Dance Compagny*.

motif musical mais bien par la couleur sous une forme et une progression scénique assez inattendue. C'est aussi la première et la dernière fois qu'elle apparaît sur scène. Selon les cultures, le violet répond à des significations différentes. En occident, les prêtres portent une chasuble violette pour célébrer les enterrements. Compte tenu de l'histoire, c'est celle de la mort que nous retenons ou le passage de la vie à la mort.

Pour représenter la mort, le corps scénique disparaît pour devenir matière et forme colorées. On peut être frustrés de ne pas trouver plus d'informations que cela sur les couleurs et leur langage dans les écrits de Noguchi et sur l'artiste et même de façon plus générale chez les metteurs en scène. On trouve des précisions sur les costumes, leur tissus, leur forme, leur couleur mais pas sur l'expression de celles-ci ou leur dramaturgie. Dans un cas comme Médée, un mythe très connu, objet d'interprétation multiples, et sachant que Noguchi a pu trouver sa source d'inspiration dans des cultures qu'il avait pu rencontrer lors de ses voyages, on aurait envie d'aller plus loin et de savoir si cette manifestation de la mort ici correspond à une culture en particulier. D'autant plus qu'immédiatement après cette scène, Médée se positionne sur l'espèce de volcan construit d'artères portant « l'arbre à araignées » et alors que la scène est jetée dans une atmosphère rouge, elle exécute des mouvements de bras et de jambes qui rappellent sans aucun doute la déesse indienne, Chiva.

On peut interpréter de manière différente les raisons de représenter la mort par la couleur et la forme et non par le corps. C'est un épisode fondamental dans le ballet de par son originalité mais aussi car c'est à partir de ce moment que Médée va réellement se séparer de Jason, qui meurt à son tour. Le corps et l'âme sont séparés par la couleur et nous nous trouvons face au mystère de la mort.

Il est difficile de conclure cet essai car le recul me manque pour en tirer des conclusions ou pour éventuellement émettre des généralités. L'objectif

principal qui est celui de compléter mon étude sur les relations entre les arts dans le ballet est atteint dans le sens où le travail permet bien d'affiner le sens de l'observation, d'appréhender différemment le genre ballet et invite à repenser l'équilibre entre les arts et à chercher à répondre aux questions suivantes : y a-t-il un art qui domine plus que les autres ? Les arts du ballet formant un art monumental s'associent-ils pour exprimer une même chose ? Le font-ils en fusion ou en contrepoint ? Ces questions relèvent de la dramaturgie. Ces éléments dramaturgiques procèdent-ils d'une logique ou d'une grammaire ? Notre premier exemple de ballet a permis d'aborder ces deux notions à travers l'exemple des couleurs complémentaires et d'observer que logique et grammaire ramenaient, dans ce cas, à une nécessité d'ordre physiologique. *Orpheus* a introduit l'archétype, un monde invisible, que les couleurs manifestent. Enfin, Graham et Noguchi présentent un corps scénique qui devient couleur, une forme violette, dont la signification celle de symboliser le passage de la vie à la mort est connue et répond bien aux exigences dramaturgiques de l'oeuvre qui doit manifester sur scène la mort de la princesse puis celle de Jason.

Cette lecture du corps scénique par la couleur demande maintenant à être approfondie et élargie à d'autres relations afin d'avoir une idée plus large et précise du système différentiel dans lesquelles la perception des couleurs peut se comprendre. Un autre travail intéressant à développer serait celui d'imaginer une histoire du ballet par les couleurs et les éclairages en partant des recherches effectuées à ce sujet sur le ballet de cour et le ballet romantique.

Bibliographie

DUUS, Masayo et Peter. *The life of Isamu Noguchi: Journey without Borders*. Princeton University Press: 2004.

Galerie Claude Bernard. *Isamu Noguchi*. Galerie Claude Bernard, prefácio de Annette Mickelson, 1964, 14 p.

HENRY, Michel. *Voir l'invisible sur Kandinsky*. Paris: François Bourin, 1988.

HUNTER, Sam. *Isamu Noguchi*. New York: Abbeville press, 1978, 334 p.

ITTEN, Johannes. *The art of color: the subjective experience and objective rationale of color*. New York [Estados Unidos]: John Wiley & Sons, 1999.

ITTEN, Johannes. *Art de la couleur*. Paris: Dessain et Tolra, 1990.

JUNG, Carl. *L'homme à la découverte de son âme*. Paris: Albin Michel, 1998.

KANDINSKY, Vladimir. *Du spirituel dans l'art*. Paris: Gallimard, 1988.

LISTA, Giovanni. *La Scène moderne*. Arles: Actes Sud, 1997.

NEUVILLE Virginie, CLERMONT Pauline. *Le langage des couleurs*. Évreux: Marabout, 1996.

RIOM, Charlotte. « Deux choréographies, deux regards sur Roméo et Juliette de Prokofiev. Une inspiration dans les peintures de la Renaissance italienne » in *Le Paon d'Héra* n°3 (Roméo et Juliette), Neuilly les Dijon : éditions du Murmure, dezembro 2007, p. 163-177. Traduzido ara o ingles por Sabrina Laigles com releitura do autor.

ROMANO, Claude. *De la couleur*. Paris : Les Editions de la transparence, 2010.

Romeo et Juliette. Ballet de l'Opéra National de Paris. 1995-1996, Opéra Bastille.

ROUSSEAU, René-Lucien. *Le langage des couleurs*. Saint Jean de Braye : Dangles, 1980.