

Les Robes Papillons

Camille Auburtin

La genèse du film

- 1 En 2012, ma grand-mère Mimi est placée dans un nouvel espace de vie, une maison médicalisée à Sélestat en Alsace. J'éprouve une grande émotion à la retrouver dans cet endroit inconnu. Juste avant le début de sa maladie, Mimi avait encore un appartement à Metz et une vie sociale dynamique. Ma grand-mère, comme mon grand-père, ont tous les deux été danseurs classiques professionnels. Ils ont partagé une vie artistique intense et riche de rencontres, d'expériences, de voyages et de souvenirs.
- 2 Artiste chorégraphique et bâtisseuse d'une famille de danseurs dont je suis directement héritière, elle se nommait elle-même la ballerine des temps passés. Mimi a démarré sa carrière très jeune juste après la Seconde Guerre mondiale. Elle a dansé avec les plus grands chorégraphes et maîtres de ballets de cette époque comme Nijinska (sœur de Nijinski), Balanchine, Massine, Dolin, Lichine, Skibine et bien sûr, son mentor, Serge Lifar. Elle s'est toujours passionnée pour l'évolution des corps et des recherches autour du mouvement. Quand elle est devenue professeure, et pendant près de quarante ans, elle a développé une approche pédagogique militante inspirée de pratiques chorégraphiques contemporaines. Très tôt, elle a mis en place, au Conservatoire Régional de Metz, l'apprentissage de l'histoire de la danse et de l'anatomie-physiologie. Mimi a traversé presque un siècle avec la danse.
- 3 Après sa retraite et la mort de mon grand-père, son état de santé s'est dégradé. Sa mémoire a commencé à être de plus en plus défaillante. Elle est rentrée dans une phase de dépression, de confusion et de solitude. Je pensais que c'était la vieillesse. Il s'agissait des prémisses de la maladie. Petit à petit, Alzheimer a eu raison de son autonomie.
- 4 Dès ma petite enfance, je me suis liée d'une relation très forte et fusionnelle avec elle. En grandissant, j'ai voulu apprendre la danse. Elle est aussi devenue ma professeure. Mais rapidement, malgré l'intensité de mes efforts, j'ai dû admettre que pour la danse classique, mes hanches n'étaient pas assez ouvertes, mes tendons trop fragiles, mon

coup de pied pas assez fort. J'ai persévéré en m'orientant plus tard vers le contemporain.

- 5 Je suis devenue danseuse professionnelle tout en poursuivant des études de cinéma. J'ai découvert le cinéma expérimental, une autre façon d'explorer le mouvement et je me suis alors emparée moi aussi d'une caméra. J'ai commencé à faire des films partout où je dansais. Finalement, c'est en vivant le mouvement au travers de l'objectif, en explorant la composition chorégraphique par le montage, que mon chemin dans la danse s'est creusé.
- 6 Avril 2014. La maladie progresse. La réalité de son corps, c'est son immobilité alors que toute sa vie, elle n'a eu de cesse que de le mobiliser et de le faire vibrer.
- 7 Mimi est maintenant toujours assise dans un fauteuil roulant. Tout son corps est douloureux : ses genoux, ses hanches, ses épaules... « L'arthrose du danseur » s'est propagée dans tous ses membres. Lorsqu'elle veut se déplacer ou simplement bouger une partie du corps, elle ne peut pas le faire seule. Elle a besoin d'une autre personne. Quand je viens lui rendre visite, elle ne me reconnaît pas immédiatement. Si je me rapproche d'elle, que je la touche, lui parle à l'oreille, elle se détend et finit par m'identifier. Il existe donc encore chez elle une mémoire qui fait appel aux sens.
- 8 Derrière la nébuleuse de la maladie, quelque chose est toujours inscrit entre nous. *Les Robes papillons* raconte notre histoire, celle de cette femme qui m'a fait rêver enfant, qui m'a appris à danser, qui a participé à la construction de mon identité jusqu'à l'âge adulte.
- 9 En revenant sur ce passé à travers un récit au présent, j'ai voulu interroger cet héritage. Ce que ma grand-mère m'a transmis, j'ai voulu le rassembler et le révéler dans l'intention de pouvoir continuer, à mon tour, cette passation : celle d'une force de vie lumineuse et de l'épanouissement du corps dans l'art et le mouvement.

Le dispositif

- 10 Lorsque cette maladie est arrivée, j'ai donc cherché à stimuler sa mémoire à chacune de mes visites, pour ralentir le processus qui était en marche. En accord avec elle, je la filme, je filme ce que nous faisons ensemble et j'enregistre sa parole.
- 11 Au départ, pour moi et pour elle, en souvenir de notre relation et de son histoire.
- 12 Ma tante Marjorie, sa fille, était souvent présente. J'ai vite senti qu'elle avait une place dans ce projet.
- 13 Le projet de film documentaire a germé au fur et à mesure que je collectais des images lors de mes visites. Je suis très vite rentrée dans un processus de création, j'imaginai à chacune de mes visites des dispositifs pour stimuler sa mémoire. J'ai eu envie d'aller plus loin, de partager cette histoire, de lui rendre hommage et de danser une dernière fois avec elle grâce à ce film.
- 14 J'ai conçu l'univers esthétique de mon film *Les Robes papillons* « en mouvement » car la forme du film est au service du sujet et de son enjeu. J'entends par mouvement, d'une part, les mouvements qui se produisent dans l'image, les mouvements de la caméra elle-même et ceux créés au moment du montage. C'est un film qui mélange des écritures et des pratiques : le documentaire, la danse et la vidéodanse.



La forme documentaire

- 15 Mon film emprunte des chemins narratifs se situant sur des frontières. Tout d'abord celle du documentaire puisque pour écrire le récit de ce film, je m'appuie sur le réel, je raconte l'histoire de ma grand-mère et de notre relation. À la fin de sa vie, atteinte de la maladie d'Alzheimer, je filme son quotidien en m'entretenant avec elle.
- 16 Ces images numériques ont été tournées entre 2012 et 2017 avec ma caméra HDV Sony Z7. Elles sont devenues mes archives du présent dans le film. Elles retracent, étape après étape, la progression de la maladie et les dernières années dans cette résidence médicalisée. Dès que je lui rendais visite, j'essayais d'aller chercher des émotions enfouies en elle, à les faire ressortir de l'oubli. Je la filmais lorsque ses souvenirs réapparaissaient. C'était des étincelles de vie qui se produisaient entre elle et moi, des moments intimes, que je captuais seule avec ma caméra.
- 17 Ces instants que j'ai passé avec elle sont racontés au présent dans le film et non pas comme une évocation au passé afin de retranscrire au spectateur les sentiments qui m'ont animé au moment où je les ai vécus et filmés.
- 18 Dans ces images, le corps de ma grand-mère est filmé au plus près. Les cadres sont resserrés. Il y a par exemple en gros plan des détails de son visage, de ses rides, de ses veines, de sa peau fine. Le corps vieillissant est pour beaucoup dérangeant, repoussant. Au fond, il annonce la mort. Mon regard porté sur ce corps est au contraire tendre. Il s'y dégage une certaine beauté et poésie. Son corps dont les courbes, les angles, les volumes, les lignes, les textures et les reliefs dessinent un paysage sensible.
- 19 Son corps n'est pas mis à distance.
- 20 J'ai voulu que le spectateur ressente ma proximité physique, mon intimité avec ma grand-mère car *Les Robes papillons* est aussi l'histoire d'une relation au corps. Montrer ce corps vieilli de façon presque abstraite, en plan très proche, créé paradoxalement un effet de distanciation avec l'état physique de ma grand-mère et évite tout voyeurisme.
- 21 Pour tourner les dernières séquences que j'ai pu faire avec elle en résidence médicalisée, j'ai par deux fois été accompagnée par une autre personne à la caméra. Une première fois par Christophe Hanesse, un ami cameraman et la deuxième fois, par

l'artiste pluridisciplinaire Priscilla Guy. L'état de ma grand-mère nécessitait que je reste très près d'elle pour l'accompagner et la stimuler. Je ne pouvais plus me tenir à distance, derrière ma caméra. Et en même temps, je ne pouvais pas non plus prévoir d'équipe importante ou de dispositif compliqué pour faire ces images dans sa petite chambre. Il fallait être discret, à l'écoute, rester en équipe réduite, avec des personnes de confiance, être dans une relation intime, calme et rassurante pour elle. J'ai pour ces images également choisi du matériel réduit : une petite caméra *blackmagic cinema pocket* sur laquelle j'avais intégré des micros pour enregistrer le son. J'ai continué à utiliser ce matériel sur les séquences du même registre pour le film.

- 22 Ensuite, pour évoquer ma relation passée avec elle au moment où j'étais enfant, j'ai par exemple utilisé des photographies prises en famille par des proches. J'ai sélectionné en particulier celles où nous sommes toutes les deux ensemble, où notre complicité est perceptible, où la tendresse de son regard porté sur moi enfant est visible.



- 23 Je montre ces photos en vue subjective comme si le spectateur pouvait les voir à travers mes yeux car c'est bien mon regard d'adulte au présent qui se souvient de ce passé. Le dispositif filmique est simple et épuré. On voit mes mains faisant défiler ces photos les unes après les autres. Les gestes de mes mains sont par contre précis et chorégraphiques rappelant la tradition ancestrale qu'ont les danseurs de répéter leurs pas, leurs mouvements. Comme moi, ils utilisent leurs mains pour se remémorer leurs déplacements, leurs danses.
- 24 J'avais également en tête, le film *Hand Movie* d'Yvonne Rainer comme inspiration. Pour ce faire, j'ai exploré et composé une « danse des mains », mettant en scène ces archives photographiques. Les artistes chorégraphiques et vidéastes Paulina Ruiz Carballido et Émilie Morin ont participé en tant que « regard extérieur » à la première phase d'exploration de ce travail. Elles m'ont accompagnée pour aller au bout des intentions assez précises que j'imaginai pour ces séquences chorégraphiques.
- 25 Outre des archives photographiques que j'ai récupérées de ma famille, il existe aussi dans ces séquences des photographies d'élèves sur plusieurs générations et quelques rares photos d'elle en noir et blanc quand elle était jeune danseuse dans les années quarante. Ces séquences me permettent de revenir sur chaque période de sa vie, de retranscrire l'ambiance d'une époque et de dire à quel point la danse mais aussi la transmission étaient essentielles pour elle. La présence des mains est très forte dans le

film sur plusieurs dispositifs. Dans ces séquences de mise en scène de photographies d'archives mais aussi lorsque je suis avec ma grand-mère dans la chambre de sa résidence médicalisée.

- 26 Enfin, pour évoquer le passé, en plus des photographies, j'avais une banque importante d'archives filmiques. Des images d'archives super 8 de ma famille des années soixante à 80, mais aussi des cassettes au format rare Sanyo VT20C et VT30C, tournées dans les années soixante-dix et 80. Ces images sont issues des caméras super 8 et vidéo de mon grand-père danseur, de mon père mais aussi de parents d'élèves. On y découvre notamment ma grand-mère donnant des cours de danse à ses élèves au moment où elle était professeure. Toutes ces archives où apparaît ma grand-mère dans le film lui donnent corps. Elles soulignent les traits de sa personnalité car c'est cette image vivante que je souhaite garder d'elle et ainsi montrer. Ces images vidéo et super 8 font aussi partie de la culture populaire, le spectateur peut facilement se projeter sur ses propres archives de famille et s'identifier.
- 27 Ces images au grain si particulier nous touchent toujours singulièrement, ces films nous ramènent chacun à une époque et surtout, à nos propres souvenirs de famille, à la nostalgie de ces moments gravés sur pellicule.



La mise en scène du réel

- 28 Pour ce film, j'ai choisi la forme documentaire pour inscrire le récit de mon histoire mais il ne s'agissait pas tant pour moi de décrire au quotidien le processus de la maladie d'Alzheimer ou de parler frontalement de la perte d'un être cher mais plutôt de comprendre ce que signifie un héritage artistique et humain. Comment ce dernier ressurgit-il et sous quelles formes ? Comment continuer à le faire vivre malgré la disparition, le deuil ?
- 29 Pour raconter ma grand-mère dans le film, j'ai donc imaginé plusieurs façons de l'incarner : par les images que j'ai pu filmer d'elle ces dernières années, par les images d'archives plus anciennes mais aussi en mettant en scène des séquences fictionnées avec elle mais aussi sans elle (comme par exemple la robe rose, ample et fluide, fil

rouge du film, qui erre à Monaco, ou qui danse sous l'eau) ou encore par le biais d'autres corps qui ont dansé avec elle (qui pouvaient en parler ou revivre sa danse).

- 30 Lorsque je m'appuie à l'intérieur du récit sur une mise en scène qui se rapproche de la fiction c'est pour mieux raconter comment l'héritage de Mimi se poursuit dans le présent et à l'image sans sa présence désormais. J'aime à croire qu'il n'est jamais trop tard pour raconter quelqu'un, le connaître, quitte à le ressusciter, invoquer son fantôme. Seule la force de l'imaginaire permet cela. Parfois mettre en scène le réel permet de mieux le comprendre et d'avancer plus vite dans la réalité.
- 31 Un jour je suis venue la voir avec la musique du *Spectre de la Rose* et une idée de mise en scène avec elle. *Le Spectre de la Rose* est un ballet du répertoire, créé aux Ballets Russes de Monte-Carlo, par Tamara Karsavina et Vaslav Nijinski le 19 avril 1911, dans une chorégraphie de Michel Fokine. *Le Spectre de la Rose* est aussi ma première sortie de spectacle, mon premier souvenir de ballet.
- 32 J'ai vu ce spectacle avec Mimi au Ballet du Rhin en Alsace. Je me souviens que le spectre était dansé par un ami de sa fille, ma tante Marjorie, danseuse elle aussi. Il était très beau et dans mes souvenirs, il ressemblait un peu au portrait de Nijinski de 1911. Celui que mimi avait à la fois dans ses studios de danse et dans son salon. Petite, ce portrait de Nijinski me fascinait...
- 33 Je suis venue ce jour-là avec sa fille Marjorie. Nous mettons cette valse que Mimi a si souvent dansée et transmise durant sa carrière. Mimi qui était assoupie, se réveille. Elle reconnaît aussitôt cette musique. Elle se souvient. Ses yeux s'éclairent tout à coup. Elle fredonne la mélodie, puis elle bat la mesure, compte les temps. Ensuite, ses pieds s'animent. Ses mains, mais aussi ses bras se soulèvent. Son visage s'ouvre, elle ferme les yeux... Elle revit le ballet et prend mes mains pour danser avec elle.
- 34 Elle esquisse et nomme des mouvements repris du ballet même si son corps ne suit pas toujours comme elle voudrait.



- 35 Nous essayons d'accompagner ses mouvements sans la guider. Nous entamons une sorte de communication avec son corps. Nous sommes toutes les trois à l'écoute de nos sensations. Cette séquence traverse plusieurs phases du rêve à la réalité, un peu comme le ballet du *Spectre de la Rose*. Les images qui ont découlé de ce moment mis en scène, de cette journée passée à improviser avec elle, sont au final devenues une séquence

centrale du film. Elle réunit les grandes thématiques de mon film : la mémoire, la transmission artistique, la famille et la danse. Dans ce film, ce que ma grand-mère m'a transmis, je le rassemble, le questionne, le transforme dans l'intention de pouvoir continuer, à mon tour, cette passation.

- 36 Dans une autre séquence du film, il y a ce même principe de mise en scène, mais cette fois sans elle, avec ses anciennes élèves. Il s'agit du souvenir de la variation de Rachmaninov, une danse que ma grand-mère avait chorégraphié sur un prélude de ce compositeur russe qu'elle adorait. Je me suis interrogée sur ce qu'il restait de cette variation dont on n'a aucune trace filmique. Quelques photos et la mémoire corporelle de ses élèves qui avaient 15 ans à l'époque, qui en ont maintenant environ 60. Certaines ne se souviennent que d'un port de tête ou de bras, d'autres de sensations, d'autres plus précisément de la variation. Elles aussi incarnent d'une certaine manière ce qui leur reste de ma grand-mère, de sa danse, de leur danse à elles aussi. *Les Robes papillons* est aussi un film sur la danse, à la lumière d'autres bougies. Le film convoque différentes formes d'images et de mouvements. Il rend également visible d'autres corps issus de cet art, ces danseuses et danseurs de corps de ballet que le public oublie, ignore souvent au mépris des étoiles, et qui passent avec le temps dans l'ombre.

La pratique vidéodanse

- 37 Pour ce film, j'ai aussi entamé un processus de création différent. Habituellement dans ma pratique de la vidéodanse, je suis dans une démarche plus instinctive, plus expérimentale et l'écriture, la composition choréo-cinématographique apparaît seulement au moment du montage.
- 38 Dans *Les Robes papillons*, même si le récit documentaire était très préparé en amont du tournage et du montage, je me suis tout de même servie de la pratique de la vidéodanse pour imaginer tout au long du projet le travail d'écriture du corps et du mouvement dans le film. Je l'ai utilisé différemment en l'adaptant à chaque registre d'images du film, pour qu'il puisse créer le mouvement à l'image.



- 39 La dernière séquence du film est l'ultime appropriation de ce travail autour du mouvement. C'est l'épilogue de ce récit. Il a lieu devant l'océan atlantique, près de

Bordeaux, où je vis à présent alors que le prologue du film fait face à la mer méditerranée et à l'Opéra de Monte-Carlo.

- 40 Le film se termine ainsi par une séquence vidéodanse sur une plage. C'est ma proposition artistique pour quitter le film et elle fait écho, comme une boucle, aux séquences précédentes.
- 41 Ce projet a fait l'objet d'un long travail. Il a commencé par une résidence dans un Centre Chorégraphique bordelais avec Tam Peel, le chef-opérateur du film. J'ai à nouveau sollicité Priscilla Guy, avec qui je collabore artistiquement depuis plusieurs années. En regard extérieur, elle nous a accompagné durant toute la semaine de résidence. Avec elle, nous avons cherché et écrit les phrases chorégraphiques de ce duo. Mon intention était de travailler en résonance avec la variation composée sur la musique de Rachmaninov. Cette variation néo-classique que les anciennes élèves de ma grand-mère venaient de me transmettre et que j'avais filmé quelques semaines auparavant à Metz. J'ai cherché à l'apprendre puis à la transformer dans ce duo. Je voulais m'approprier cette chorégraphie pour en faire autre chose à partir de ma pratique de la danse contemporaine et de la vidéodanse.
- 42 Pour le tournage, je voulais clairement travailler en caméra-épaule et ne pas aller vers la facilité en utilisant un Ronin ou un autre stabilisateur de caméra. Ces outils sont pour moi le moyen d'effacer la physicalité et les sensations du mouvement de la caméra. Le mouvement de la caméra devient lisse, parfait, aérien et on ne sent plus l'être humain derrière la caméra. Je voulais l'effet contraire, qu'on sente le corps du chef-opérateur en mouvement avec moi. Je voulais développer un duo de "caméra-contact", en cherchant à travailler et à maîtriser ensemble la fluidité et l'écoute de nos mouvements avec la caméra. Un vrai challenge !
- 43 Tam est habitué à travailler en caméra épaule et il pratique les arts martiaux. Sans être danseur, il avait donc une certaine pratique du mouvement et de la caméra en mouvement. J'ai appris la danse de Rachmaninov puis nous avons cherché et exploré avec la caméra les mouvements que nous pouvions faire ensemble. Nous avons exploré puis visionné ce que nous produisions comme image avec cette caméra dansante et comme mouvements avec nos corps dans l'espace en faisant danser la caméra. L'idée n'était pas facile à réaliser et nous avons finalement assez peu de temps.
- 44 Priscilla nous a aidé à créer ces modules chorégraphiques en duo de caméra contact. Plusieurs modules que je suis ensuite allée tourner à la plage avec Tam et un ingénieur du son. Il y a eu deux jours de tournage. La première fois, nous avons été surpris par les éléments. La difficulté de réaliser nos danses avec la caméra alors qu'il y avait beaucoup de vent, il faisait froid et le sable alourdissait nos déplacements et nos mouvements. La deuxième fois, le temps était plus clément et nous avons pu refaire toutes nos images et plus encore.
- 45 La diversité des courtes séquences que nous avons réussi à écrire avec nos corps et la caméra m'ont permises de jouer ensuite à les recomposer et à les mélanger dans le montage. Le choix du découpage et des mouvements de caméra s'accorde à la chorégraphie des corps.
- 46 Ainsi dans le film, la caméra saisit au vol mes mouvements mais n'hésite pas à suivre son propre chemin. Elle agit comme un œil dansant, s'attarde un moment sur un détail de l'espace, sur une main ou sur un corps, et réagit aux impulsions quitte à se retrouver par terre. La liberté de la caméra portée nous fait entrevoir la présence du corps du

cadreur et nous plonge dans les sensations du mouvement. Face à cet horizon de mer, je dévale les dunes. Le bruit de l'océan et du vent se mêlent à mon souffle et aux bruits de mes gestes. La plage est déserte. J'observe le va-et-vient des vagues, l'eau qui passe et se retire sur le sable et je suis leur rythme. Petit à petit, ce mouvement entraîne mon corps et il s'amplifie.

- 47 Cette dernière séquence est une invitation à étirer le temps, à prolonger nos songes, nos sensations et les pensées de tous ces souvenirs.

RÉSUMÉS

While her grandmother Micheline, a former ballerina and dance teacher, is at the end of her life dying of Alzheimer's disease, the director delves into her memories and tries to stimulate her memory. The film brings together different forms of images and movements and makes visible other bodies of this art form that faded into the shadows. *Butterfly Dresses* weaves the portrait of this intimate and deep relationship, of two generations of women, built from the very beginning through the prism of dance.

INDEX

Keywords : Alzheimer, dance, cinema, transmission, family

Mots-clés : Alzheimer, danse, cinéma, transmission, famille

AUTEUR

CAMILLE AUBURTIN

Réalisatrice

camilleau[at]gmail.com

Bande-annonce du film : <https://vimeo.com/474678046>

Page du film : <https://www.lesfilmsdutempsscelle.fr/catalogue/les-robres-papillons/>

ESSAIS

Revue interdisciplinaire d'Humanités

« Prendre soin » de la vulnérabilité

Études réunies par
Bachar Bou Assi, Frédérique Drillaud, Élodie Galinat

Numéro 18 - 2022

ÉCOLE DOCTORALE MONTAIGNE-HUMANITÉS