Motifs
ISSN : 2726-0399

8 | 2024
Re-présentation(s)

Position théorique et agentivité de Serge Lifar dans la représentation visuelle du ballet

Lorena Ehrbar

https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/motifs/index.php?id=1097

DOI : 10.56078/motifs.1097

Référence électronique
Lorena Ehrbar, « Position théorique et agentivité de Serge Lifar dans la représentation visuelle du ballet », *Motifs* [En ligne], 8 | 2024, mis en ligne le 01 décembre 2024, consulté le 24 septembre 2026. URL : https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/motifs/index.php?id=1097

Droits d'auteur
Licence Creative Commons – Attribution 4.0 International – CC BY 4.0

Position théorique et agentivité de Serge Lifar dans la représentation visuelle du ballet

Lorena Ehrbar

PLAN

Gérer sa carrière par l'image
Danse et dessin : affinité des pratiques et représentation technique
Le film comme « écriture de la danse »

TEXTE

1 « [Serge] Lifar adorait les photos et se pliait à toutes les exigences avec docilité [1] », raconte la célèbre journaliste de danse Irène Lidova lorsqu'elle relate les prises de vue effectuées par le photographe Serge Lido du célèbre danseur, chorégraphe et Maître de ballet de l'Opéra de Paris [2]. Elle décrit aussi la méthode de travail de son époux, qui s'impose après la Seconde Guerre mondiale comme spécialiste de la photographie de danse. Celui-ci manipule sans détour le corps des danseurs et danseuses qu'il photographie : « pour obtenir l'effet désiré, Lido déplaçait leur tête, corrigeait la position de leur jambe ou de leur bras [3]. » Ces extraits mettent l'accent sur l'expertise et l'autorité du photographe, plutôt que sur une collaboration mutuelle entre danseur et artiste dans la mise en scène des photographies. De façon parallèle, à l'occasion de la parution de *La Vie en images* de Serge Lifar en 1937, le dessinateur suisse Géa Augsbourg fait part à la presse du processus de réalisation de son album. Il explique avoir « accompagné [Serge Lifar] partout pendant deux ans », et revendique ne l'avoir jamais fait poser, « sauf une fois pour saisir certains détails de forme [4] ». Contrairement à Lido, le dessinateur limite son intervention en ne se voulant qu'observateur. Pour autant, la façon dont Lifar répond à cette présence, illusoirement neutre, ainsi que son point de vue vis-à-vis des œuvres produites ne sont pas abordés.

2 Ces exemples proviennent de l'immense corpus d'œuvres qui s'est constitué sur Serge Lifar, de son entrée aux Ballets russes en 1923 jusqu'à la fin de sa carrière à l'Opéra de Paris dans les années

cinquante. Des artistes majeurs de la scène artistique, tels que Man Ray ou Picasso, et d'autres plus en marge, comme la dessinatrice et peintre Monique Lancelot ou la photographe Annemarie Heinrich, ont contribué à cette vaste production iconographique, à laquelle il faut ajouter la participation de plusieurs réalisateurs. En posant pour ces artistes, en leur commissionnant des travaux ou en les accueillant dans ses classes d'adage ou lors de répétitions, Lifar n'apparaît pas seulement comme sujet des œuvres produites, mais aussi comme acteur de celles-ci [5]. Dans son analyse sur l'engagement de Lifar pour la reconnaissance des droits d'auteur des chorégraphes, Florence Poudru relève dans ce sens que le danseur est préoccupé par la représentation visuelle de son art [6].

3 Partant de ces constats, l'étude du discours de Lifar, issu essentiellement de ses correspondances, de ses conférences, et dans une certaine mesure de ses ouvrages [7], ainsi que celle de ses collaborations artistiques, notamment avec Serge Lido et Monique Lancelot, permettent de cerner la vision du danseur et son agentivité dans la production et la diffusion des photographies, des dessins et des films consacrés à sa pratique et, plus généralement, au ballet. Sa position sur les enjeux promotionnels, documentaires et techniques des images de la danse, articulée avec celle des artistes et située parmi les réflexions de son temps sur la représentation de la danse, éclaire en filigrane le caractère intermédial des œuvres produites sur la danse [8].

Gérer sa carrière par l'image

4 À l'occasion d'une conférence en 1957 sur « Les Droits du chorégraphe », Serge Lifar se prononce sur la photographie de danse. Il se concentre alors moins sur le contenu des clichés que sur les photographes eux-mêmes et sur les enjeux qui entourent la circulation des œuvres. Il écrit :

> Certes, nous aimons les photographes ; nous avons besoin de leurs documents objectifs, pris sur le vif. Mais alors qu'ils ne soient que reporters et qu'ils nous livrent leurs documents tels quels. […] Or, certains photographes publient des sortes d'albums annuels, où ils prétendent écrire une histoire définitive de la danse au moyen de leurs photographies […]. A-t-il demandé au danseur l'autorisation de

> publier sa photographie dans son album ? […] A-t-il soumis l'ensemble de son choix aux intéressés pour obtenir leur assentiment, en se disant que, qu'on le veuille ou non, il existe une hiérarchie de la danse qui veut qu'un théâtre officiel passe toujours devant une compagnie privée ? Pensez-vous, il possède sa propre hiérarchie : celle du porte-monnaie et de la sympathie. Il y eut un temps où les artistes lançaient les bons photographes ; de nos jours, ce sont les photographes qui lancent les danseurs [9].

5 Lifar brosse un portrait caricatural des photographes, présentés comme des figures avides qui contrôleraient à eux seuls et selon leurs propres intérêts la diffusion des clichés. Lifar dénonce l'absence de concertation des danseurs et des danseuses dans les choix qui entourent l'utilisation des photographies, mais néglige dans son raisonnement le système dans lequel s'inscrivent les photographes et plus précisément l'ensemble des autres acteurs et actrices qui participent au processus éditorial des œuvres et qui oriente ainsi leur forme et leur usage [10].

6 En mentionnant des « albums annuels » de photographie, Lifar fait certainement référence à Serge Lido qui, depuis 1947, publie des albums photographiques annuels consacrés à la danse [11]. Intitulés *La Danse* puis *Ballet* dès 1951, ces volumes, traduits en anglais et en partie en espagnol, illustrent les créations annuelles non seulement du ballet, qui tient une place privilégiée dans les albums, mais aussi d'une variété de danses différentes. Des photographies de scène, de coulisses, de mises en scène extérieures et des portraits constituent les ouvrages. Les clichés sont accompagnés d'un commentaire d'Irène Lidova, qui assure la direction artistique des ouvrages, et d'une préface signée par des hommes de lettres ou des figures majeures de la scène artistique, tels que Jean Cocteau, George Balanchine ou Serge Lifar. Ce dernier apparaît dans l'ensemble des albums parus entre 1947 et 1959, à l'exception du numéro de 1955, où plusieurs photographies du ballet *Les Noces fantastiques* qu'il chorégraphie sont néanmoins présentes. La virulence de l'attaque de Lifar est surprenante si l'on considère l'amitié de longue date qui lie les deux hommes ; Lido accompagne et documente la carrière de Lifar pendant près de quarante ans [12].

7 Lifar termine son propos en soulignant un renversement qui attribuerait dorénavant au photographe un pouvoir dans la carrière du danseur ou de la danseuse. Dans ses mémoires, Irène Lidova raconte en effet que : « Des dizaines et des dizaines de danseurs qui ambitionnaient de posséder une photo signée Serge Lido, ou espéraient figurer dans un de ses albums, détenaient la fameuse adresse [de son studio][13]. » La fonction promotionnelle de la photographie dans le monde du spectacle est connue[14] ; au prestige du cliché s'ajoute celle de la relation. Le couple apparaît comme un acteur clé de la vie théâtrale. Lidova décrit en effet son implication et celle de son mari pour soutenir et promouvoir les débuts de Roland Petit et Janine Charrat, tout en précisant que son époux, « qui passait sa vie dans les milieux du théâtre, fournissait à Lifar tous ses jeunes récitants[15] ».

8 Si la photographie, d'autant plus lorsqu'elle est réalisée par un artiste connu, apparaît comme un outil de valorisation, elle peut être aussi, à l'inverse, abordée avec une certaine méfiance. En 1933, l'exposition *La Danse et le mouvement : exposition internationale de photographie* organisée par les Archives internationales de la danse à Paris, regroupe 550 clichés donnant à voir une grande variété de danseurs et danseuses de la période, dont Serge Lifar, Michel Fokine, Kurt Jooss, ou encore Mary Wigman[16]. Parmi les cinquante artistes sélectionnés pour exposer leurs travaux se trouvent des figures de proue de la photographie de cette période, à l'instar de Laure Albin-Guillot et Lotte Jacobi, ainsi que des spécialistes de la photographie de théâtre, comme le Studio Lipnitzki. La revue *L'Art et les artistes* adresse la conclusion de sa critique de l'exposition directement aux danseurs et aux danseuses :

> Si, après avoir vu cette exposition, notre connaissance sur les mouvements dansants est plus approfondie, les danseurs eux-mêmes doivent pouvoir tirer une importante leçon : la photographie est sans pitié et quelquefois le truquage est impuissant[17]…

9 Cette mise en garde sous-entend les conséquences qu'un cliché peu valorisant entraînerait sur la carrière des danseuses et des danseurs et renvoie aux limites de la maîtrise qu'ils peuvent avoir sur leur image et sa diffusion. Lifar n'aborde pas la question du truquage ou de la retouche des images, jugeant les photographies « objectives », mais cette mise en avant de la fine marge de manœuvre dont disposent les

danseurs et les danseuses rejoint la critique formulée par Lifar quelques années plus tard. Par l'exclusion des danseurs et des danseuses des processus de diffusion des photographies, la construction d'une « histoire définitive de la danse » échapperait ainsi à ses principaux acteurs et actrices.

10 Or, cette dénonciation du pouvoir, imaginé comme hégémonique, des photographes sur la circulation des images de la danse peut être nuancée par la mise en avant de plusieurs leviers d'action dont bénéficie le danseur. On trouve la trace du premier dans les correspondances entretenues entre Serge Lifar et la presse au fil des ans. En effet, à de nombreuses reprises, les journalistes ou les rédacteurs qui préparent la parution d'un article consacré à Lifar s'adressent directement au danseur pour le choix des photographies vouées à illustrer le propos, lui demandant d'envoyer les clichés qu'il voudrait voir paraître [18]. La majorité du matériel iconographique est préexistant à ces articles, mais à de plus rares occasions, ils entraînent la réalisation de nouvelles œuvres qui permettent à Lifar d'orienter les choix iconographiques qui les constituent [19]. Le danseur possède donc un pouvoir non seulement dans la sélection des œuvres diffusées, mais aussi, selon les cas, dans le processus même de leur production. Reste cependant la question des droits sur ces photographies : Lifar regrette en effet que les photographies soient la « propriété personnelle du photographe qui [en] détient l'exclusivité sans aucun privilège pour les artistes [20] ».

11 En outre, non seulement l'élaboration d'expositions sur la danse [21], mais aussi la publication de ses ouvrages offrent à Lifar un autre moyen pour contribuer aux choix de la diffusion de l'iconographe du ballet ou de sa danse. Florence Poudru distingue cinq types de textes : les catalogues d'exposition, les ouvrages sur Alexandre Pouchkine, les biographies, les autobiographies, ainsi que les textes historiques, esthétiques et théoriques sur la danse [22]. Il est avéré que Modeste Hofmann servit de plume au danseur [23]. Par conséquent, l'implication effective de Lifar dans le choix des illustrations de ces ouvrages n'est pas clairement mesurable, mais rien n'invalide l'hypothèse selon laquelle Lifar aurait, tout au moins, posé un regard sur et validé leur iconographie. On sait que Lifar conservait dans sa collection personnelle des albums photos qu'il composait à partir des clichés l'immortalisant dans ses principaux rôles [24]. Cette activité

témoigne d'une volonté de sélectionner parmi l'iconographie à sa disposition les photographies les plus éloquentes et de les organiser, renforçant ainsi l'hypothèse d'un intérêt et d'un investissement probable du danseur dans la partie visuelle de ses ouvrages. Par ailleurs, ses ouvrages rendent compte d'un intérêt particulier porté aux arts graphiques : les œuvres de Monique Lancelot occupent une place centrale dans ses *Traité de danse académique* (1949) et *de chorégraphie* (1952) ; l'ouvrage historique et esthétique *Le Livre de la danse* (1954), illustré exclusivement avec des œuvres représentant le danseur, regroupe des dessins de six artistes, dont Picasso, Cocteau et Christian Bérard, tandis que ses *Pensées sur la danse* (1946) sont accompagnées d'études de gestes réalisées par Maillol du danseur posant dans son atelier. Outre le prestige dont peut bénéficier une publication illustrée par ces artistes majeurs du XX^{e} siècle, l'attrait de Lifar pour le dessin réside aussi dans le rapport privilégié entretenu entre ce médium et la danse.

Danse et dessin : affinité des pratiques et représentation technique

12 Le dessin serait, selon Lifar, plus apte que la photographie à la représentation de la danse. Il l'explique en ces termes :

> La photographie est nette, fidèle, pure, mais elle ne vole pas ; elle découpe une tranche de l'espace et la met en conserve dans les bornes étroites de son cadre. Le dessin, lui, s'envole, prolonge l'espace et le modèle précieusement, tout comme fait la Danse [25].

13 Pour Lifar, le dessin tout comme la danse façonnent l'espace. Les recherches consacrées à la rencontre et l'hybridation de ces pratiques soulignent qu'outre cette dimension spatiale, les deux disciplines entretiennent aussi un rapport particulier aux gestes [26]. Il en découle une utilisation du dessin par les chorégraphes dans leur processus de création [27]. Lifar fait partie de ceux-ci. Il réalise de nombreux dessins chorégraphiques qui inscrivent la position des danseurs et des danseuses sur la scène ainsi que leurs déplacements, et rend compte de gestes spécifiques ou de la scénographie. Il publie

par ailleurs certains de ses dessins, nous engageant dans une réflexion sur leur statut, entre stricts documents de travail et œuvres signées, et sur leur destination, professionnelle ou publique [28].

14 Ce sont les œuvres de Monique Lancelot qui inspirent à Lifar cette réflexion sur le dessin. Le danseur et l'artiste partagent une relation professionnelle privilégiée pendant plusieurs décennies. Pratiquement absente de l'historiographie sur la représentation de la danse bien qu'elle soit située de son vivant « en tête des peintres de la danse [29] », Monique Lancelot consacre une remarquable production artistique sur le ballet de l'Opéra de Paris, particulièrement dès la fin des années quarante et durant les années cinquante [30]. Après sa formation à l'École des beaux-arts de Paris, elle collabore avec le chorégraphe et danseur Boris Kniaseff pour qui elle crée des décors et des costumes. Par cet intermédiaire, elle rencontre Serge Lifar au début des années quarante qui la soutient dès lors activement dans son activité. Il commence par lui mettre à disposition une loge à l'Opéra, puis un atelier, facilitant ainsi considérablement son travail et son accès aux cours d'adage, aux répétitions, aux spectacles et plus généralement au quotidien de l'Opéra [31]. Lifar collabore avec l'artiste pour l'illustration de plusieurs ouvrages et s'investit parallèlement dans la promotion du travail de Lancelot en lui faisant bénéficier de son réseau et en l'aidant dans l'organisation de ses expositions [32]. L'artiste illustre par ailleurs plusieurs ouvrages sur la danse, dont l'*Initiation à la danse* de Pierre Tugal (1947) et publie régulièrement ses œuvres dans la presse spécialisée, notamment dans *Paris Théâtre* et *Comoedia.*

15 Lancelot réalise des centaines de dessins, d'études et d'esquisses de danse, au sein desquels Lifar occupe une place centrale. Ses œuvres graphiques se caractérisent par la souplesse et l'expressivité de leur trait.

Monique Lancelot, *Sans titre*, 1950



Lithographie, *in* Serge Lifar, *Adages et pas de deux : lithographies et originaux de Monique Lancelot*, Paris, Arabesque, 1950, [s. p.]. Source : collection particulière. Ayant droit : Claire Feranne Van Dyk.

16 Dans de nombreuses œuvres, l'artiste dessine sur la feuille le tracé des gestes du danseur dans l'espace, souligne l'acmé du mouvement et ses lignes de force tout en multipliant les traits à la plume ou au fusain pour rendre compte de son ampleur. Ce faisant, ses œuvres se distinguent des représentations plus linéaires et statiques du danseur que l'on observe chez nombre de ses contemporains, à l'instar de celles réalisées par Lucienne Pageot-Rousseau ou Yves Brayer [33]. Ces deux artistes ont également collaboré avec le danseur : la première réalise les planches de l'ouvrage *Serge Lifar à l'Opéra* (1943), tandis que le second crée les décors et les costumes de plusieurs ballets de Lifar au début des années quarante [34].

17 En choisissant de faire illustrer ses traités de manière figurative, Lifar se positionne dans une tradition héritée du *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse* de Carlo Blasis (1820), auquel il fait de multiples références dans son texte [35]. Monique Lancelot réalise environ quatre-vingt-dix planches qui répondent au texte du *Traité de danse académique* (1949).

Monique Lancelot, *Pat de chat*, 1949


Monique Lancelot, Pat de chat, 1949

Dessin à la plume reproduit dans Serge Lifar, *Traité de danse académique* [ill. Monique Lancelot], Paris, Bordas, 1949, planche 45, p. 118. Source : Bibliothèque de la Ville de Genève. Ayant droit : Claire Feranne Van Dyk.

18 Ses illustrations, par leur grand format et par leur forme qui évoquent l'esquisse, contrastent avec les figures plus proches du diagramme que l'on retrouve dans des manuels contemporains, à l'instar de *Technique de la danse*, publié par l'ancienne danseuse de l'Opéra de Paris Marcelle Bourgat (1946) [36].

[Inconnu], *Le Saut de chat*


[Inconnu], Le Saut de chat

In Marcelle Bourgat, *Technique de la danse*, Paris, Presses universitaires de France, 1993 [1946], p. 88. Source : Bibliothèque Nationale de France. Ayant droit : Presses universitaires de France.

19 Comme il est d'usage dans les manuels de danse figuratifs, Lancelot décompose les pas pour en identifier les différentes étapes et marque la géographie du mouvement [37]. Cependant, la multiplication et l'entremêlement de ces phases mènent parfois à une saturation graphique qui contraste avec l'économie visuelle adoptée dans d'autres manuels ou fiches techniques de magazines de danse contemporains [38].

Monique Lancelot, *Jeté en tournant*, 1949



Dessin à la plume reproduit *in* Serge Lifar, *Traité de danse académique* [ill. Monique Lancelot], Paris, Bordas, 1949, planche 41, p. 110. Source : Bibliothèque de la Ville de Genève. Ayant droit : Claire Feranne Van Dyk.

20 En commissionnant Lancelot pour ce travail, Lifar privilégie la représentation technique de la danse au travers du langage artistique et esthétique propre à son illustratrice, plutôt que de tendre vers une représentation plus impersonnelle des figures.

21 Si la décomposition des pas des figures des manuels pouvait évoquer la chronophotographie, Lifar se garde de ce parallèle et préfère rapprocher l'œuvre graphique de Lancelot du film : « Chacune des esquisses de Monique Lancelot, en quelque sorte, est un petit film, comme si elle superposait et faisait se mouvoir sans déroulement plusieurs images pour dessins animés [39]. » Cette comparaison reflète le grand intérêt de Lifar pour le cinéma, qu'il développe dans les années trente et qu'il ne cessera de poursuivre durant les décennies suivantes.

Le film comme « écriture de la danse »

> Notre époque a donné au ballet un moyen de transcription resté inutilisé jusque là – le cinéma. […] Le cinéma peut rendre le ballet accessible aux masses, qui nous portent un vif intérêt, il peut le fixer, le faire éternel, il peut enfin lui être ce qu'est l'imprimerie aux œuvres poétiques – une édition imprimée du ballet [40].

22 Dans cet extrait du *Manifeste du chorégraphe* écrit par Lifar en 1935, le danseur voit dans le cinéma un double intérêt : une « transcription » de la danse, jugée plus efficace que les systèmes de notation existants [41], et la possibilité de diversifier le public du ballet grâce à sa diffusion par le film. À la même période, le danseur et chorégraphe Léonide Massine perçoit aussi la caméra comme une « mémoire » de la danse [42]. La vision de Lifar n'est donc pas isolée, bien qu'un peu simplifiée. Le danseur oublie en effet que les rencontres entre le ballet et le cinéma se sont multipliées dès la mise au point du médium, permettant notamment à Nadar de filmer une démonstration de la ballerine Carlotta Zambelli en 1897 [43].

23 L'inventaire des ballets de Lifar filmés et une analyse de ces réalisations restent encore à mener. Antoine Livio note que les captations des chorégraphies de *Variations*, des *Créatures de Prométhée* et de *Grand Pas* sont dues à Léone Mail, danseuse et assistante de Lifar [44]. Dans des recherches postérieures, Florence Poudru indique que d'autres ballets ont été filmés, à l'instar de *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Phèdre* et *Le Martyr de Saint Sébastien*, et affine en typologie les rencontres de Lifar avec le cinéma : outre les captations de ses ballets et les reportages d'actualité, il participe à des documentaires sur l'Opéra ainsi qu'à des fictions sur la danse pour lesquels il règle les chorégraphies [45]. L'autrice soulève enfin que contre toute attente, le danseur acceptera, sans en donner les raisons, que « la notation Laban à l'exclusion de toutes les autres » soit appliquée à ses chorégraphies en 1977 [46].

24 Ce choix trahit la difficile « transcription » systématique de ses ballets par le film, pourtant si désirée par le danseur durant des décennies. Ce n'est pourtant pas faute d'avoir été soutenu par des réalisateurs. Dans le devis pour la captation de *Blanche Neige* qu'il envoie à Lifar en 1951, Pierre Boyer assure comprendre les besoins du chorégraphe, ayant déjà à son actif la réalisation des « films chorégraphiques des Ballets Américains de Miss Ruth Page [47] ». Le réalisateur précise qu'il ne s'agit pas de réaliser une « œuvre cinématographique, mais bien plutôt d'établir un document technique pour [les] propres besoins [de Serge Lifar] et ceux de [son] corps de ballet ». Pour ce faire, il propose de filmer le ballet « sans préparation spéciale au cours de l'une [des] répétitions […], dans son entier, du point de vue durée, et dans son entier également du point de vue cadre, en vues

montrant la totalité de la scène de l'Opéra ». Il note aussi que « vu la longueur du ballet [...], il sera vraisemblablement indispensable de pratiquer trois ou quatre interruptions pendant son cours ».

25 Ce courrier met en évidence la conception qu'a le réalisateur de ce type de tournage. Celui-ci définit son statut et sa fonction, s'attachant à distinguer la captation d'un ballet en vue d'un usage professionnel de la réalisation d'une œuvre destinée à un public. Il expose également son approche pratique de la tâche, caractérisée par des plans larges plutôt que par des vues rapprochées sur les danseurs, fixant ainsi l'évolution générale de la chorégraphie et non pas le détail de gestes. Les contraintes techniques qu'il aborde préparent finalement Lifar à la perturbation du rythme normal de la répétition. Cette proposition confronte ainsi la vision du danseur à son application effective, montrant les implications concrètes d'une captation de ballet. Lifar regrettera d'ailleurs que « l'enregistrement filmé soit encore trop coûteux et encombrant [48] ».

26 Lifar reste néanmoins actif dans le développement et la réalisation de projets qui permettent une représentation audiovisuelle de ses ballets et leur transmission auprès d'un public élargi. Il écrit par exemple avec Léandre Vaillat le scénario de *Symphonie en blanc*, un documentaire sur la danse classique réalisé par François Ardoin et René Chanas en 1942. Des articles parus dans la presse au moment du tournage rendent compte de l'investissement de Lifar sur le plateau, corrigeant la position des danseurs et des danseuses devant la caméra ou exigeant de recommencer des prises de vue jugées insatisfaisantes [49]. Lifar démarche par ailleurs le Comité de direction de la Télévision et de la Radio-Française en 1959 pour leur proposer la réalisation d'une émission de télévision jeunesse hebdomadaire consacrée à la danse. Il souhaite ainsi profiter du potentiel de ce jeune média comme plateforme de visibilité pour la danse, s'inscrivant à la suite de la série d'émissions consacrée aux ballets français par Jean Benoît-Lévy entre 1951 et 1952, réalisée expressément pour la télévision [50]. Dans sa proposition, qui ne retiendra malheureusement pas l'attention du Comité, Lifar écrit :

> Je veux ouvrir la fenêtre sur le mystère de la Danse. La TÉLÉVISION peut m'aider dans cette tâche [...]. Les livres que j'ai édités, les conférences que j'ai faites, rien – hélas ! de ce très gros travail, – ne

> laisse de trace. La pellicule, elle, peut devenir l'« écriture chorégraphique », et fixer à jamais les images du mouvement : premiers et septièmes arts se retrouvent [51].

27 Le danseur mêle la volonté d'assurer une postérité à son travail, qu'il ne voit plus possible qu'à travers la pellicule, avec l'ambition de conserver le ballet et de le diffuser grâce à la télévision. Lifar a tendance à rassembler l'ensemble des représentations audiovisuelles de la danse sous les formules « transcription », « écriture chorégraphique » ou « écriture de la danse [52] », considérant davantage le film comme un moyen de reproduction – une « édition imprimée du ballet », comme il le formulait dans son manifeste –, plutôt que comme un médium répondant à des exigences et des possibles qui lui sont propres. Bien qu'il nuance parfois cette perspective en parlant aussi de réunion des « premiers et septièmes arts », en abordant principalement le film comme « transcription » quelles que soient les conditions de sa création, de son usage ou de sa destination – ici une émission de télévision jeunesse hebdomadaire, là un documentaire sur l'Opéra ou une captation de ballet –, Lifar occulte les enjeux qui entourent le passage de la danse performée sur scène à sa représentation par le film, au cinéma ou à la télévision.

28 D'autres professionnels abordent au contraire les rapports entre film et danse avec une posture plus critique. Dans son manuel de danse daté de 1938, Werner Shuftan conclut le chapitre « Danse filmée et film de danse » en soulignant le caractère irréversible d'une performance filmée : « Car si sur la scène, il y a une erreur, ce n'est pas un si grand malheur ; demain, on l'évitera. Dans le film, par contre, ce qui est une fois fixé sur la pellicule, y reste pour toujours [53] ! » Cette remarque rappelle la mise en garde formulée à l'encontre de la photographie de danse, tandis que le choix de consacrer un chapitre entier au rapport entre danse et film témoigne de la centralité des enjeux qui entourent cette rencontre et de la nécessité de les thématiser auprès des danseurs et des danseuses. Dans celui-ci, l'auteur identifie les adaptations chorégraphiques nécessaires de la danse en fonction de sa destination, sur scène ou à l'écran [54]. Ce faisant, Schuftan rompt avec la vision du film comme un moyen de transcription de la danse pour identifier au contraire les dimensions pratiques qui entourent ce transfert intermédial et les conditions de son succès.

29 Lifar reste plus vague sur les limites et les modalités qui entourent la représentation cinématographique de la danse, privilégiant une posture de promotion des avantages de la captation filmique non seulement *pour* la danse, mais aussi *de* la danse pour le cinéma. Il souligne en effet les bénéfices mutuels que tirent aussi bien le cinéma que la danse de leur rencontre, citant le succès du music-hall et de Fred Astaire au cinéma [55] ; une réciprocité d'échanges qu'il ne considèrera pas pour la photographie et le dessin, malgré la fonctionnalité ou les affinités qu'il perçoit entre ces médiums et la danse.

NOTES

1 Irène Lidova, *Ma vie avec la danse*, Paris, Plume, 1992, p. 30.

2 Sur Serge Lifar, voir particulièrement : Florence Poudru, *Serge Lifar : la danse pour patrie*, Paris, Hermann, 2007 ; Mark Franko, *The Fascist Turn in the Dance of Serge Lifar : Interwar French Ballet and the German Occupation*, New York, Oxford University Press, 2020 ; Patrizia Veroli, « La Dernière étoile de Diaghilev dans la Russie en émigration. Serge Lifar de 1929 à 1939 », *Recherches en danse*, nº 5, 2016, p. 1-15 ; Stéphanie Gonçalves, *Danser pendant la guerre froide : 1945-1968* [préf. Pascal Ory], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022 ; *Serge Lifar : une vie pour la danse*, Lausanne, Musée historique de l'Ancien Evêché, 1986 ; Laure Guilbert et Gérard Mannoni (dir.), *Serge Lifar à l'Opéra*, Paris, Opéra national de Paris, 2006.

3 Irène Lidova, « La Danse en noir et blanc », *Ballet*, 2000, p. 14-15, p. 15. Bibliothèque Nationale de France, « Dossier d'artiste Serge Lido ».

4 « Quand Géa Augbsourg nous parle du temps où il "dessinait" Serge Lifar », [journal inconnu], 13 mai 1938, [s. p.]. Archives de la Ville de Lausanne, P63 fonds Serge Lifar, carton « Presse 1938 mars-mai », enveloppe « Lifar et Géa Augsbourg ».

5 Pour une réflexion sur la distinction sujet/acteur dans la construction spécifique de la photographie : Arnaud Rykner, « Photographie et mise en scène : la fabrique de l'événement ou *Ce qui n'a pas été* », *Synergies pays riverains de la Baltique*, nº 13, 2019, p. 13-22, p. 15-17.

6 Florence Poudru, *Serge Lifar*, *op. cit.*, *p.* 184-185.

7 Les ouvrages de Serge Lifar doivent être abordés avec mesure puisqu'il est avéré que Modeste Hofmann servit de plume au danseur. Dans cet article, seuls les propos de Lifar qui se retrouvent par ailleurs développés dans ses entretiens ou dans ses correspondances sont utilisés. Voir Patrizia Veroli, « Serge Lifar as a Dance Historian and the Myth of Russian Dance in Zarubezhnaia Rossiia (Russia Abroad) 1930-1940 », *Dance Research*, vol. 32, nº 2, 2014, p. 105-143.

8 Sur l'intermédialité, voir notamment : Jean-Marc Larrue, « Théâtralité, médialité et sociomédialité. Fondements et enjeux de l'intermédialité », *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 32, nº 2, 2011, p. 174-206 ; Éric Méchoulan, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *Intermédialités / Intermediality*, nº 1, 2003, p. 9-27 ; Jürgen E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, vol. 10, nº 2-3, 2000, p. 105–134 ; Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, The MIT Press, 1999.

9 Archive de la Ville de Lausanne, P63 fonds Serge Lifar, carton « Enseignement de la danse (Université de la danse et Institut chorégraphique) », enveloppe « 1er congrès mondial des chorégraphes, Aix-les-Bains, 30 juillet – 4 août 1957. Communications, notes, divers ».

10 Sur la question des acteurs et des actrices qui participent à la fabrique et à la diffusion de la photographie, voir : Marie-Ève Bouillon et Laureline Meizel (dir.), « Derrière l'image », *Photographica*, nº 4, 2022.

11 Serge Lido, *La Danse* [préf. Jean Cocteau, préf. Roger Lannes], Paris, Masques, 1947 ; Serge Lido, *La Danse* [préf. Henri Mondor], Paris, Masques, 1949 ; Serge Lido, *La Danse* [préf. Olivier Merlin], Paris, Masques, 1950 ; Serge Lido, *Ballet* [commentaire Irène Lidova], Paris, Art et Industrie, nº 1-9, 1951-1959. Outre cette série, Serge Lido publie durant toute sa carrière de nombreux autres albums photographiques consacrés à la danse.

12 Sur les liens d'amitié de Serge Lido et Serge Lifar, voir : Irène Lidova, *Ma vie avec la danse*, *op. cit.*, *p.* 30.

13 *Ibid.*, *p.* 89.

14 Voir par exemple les cas d'études suivants : Cristina Barbero, « Les premiers photographes des Ballets russes à Paris Auguste Bert et Charles Gerschel », *in* Mathias Auclair et Pierre Vidal (dir.), *Les Ballets russes*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2009, p. 129-138 ; Mathias Auclair, « Les

photographes et la danse à l'Opéra de Paris, (1860-1914) », *Ligeia*, n° 113-116, 2012, p. 147-159 ; Ilaria Puri Purini, « Gret Palucca and Charlotte Rudolph : Promotional Strategies to Access Modernism », *Photography and Culture*, vol. 9, n° 1, 2016, p. 25-38. Sur les liens entre photographie et théâtre voir notamment : Chantal Meyer-Plantureux, *La Photographie de théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Paris, Audiovisuel, 1992 ; Arnaud Rykner (dir.), *Photographier l'acteur*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017 ; Arnaud Rykner (dir.), « La photographie de scène en France. Des années folles à nos jours. Capter l'invisible », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 2, n° 284, 2019 ; Brigitte Joinnault (dir.), *La Photographie au théâtre, XIX^e^ – XXI^e^ siècles*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2021.

15 Irène Lidova, *Ma vie avec la danse*, *op. cit.*, *p.* 36.

16 Inge Baxmann, Claire Rousier et Patrizia Veroli (dir.), *Les Archives internationales de la danse 1931 – 1952*, Pantin, Centre national de la danse, 2006, p. 21-23 ; Sanja Andus L'Hotellier, *Les Archives internationales de la danse : un projet inachevé, 1931-1952*, Coeuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2012, p. 193-197.

17 « La Danse et le Mouvement », *L'Art et les artistes : revue mensuelle d'art ancien et moderne*, octobre 1933, p. 104.

18 Lettre de Gille Anthelme à Serge Lifar, [s. d.] [1935 ?] ; Lettre de Victor de Carvalho à Serge Lifar, 26 janvier 1937 ; Lettre de Pierre Lartigue à Serge Lifar, 11 mai 1983 ; Lettre d'André Salmon à Serge Lifar, [s. d.] ; Lettre de Mathias Desève à Serge Lifar, [s. d.], etc. Archives de la Ville de Lausanne, fonds P63 Serge Lifar, carton « Correspondance journalistes / hommes de lettres ».

19 Le rédacteur du journal collaborationniste *La Gerbe* André Castelot écrit au danseur : « François Barette a dû se mettre en contact avec vous pour savoir de quelle façon il doit illustrer votre texte. » Lettre d'André Castelot à Serge Lifar, 24 juin 1943. Archives de la Ville de Lausanne, fonds P63 Serge Lifar, carton « Correspondance journalistes / hommes de lettres ».

20 Archives de la Ville de Lausanne, P63 fonds Serge Lifar, Lettre de Lifar au Ministre Beaux-Arts, 16 avril 1957, citée par Florence Poudru, *Serge Lifar*, *op. cit.*, *p.* 184.

21 Au sujet des expositions organisées par Serge Lifar, voir : Patrizia Veroli, « La dernière étoile de Diaghilev dans la Russie en émigration. Serge Lifar de 1929 à 1939 », *op. cit.*, p. 1-15 ; Florence Poudru, *Serge Lifar*, *op. cit.*, p. 180-181.

22 *Ibid.*, *p.* 160.

23 Patrizia Veroli, « Serge Lifar as a Dance Historian and the Myth of Russian Dance in Zarubezhnaia Rossiia (Russia Abroad) 1930-1940 », *op. cit.*, p. 105-143.

24 Voir la description des lots 329 et 295 de la vente aux enchères de la collection personnelle de Serge Lifar à l'Hôtel des Ventes Piguet à Genève le 13 mars 2012, disponible sur https://www.piguet.com/fr, consulté le 1er avril 2023.

25 Serge Lifar, *Adages et pas de deux : lithographies et originaux de Monique Lancelot*, Paris, Arabesque, 1950, [s. p.].

26 Sarah Burkhalter et Laurence Schmidlin, *Spacescapes : danse et dessin depuis 1962*, Dijon, Presses du Réel, Zurich, Ringier, 2017, p. 4-15 ; Inge Baxmann, Juliet Bellow, Mickaël Bouffard, Pauline Chevalier, Lou Forster et Marie Glon, « Sources iconographiques et chorégraphiques : pour une recherche croisée entre histoire de l'art et études en danse », *Perspective*, nº 2, 2020, p. 51-72 ; Laurence Louppe (dir.), *Danses tracées : dessins et notation des choréographes : [Marseille, Centre de la Vieille Charité] Musées de Marseille, 19.4. - 9.6.1991*, Paris, Dis Voir, 1991, p. 2-33 ; Sophie Lucet et Sophie Proust (dir.), *Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène* [collab. Delphine Lemonnier-Texier, préf. Georges Banu], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

27 *Ibid.*

28 Des dessins chorégraphiques de Serge Lifar se trouvent notamment dans : Serge Lifar, *Le Livre de la danse* [ill. Aristide Maillol, Pablo Picasso, Christian Bérard, Léon Leyritz, Jean Cocteau, Jean-Denis Malcles et Serge Lifar], Paris, Les Éditions du Journal Musical Français [JMF], 1954 ; Serge Lifar, « Sur le plateau », *Formes et couleurs*, nº 2, 1949, [s. p.].

29 « Monique Lancelot », *Paris Théâtre*, octobre 1954, p. 26. Archives de la Ville de Lausanne, P63 fonds Serge Lifar, carton « Presse 1954 ».

30 L'artiste est mentionnée dans : Mathias Auclair et Pierre Vidal (dir.), *Image(s) de la danse*, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2008, p. 5, p. 80 ; *Serge Lifar : une vie pour la danse*, Lausanne, Musée historique de l'Ancien Evêché, 1986, p. 97.

31 Entretien avec Claire Feranne Van Dyk, 29 mars 2022. Je remercie Claire Feranne Van Dyk pour sa généreuse disponibilité et pour ces informations.

32 Lettre de Monique Lancelot à Serge Lifar, 19 mars 1951 ; Lettre de Monique Lancelot et Eva Borg à Serge Lifar, 17 avril 1964. Archives de la Ville de Lausanne, P63 fonds Serge Lifar, carton « Correspondances : peintres sculpteurs photographes / expositions / collection Serge Lifar », enveloppe 26. Il faut préciser que ce soutien n'est pas unilatéral. Lancelot apporte son aide à Lifar en s'investissant d'une part considérablement dans la conception de ses traités de danse, relisant les manuscrits, proposant des changements dans le texte ; et d'autre part, en manifestant activement pour le retour de Lifar à l'Opéra après l'éviction qui le sanctionne de son collaborationnisme sous l'Occupation. Lettre de Monique Lancelot à Serge Lifar, [s. d.] [1945-1955]. Archives de la Ville de Lausanne, P63 fonds Serge Lifar, carton « Correspondances : peintres sculpteurs photographes / expositions / collection Serge Lifar », enveloppe 15 ; Entretien avec Claire Feranne Van Dyk, 29 mars 2022.

33 Pour des œuvres représentant Serge Lifar par Lucienne Pageot-Rousseaux, voir par exemple : Serge Lifar, Lucienne Pageot-Rousseaux, Paul Valéry et Jean Cocteau, *Serge Lifar à l'Opéra*, Paris, Thibault de Champrosay, 1943, [s. p.]. Une partie des œuvres d'Yves Brayer consacrées à Serge Lifar sont accessibles sur le site de la Fondation Serge Lifar : https://www.serge-lifar.org, consulté le 31 mars 2023.

34 Yves Brayer réalise les décors et costumes des ballets suivants : *Joan de Zarissa* (1942), *L'Amour sorcier* (1942), *Salomé* (1943), *Lucifer* (1948) et *Nauteos* (1954). Au sujet des collaborations de Serge Lifar avec des peintres pour la création de costumes et de décors de l'Opéra, voir : Florence Poudru, *Serge Lifar*, *op. cit.*, *p.* 126-131.

35 Serge Lifar, *Traité de danse académique* [ill. Monique Lancelot], Paris, Bordas, 1949, p. 19-20, p. 27, p. 45, p. 74, p. 134-135, p. 165. Sur cette filiation, voir : Marie-Françoise Bouchon, « La formation du danseur dans les traités : la parole des maîtres », *Histoires de corps : à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, centre de ressources musique et danse, 1998, p. 85-106.

36 Marcelle Bourgat, *Technique de la danse*, Paris, Presses universitaires de France, 1946.

37 Sur la question des diagrammes de danse, voir : « Culture visuelle du geste efficace et danses de société (1910-1940) », Journée d'étude organisée par Pauline Chevalier (INHA) et Juan Pablo Pekarek (INHA), Institut national d'histoire de l'art, Paris, 28 septembre 2022. Sur les livres tech-

niques : Liliane Hilaire-Pérez, Valérie Nègre, Delphine Spicq et Koen Vermeir (dir.), *Le Livre technique avant le XX^e siècleà l'échelle du monde*, Paris, CNRS Éditions, 2017.

38 Voir par exemple: Cyril W. Beaumont et Stanislas Idzikowski, A *Manual of the Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing (Cecchetti Method)* [ill. Randolph Schwabe], Londres, C. W. Beaumont, 1955 [1922]; Cyril W. Beaumont, A *Primer of Classical Ballet, Cecchetti Method for Children* [ill. Eileen Mayo], Londres, C. W. Beaumont, 1947 [1933] ; Nadine Nicolaeva-Legat, *Ballet Education*, Londres, Geoffrey Bles, 1947 ; ainsi que les fiches techniques des magazines de danse, par exemple : *La Danse*, n° 4, novembre 1954 ; *Toute la danse*, n° 15, 2e année, septembre 1953.

39 Serge Lifar, *Adages et pas de deux*, *op. cit.*, [s. p.].

40 Serge Lifar, *Le Manifeste du chorégraphe*, Paris, Hachette, 1935, reproduit partiellement dans *Archives internationales de la danse*, 3e année, n° 4, 15 octobre 1935, p. 128-129.

41 Dans la conférence de Lifar intitulée « La danse et le cinéma » donnée à l'occasion du Ier Congrès du Film Documentaire organisé par Arts, Sciences, Voyages, à l'Hôtel de Ville de Paris du 6 au 22 avril 1943, le danseur fait notamment référence à la sténochorégraphie d'Arthur Saint-Léon ainsi qu'au procédé de Stépanov, dont il juge les résultats approximatifs. Cette conférence a été publiée dans : Serge Lifar, *Terpsichore dans le cortège des muses*, Paris, Pierre Lagrange, 1943, p. 121-123. Sur les systèmes de notations de danse, voir notamment : Laurence Louppe (dir.), *Danses tracées*, *op. cit.*

42 Antoine Livio, « Entrechats. Avec Serge Lifar », *in* Pascal Ory et Olivier Barrot, *Entre deux guerres : la création française entre 1919 et 1939*, Paris, François Bourin, 1990, p. 317-340, p. 333.

43 Laurent Guido, « Le ballet au cinéma », *in* Mathias Auclair et Christophe Ghristi, *Le Ballet de l'Opéra : trois siècles de suprématie depuis Louis* XIV, Paris, Albin Michel, 2013, p. 282-285, p. 283. Sur les rapports entre cinéma et danse, voir notamment : Laurent Guido, « Entre corps rythmé et modèle chorégraphique : danse et cinéma dans les années 1920 », *Vertigo*, octobre 2005, p. 20-27 ; Laurent Guido, « Du corps rythmé au modèle chorégraphique », *in* Laurent Guido, *L'Âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2014, p. 301-350 ; Kristina Köhler, *Der tänzerische Film : frühe Filmkultur und moderner Tanz*, Marburg, Schüren, 2017.

44 Antoine Livio, « Entrechats », *op. cit.*, *p.* 333.

45 Florence Poudru rajoute aussi à cette typologie les rôles d'acteurs tenus par Lifar ainsi que le sujet d'un ballet (*Cinéma*, 1953). Florence Poudru, *Serge Lifar*, *op. cit.*, *p.* 193.

46 Attestation de Serge Lifar à Jean-Christophe Boclé, 30 juin 1977. Centre National de la Danse, Fonds Gilberte Cournand, cité par *Ibid.*, p. 194.

47 Lettre de Pierre Boyer à Serge Lifar, 26 novembre 1951. Archives de la Ville de Lausanne, P63 fonds Serge Lifar, carton « Correspondances films cinéma télévision 1930-1986 », enveloppe 23.

48 Lettre de Serge Lifar au directeur du Teatro Piccolo de Milan, 20 septembre 1951, Archives de la Ville de Lausanne, P63 fonds Serge Lifar, cité par Florence Poudru, *Serge Lifar*, *op. cit.*, *p.* 194.

49 « Lifar tourne "Symphonie en blanc" », *Ciné-mondial*, 10 octobre 1942 ; « Silence Terpsichore… on "tourne" ! », *Paris-soir*, 10 février 1942. Archives de la Ville de Lausanne, P63 fonds Serge Lifar, carton « Presse 1942 ».

50 Laurent Guido, « "Du Foyer de la danse à la danse au Foyer". L'expérience télévisuelle des Ballets de France (Jean Benoit-Lévy, 1951-1952) », *in* Gilles Delavaux et Denis Maréchal (dir.), *Télévision : le moment expérimental. De l'invention à l'institution (1935-1955)*, Rennes, Éditions Apogée, 2011, p. 461-479.

51 Lettre de Lifar à Pierre Descaves, 28 octobre 1959. Archives de la Ville de Lausanne, P63 fonds Serge Lifar, carton « Correspondances : journalistes / hommes de lettres », dossier « Correspondances – photocopies : journalistes, édition, télévision, films ».

52 *L'Illustration*, 26 septembre 1942, cité par Florence Poudru, *Serge Lifar*, *op. cit.*, *p.* 194.

53 Werner Schuftan, *Manuel de danse*, Paris, Éditions Edgar Malfère, 1938, p. 145. Pour une critique du rapport entre danse et cinéma adressée spécifiquement contre la position de Serge Lifar, voir : M.-L. Clédon « La danse et le cinéma », *Arts et mouvement, le guide chorégraphique*, 4e année, n° 15, 3e trimestre 1936, p. 79-81.

54 Werner Schuftan pointe les éléments suivants : « Au point de vue chorégraphique, il y a une très grande différence entre la danse sur la scène théâtrale et celle du cinéma. En raison du champ de vision du spectateur, la danse sur la scène doit partir du centre de celle-ci en rayonnant vers les côtés. Dans le film, le chemin est inverse. Ici, pour la même raison, les

mouvements doivent converger concentriquement de la périphérie vers le centre, car le regard du spectateur se porte naturellement vers le centre de l'écran. De cette façon, on obtient un effet plastique qui, quoique différent de celui obtenu sur la scène, le remplace dans les meilleures conditions possibles. […] De plus, il faut prendre en considération que le film n'a que très peu d'effets de profondeur, qui, par la suite de la difficulté que l'on a à rendre la troisième dimension, doivent être feintes à l'aide de trucs optiques. […] Une chorégraphie spéciale aurait vite fait de le rectifier, en tenant compte de la manière différente dont les lignes s'entrecoupent dans le film. La technique de danse pour le cinéma doit encore se borner à des mouvements forts et pas trop rapides », Werner Schuftan, *Manuel de la danse*, *op. cit.*, p. 144-145.

55 Serge Lifar, *Terpsichore dans le cortège des muses*, *op. cit.*, p. 122.

RÉSUMÉS

Français

Cet article a pour but de cerner la position et l'agentivité du danseur, chorégraphe et Maître de ballet de l'Opéra de Paris Serge Lifar (1905-1986) dans la production et la circulation des œuvres représentant sa danse, et plus généralement celles consacrées au ballet. Son discours ainsi que ses collaborations artistiques – notamment avec le photographe Serge Lido et la dessinatrice Monique Lancelot –, insérés dans les réflexions de son temps sur la représentation de la danse, rendent compte des enjeux promotionnels, documentaires et techniques des œuvres produites sur la danse, principalement par la photographie, le dessin et le film. L'articulation du point de vue du danseur et de sa marge de manœuvre avec la perspective des artistes permet, au-delà du cas de Lifar, de souligner le caractère intermédial de ces réalisations.

English

This article aims to delineate the position and agency of the dancer, choreographer, and Master of the Ballet at the Paris Opera, Serge Lifar (1905-1986), in the production and circulation of works representing his dance, and more generally of those dedicated to ballet. His discourse and artistic collaborations, notably with photographer Serge Lido and illustrator Monique Lancelot, embedded within the contemporary discussions on dance representation, shed light on the promotional, documentary, and technical concerns surrounding the works produced about dance, primarily through photography, drawing, and film. The interplay between the dancer's perspective and his creative latitude, alongside the viewpoint of the artists, emphasizes the intermedial nature of these productions, which extend beyond the specific case of Lifar's artistic agency.

INDEX

Mots-clés
danse, photographie, dessin, cinéma, intermédialité

Keywords
dance, photography, drawing, film, intermediality

AUTEUR

Lorena Ehrbar
Lorena EHRBAR est doctorante et assistante diplômée en histoire de l'art contemporain à l'Université de Lausanne. Ses recherches portent sur la construction, la diffusion et les fonctions des images de la danse au XX^{e} siècle, et plus particulièrement sur les représentations de Serge Lifar, des Ballets russes à l'Opéra de Paris.