



HAL
open science

Ciné-danse : histoire et singularités esthétiques d'un genre hybride

Sophie Geneviève Walon

► **To cite this version:**

Sophie Geneviève Walon. Ciné-danse : histoire et singularités esthétiques d'un genre hybride. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paris sciences et lettres, 2016. Français. NNT : 2016PSLEE026 . tel-01535420

HAL Id: tel-01535420

<https://theses.hal.science/tel-01535420>

Submitted on 8 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE DOCTORAT

de l'Université de recherche Paris Sciences et Lettres
PSL Research University

Préparée à l'École normale supérieure

Ciné-danse : Histoire et singularités esthétiques d'un genre hybride

Screendance: History and Aesthetic Singularities of a Hybrid Genre

École doctorale n°267 Arts & médias
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 et École normale supérieure
Spécialité : Arts (études cinématographiques)

SOUTENUE PAR :

Sophie Walon

le 9 décembre 2016

DIRIGÉE PAR :

M. Jean-Loup Bourget
École normale supérieure

Mme Isabelle Launay
Université Paris 8 – Saint-Denis

COMPOSITION DU JURY :

M. Vincent Amiel
Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne
Président du jury

Mme Martine Beugnet
Université Paris 7 – Diderot
Rapporteuse

M. Laurent Guido
Université de Lille 3
Rapporteur

Ciné-danse :
Histoire et singularités esthétiques d'un genre hybride

Sophie Walon

À Shane

Remerciements

À Jean-Loup Bourget d'abord, pour avoir dirigé mes recherches dans un équilibre parfait entre exigence et liberté, pour sa disponibilité, sa sympathie, ses conseils, ses suggestions, ses corrections et ses prêts (largement prolongés) de documents.

À Isabelle Launay pour avoir codirigé cette recherche avec une rigueur intellectuelle qui m'a été indispensable ; pour ses remarques précises et précieuses qui m'ont aidée à aller vers un engagement plus grand et plus exigeant avec les œuvres.

À Élise Domenach, ma professeure à l'École normale supérieure de Lyon, pour m'avoir encouragée à me lancer dans cette voie de recherche.

À ceux qui ont écouté, lu et commenté avec bienveillance mes premières hypothèses, en particulier Élise Domenach, Giusy Pisano, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Reidar Due, Nikolaj Lübecker, Andrew Klevan et Douglas Rosenberg.

À tous les membres du département d'histoire et de théorie des arts de l'ENS pour leur soutien amical tout au long de mes premières années de recherche et d'enseignement.

À Marisa C. Hayes et Franck Boulègue pour leur invitation annuelle au festival international de vidéo-danse dont ils sont les organisateurs, pour tous les documents et les films qu'ils m'ont fournis et pour tous leurs conseils et leurs suggestions qui m'ont été d'une si grande aide au cours de ces années de recherche.

À Marie Cadalanu, pour avoir partagé avec moi des journées de travail et des moments de doute et pour avoir relu si minutieusement l'ensemble de ce texte.

À ma famille et mes amis pour leur patience et leur soutien.

À mes parents, pour tout.

À Shane pour son soutien indéfectible et pour les nombreuses heures de visionnage partagées avec moi.

Avertissements

Sauf mention contraire, j'ai traduit moi-même toutes les citations de l'anglais au français.

En règle générale, je privilégierai les titres de films originaux à leur traduction française, que je mentionnerai toutefois à la première occurrence, excepté pour certains titres, soit parce qu'ils sont transparents, difficilement traduisibles, très connus ou bien parce qu'ils font l'objet d'une énumération qui rendrait un système de double-titre fastidieux.

Je proposerai toujours une traduction française des passages que je cite, excepté lorsqu'un extrait est uniquement mentionné en note de bas de page.

La qualité médiocre de certaines illustrations est due au fait que certains films n'ont pas bénéficié de restauration ou bien que je n'ai pas pu m'en procurer une version DVD.

L'index situé à la fin de cet ouvrage comporte les titres des ciné-danses citées et les noms de leur réalisateur, le nom de certains chorégraphes régulièrement évoqués ainsi que les titres de films de danse qui ne sont pas des ciné-danses mais que j'ai commentés de manière plus ou moins substantielle ou qui sont particulièrement importants dans le cadre de cette étude.

Résumé

La ciné-danse est une forme artistique hybride qui entrelace étroitement les propriétés techniques et esthétiques de la danse et du cinéma. Ce n'est pas un genre nouveau : d'une certaine manière, la ciné-danse existe depuis les tout débuts du cinéma. Mais elle est théorisée pour la première fois au milieu des années 1940 par Maya Deren qui propose aussi avec *A Study in Choreography for Camera* (1945) un film-manifeste qui s'est avéré déterminant pour la reconnaissance et le développement de cette catégorie la plus transdisciplinaire du film de danse. Néanmoins, c'est seulement à partir des années 2000 et surtout depuis le début des années 2010 que les festivals spécialisés se sont multipliés et que le genre a commencé à recevoir un éclairage théorique. Cette thèse contribue ainsi à ce tout jeune domaine de recherche que sont les *screendance studies* en proposant un premier panorama historique de la ciné-danse et en examinant certaines de ses spécificités formelles et dramaturgiques dont beaucoup n'avaient pas encore été analysées. Cette étude prend notamment le parti d'explorer la ciné-danse sous l'angle inaperçu de son hyper-sensorialité et des corporéités originales qu'elle façonne.

J'y commence par retracer l'histoire plus large dans laquelle la ciné-danse s'inscrit, celle de la danse au cinéma en général et du film de danse en particulier. Puis, je propose d'esquisser plus spécifiquement l'histoire du genre. Je souligne ensuite la fécondité de l'hybridation artistique qui définit la ciné-danse en analysant certaines de ses singularités formelles et dramaturgiques. J'examine notamment l'usage *sui generis* du gros plan dans ces films, la (re)matérialisation des corps à laquelle ils procèdent par un traitement hyper-sensoriel et synesthésique des images et des sons ainsi que les corporéités étranges qu'ils créent et les implications critiques que celles-ci renferment. Enfin, je me concentre sur un aspect capital de la ciné-danse : les lieux qu'elle investit et les rapports complexes entre corps et espaces qu'elle interroge. Cette thèse brosse ainsi le portrait historique et esthétique d'un art hybride, d'un genre éminemment corporel et sensoriel et d'une pratique *in situ*. J'y mets au jour des oeuvres expérimentales qui explorent la capacité de ce croisement artistique à mettre en exergue la matérialité des corps ainsi que la sensorialité des films et de l'art chorégraphique.

Mots clés

Ciné-danse – la danse au cinéma – cinéma expérimental – hybridité artistique – art sensoriel – dramaturgies incarnées – création de corporéités – art *in situ* – corps et espace

Abstract

Screendance is a hybrid artistic form which inextricably interweaves the technical and aesthetic properties of both dance and cinema. It is not a new genre: in a certain sense, screendance has existed since the very beginnings of cinema. It was first theorised, however, in the mid-1940s by Maya Deren, whose film-manifesto *A Study in Choreography for Camera* (1945) proved central to the recognition and development of this most transdisciplinary category of dance films. Nevertheless, it is only from the 2000s and even more-so from the 2010s onwards that specialised festivals have proliferated and that the genre has begun to receive theoretical attention. This dissertation is thus a contribution to the emerging field of *screendance studies*: it proposes a historical panorama of the genre and examines its formal and dramaturgical specificities, many of which have not yet been the object of in-depth analysis. This examination aims in particular to explore screendance from the previously unconsidered perspective of its hyper-sensoriality and the original corporealities it constructs.

I begin by retracing the larger history within which screendance has grown, that of dance in film and especially that of dance films. I then propose a more specific history of screendance proper. Next, I emphasise the fecundity of the artistic hybridisation which defines screendance by analysing certain of its formal and dramaturgical singularities. More specifically, I examine its *sui generis* usage of close-ups, its (re)materialisation of bodies through a hyper-sensorial and synaesthetic treatment of images and sounds, as well as its strange corporealities and the critical implications they suggest. Finally, I focus on a crucial dimension of screendance: the places it investigates and its complex interrogations of the relationships between body and space. This dissertation paints a historical and aesthetic portrait of a hybrid art, an eminently corporeal and sensorial genre, a site-specific practice; it celebrates experimental works which explore the richness of an artistic cross-over and highlight the materiality of bodies as well as the sensoriality of dance and film.

Keywords

Screendance – dance in film – experimental cinema – artistic hybridity – sensorial art – embodied dramaturgies – creation of corporealities – site-specific art – body and space



In the short space (limited by the financial problems of film production) of the film I have been able only to suggest the potentialities of such a form. It is my earnest hope that film-dance will be rapidly developed and that, in the interest of such a development, a new era of collaboration between dancers and film-makers will open up – one in which both would pool their creative energies and talents towards an integrated art expression¹.

— **Maya Deren**

À propos de *A Study in Choreography for Camera*
(1945)

¹ « J'ai avant tout conçu ce film comme un échantillon de ciné-danse – à savoir une danse si intimement liée à la caméra et au montage qu'elle ne peut pas être "exécutée" comme telle ailleurs que dans ce film particulier. Dans le court espace de ce film (limité par les problèmes financiers de production) je n'ai pu que suggérer les potentialités d'une telle forme. C'est mon espoir le plus sincère que la ciné-danse se développera rapidement et que, dans l'intérêt de ce développement, une nouvelle ère de collaboration entre danseurs et cinéastes s'ouvrira – au cours de laquelle ils mettront en commun leurs énergies et leurs talents créatifs au service d'une forme d'art intégrée. » Maya Deren, « *Choreography for the Camera* », in Bruce McPherson (dir.), *Essential Deren : Collected Writings on Film by Maya Deren*, New York, Documentext, 2005, p. 222.

Sommaire

Introduction	1
1 Panorama historique de la danse au cinéma	39
1.1 Les affinités électives de la danse et du cinéma	40
1.2 Une brève histoire de la danse au cinéma	48
1.3 Essai de classification des films de danse : entre distinction et porosité des genres	129
2 Histoire de la ciné-danse	143
2.1 Maya Deren, l'instigatrice	145
2.2 Les lents développements de la ciné-danse et son difficile établissement en tant que genre	174
2.3 La première génération de choréalistes	189
2.4 La deuxième génération ou le déplacement de l'épicentre de la création de l'Amérique du Nord vers l'Europe de l'Ouest	228
2.5 La « génération 2.0 » : explosion de la production, internationalisation du genre et « internetisation » de la diffusion	249
2.6 Quelle existence pour les ciné-danses ? Circuits de diffusion et communauté diasporique du genre	255
3 Sur quelques singularités esthétiques et dramaturgiques de la ciné-danse	263
3.1 Réflexions sur une certaine réception critique du genre	263
3.2 Quelques motifs esthétiques récurrents en ciné-danse	268
3.3 De l'usage singulier du gros plan en ciné-danse : les « micro-chorégraphies »	312
3.4 Le travail des bruits dans les ciné-danses	354

3.5 Ciné-danse et sensations : hyper-sensorialité, régimes synesthésiques et dramaturgies incarnées	373
3.6 Une fabrique de corporéités aux implications critiques	398
4 Les Espaces de la ciné-danse	439
4.1 « All the world's a stage » : le monde comme scène élargie de la ciné-danse	439
4.2 Typologie des espaces de la ciné-danse	451
4.3 Une poétique phénoménologique de l'espace	572
Conclusion	582
Filmographie	599
Bibliographie	615
Index	631
Table des illustrations	641
Table des matières	647

Introduction

Qu'est-ce que la ciné-danse ?

Cette étude cherche à établir l'existence de la ciné-danse en tant que genre en montrant comment elle s'est historiquement constituée comme tel et vise, plus particulièrement, à justifier cette relative indépendance générique à l'aune des expériences sensorielles et des corporéités singulières que ces films mettent en scène. Ce sera donc, bien sûr, l'un des enjeux majeurs de ce travail de recherche que de définir cette forme artistique mixte et encore méconnue qu'est la « ciné-danse », la « vidéo-danse » ou la « numéri-danse » selon le support utilisé². L'ensemble de ce texte visera en effet à préciser les contours génériques de la ciné-danse, à en déterminer les évolutions historiques, à en dégager les formes esthétiques et à en interpréter la portée (sa place dans l'histoire de la danse et du cinéma) ainsi que les enjeux (cinématographiques, chorégraphiques, mais aussi philosophiques et, le cas échéant, politiques). Cependant, il est sans doute utile d'en proposer dès l'introduction une définition générale et opératoire afin de poser quelques premiers jalons qui permettent d'asseoir cette réflexion. Par conséquent, même si des cas particuliers viendront parfois nuancer ou infléchir certains aspects de cette définition préliminaire au cours de cette recherche, j'avancerai provisoirement que *la ciné-danse est un sous-genre du film de danse* qui se singularise notamment par :

² En choisissant le terme « ciné-danse », mon intention n'est aucunement de nier, ni même de minorer les œuvres du genre tournées en vidéo ou en numérique. En fait, j'inclus ces médiums dans cette dénomination qui vise simplement à insister sur la continuité entre les pratiques les plus anciennes du genre et les œuvres les plus récentes, malgré la diversité des technologies sur lesquelles elles reposent. Tout comme le passage du médium filmique à la technologie numérique n'empêche pas que l'on parle encore de « films » et de « cinéma », le passage du film à la vidéo, puis au numérique, n'empêche pas, me semble-t-il, de parler de « ciné-dances » pour désigner l'ensemble des œuvres que j'examinerai dans cette recherche. Je rejoins en cela Erin Brannigan qui, pour les mêmes raisons, privilégie le terme « *dancefilm* » dans l'ouvrage qu'elle consacre en partie à la ciné-danse (*Dancefilm: Choreography and the Moving Image*, New York, Oxford University Press, 2010, Préface, p. viii). Je reviendrai plus longuement sur les difficultés terminologiques que soulèvent les divers noms attribués à ces films de danse à la fin de cette introduction.

Son hybridité

Les créateurs de ciné-danses aspirent à fusionner les techniques et les formes esthétiques des deux grands arts du mouvement, la danse et le cinéma. De fait, ces films sont le fruit de collaborations particulièrement étroites entre réalisateurs et chorégraphes, les deux rôles se fondant parfois en une même personne car beaucoup de chorégraphes ont eux-mêmes réalisé certaines de leurs ciné-danses à l'instar, entre autres, de Pina Bausch (*La Plainte de l'impératrice*), Lloyd Newson (*The Cost of Living*), Philippe Decouflé (*Caramba, Codex, Le P'tit Bal*), Régis Obadia et Joëlle Bouvier (*L'Étreinte, La Chambre, La Noce, La Lampe*) ou encore Wim Vandekeybus (*Roseland, La Mentira, Body, Body on the Wall, In Spite of Wishing and Wanting, Blush*). Pour hybrider leur forme artistique respective, les chorégraphes et les réalisateurs de ciné-danses recherchent dans un effort commun d'expérimentation les moyens de rendre solidaires les mouvements et les rythmes des chorégraphies (ceux qu'exécutent les danseurs) et ceux des mises en scène cinématographiques (mouvements de caméra, rythmes du montage et des compositions d'image). Les ciné-danses visent ainsi à créer un langage cinématographique lesté de formes et de stratégies chorégraphiques et à inventer des danses qui soient co-écrites par leur mise en scène cinématographique, c'est-à-dire des danses dont les structures et les effets sont en partie façonnés par les possibilités techniques du médium cinématographique.

Par conséquent, c'est sans doute leur degré d'hybridité qui signe le plus nettement la spécificité de ces films de danse, tant les performances chorégraphiques qui y figurent sont inséparables des possibilités techniques et des singularités esthétiques du cinéma et tant, inversement, les formes audiovisuelles qui s'y élaborent épousent les modalités expressives de la danse (corps, mouvements, gestes, rythmes, énergie, flux, etc.). Comme le suggère Maya Deren dans la citation que j'ai placée en exergue de cette recherche, les ciné-danses ne sont pas simplement des films *sur* la danse ou *avec* de la danse, mais une forme artistique intégrée, indissociablement « ciné-chorégraphique », qui pousse plus loin que toute autre catégorie du film de danse l'interdisciplinarité ou plutôt la transdisciplinarité cinéma/danse. Comme dans un pas de deux qui permet aux danseurs de réaliser des figures qu'ils ne pourraient exécuter sans l'aide, l'appui ou le porté d'un partenaire, dans ces couplages de la danse et du cinéma, les potentialités de ces deux arts fusionnent et s'infléchissent mutuellement à travers ce processus. Il s'agit donc d'un type de films dans lequel les danses – créées ou recrées par les chorégraphes en vue de leur médiatisation audiovisuelle et rechorégraphiées par les options de mise en scène des réalisateurs – ne sauraient être reproduites en tant que telles en dehors des possibilités techniques

et esthétiques du cinéma et où, réciproquement, le travail des images et des sons est régi par une sensibilité chorégraphique (corporéité des images et matérialité des sons, mouvements de caméra, montage rythmique, mise en scène ciné-chorégraphique des espaces, etc.).

Une absence de narration classique

La ciné-danse se distingue aussi d'autres films de danse par sa faible narrativité. Mises à part quelques exceptions, le genre se signale en effet par une absence de narration classique, c'est-à-dire par son non-recours à un système de récit reposant notamment sur une histoire et des dialogues intelligibles, des enchaînements d'événements et des péripéties régis par des relations de cause à effet ainsi que sur des personnages à la psychologie identifiable. La plupart des ciné-danses n'emploient pas ces ressorts narratifs, privilégiant une attention quasi exclusive aux chorégraphies, à la poésie des corps en mouvement et aux dramaturgies dont ils peuvent être la source. Ainsi, par exemple, la ciné-danse n'obéit pas à la structure alternée entre séquences narratives et séquences dansées qui caractérise les films musicaux et chorégraphiques ainsi que la plupart des films de fiction qui prennent la danse comme sujet principal ou comme motif récurrent. En revanche, je montrerai que les ciné-danses développent des formes dramaturgiques alternatives, non-discursives et rarement psychologisantes, mais puissamment sensorielles et incarnées, qui émergent dans la conjonction des corps en mouvement et des régimes audiovisuels synesthésiques qui les médiatisent.

Une dimension nettement expérimentale

Outre son hybridité, son refus de la narrativité classique et ses formes dramaturgiques alternatives, la nature expérimentale de la ciné-danse se manifeste également par ses modes de production et de diffusion différents de ceux des films grand public, par ses formats (de durée et d'images) également éloignés de ceux du cinéma dominant, par sa recherche de formes ciné-chorégraphiques inédites, par les espaces-temps singuliers qu'elle façonne ou encore par les corporéités originales qu'elle met en scène et dont je soulignerai les implications critiques au cours de ce travail. Sherril Dodds, dont l'ouvrage *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art* fut, à l'aube des années 2000, le premier à consacrer quelques chapitres à une réflexion sur les ciné-danses, en a de même proposé une définition qui insiste sur leur dimension expérimentale. En effet, l'auteur y définit cette forme du film de danse comme « un type de travail expérimental qui explore

l'interface créative entre la danse et [le cinéma] [...] caractérisé par une esthétique avant-gardiste et des techniques cinématographiques innovantes³ ».

Tout d'abord, il me faut justifier cette définition de la ciné-danse comme un sous-genre du film de danse puisque le *film de danse* n'a jamais vraiment été théorisé ou reconnu comme un genre cinématographique, ni même du reste comme une catégorie de films à part entière⁴. Cette absence de reconnaissance en termes génériques ou catégoriels est certainement due au fait que, s'il y a bien un nombre incalculable de films qui présentent au moins une séquence de danse, les films dont la danse est le thème ou le motif principal sont plus rares. Du moins, cela est vrai au cinéma car à la télévision, la diffusion de vidéo-clips dansants, de publicités chorégraphiées et de programmes sur la danse (captations, documentaires ou émissions compétitives) est considérable, tandis qu'Internet regorge de vidéos de danse en tous genres : vidéo-clips, enregistrements filmiques d'entraînements ou de répétitions, extraits de spectacles de danse, ciné-danses, *dance flash mobs*, etc.

En outre, le *film de danse*, bien que plus ancien, a été largement éclipsé par le *film musical*, un genre sous lequel il a très souvent été subsumé, mais avec lequel il est loin de se confondre ; le film musical représentant seulement l'une des formes qu'a prises le film de danse à travers l'histoire du cinéma, même s'il s'agit sans doute – avec les vidéo-clips dansants – de l'une des plus populaires et des plus prolifiques⁵. Certes, l'occultation de la dimension chorégraphique de ces « films musicaux » par leur dénomination générique traditionnelle est en partie une simple question d'usages terminologiques et est en réalité compensée par l'acception usuelle du terme *musicals*. En effet, si le vocable lui-même insiste sur l'aspect musical des films qu'il regroupe, il désigne en fait – on le sait – non seulement des films musicaux,

³ « [...] an experimental area of work that explores the creative interface between dance and television. [...] video dance [...] can be characterized by cutting-edge imagery and innovative filming techniques. » Sherril Dodds, *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*, New York, Palgrave, 2001, p. xiii. Je me suis permis de remplacer « télévision » par « cinéma » dans ma traduction car si Sherril Dodds n'évoque ici que le médium télévisé, cela est dû à la spécificité de son corpus qui ne comprend quasiment que des films produits et diffusés par BBC et Channel 4, mais qui ne correspondent pas moins aux films que je nomme « ciné-danses » dans cette étude.

⁴ Pourtant, la notion de « catégorie » est plus facilement et fréquemment accordée à un ensemble de films présentant une certaine homogénéité que celle de « genre ». Il faut néanmoins signaler que Wikipédia propose deux pages dédiées à la « catégorie » générale du « film de danse », bien qu'elles soient l'une et l'autre gravement lacunaires. [En ligne] URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Film_de_danse et https://fr.wikipedia.org/wiki/Catégorie:Film_de_danse [consultées le 20/07/2016].

⁵ Si, au cinéma, la musique a pris le pas sur la danse, y compris en termes de dénominations génériques (« talkies », « musicals »), c'est notamment en raison de la révolution technique du sonore qui encourageait les studios à valoriser cette innovation en faisant chanter les acteurs et en insistant sur la dimension sonore et musicale de leurs productions. Bien que la musique soit restée une composante majeure de l'esthétique cinématographique, dès l'effet de nouveauté passé, soit dès le début des années 1930, la danse reprend autant sinon plus d'importance dans les comédies pourtant seulement dites « musicales », notamment celles avec Fred Astaire et Ginger Rogers et, un peu plus tard, celles avec Gene Kelly.

mais souvent des films musicaux et chorégraphiques. Néanmoins, puisque les films de danse sont loin d'être tous des *musicals*, c'est-à-dire des films à chansons, l'invisibilité générique du film de danse n'en demeure pas moins étonnante. Et s'il est vrai que la danse va quasiment toujours de pair avec la musique⁶ et qu'en ce sens élargi, presque tous les films de danse sont aussi des films musicaux, il s'agit de reconnaître où est porté l'accent : dans les « films de danse » ce sont les chorégraphes et les danseurs qui ont les premiers rôles, non pas la musique et les musiciens.

Le « film de danse » peine ainsi à trouver sa place dans le vocabulaire générique du cinéma alors que des films aussi populaires, sinon majeurs, que *Top Hat (Le Danseur du dessus)*, *Swing Time (Sur les ailes de la danse)*, *The Band Wagon (Tous en scène)*, *Invitation to the Dance*, *West Side Story*, *Saturday Night Fever (La Fièvre du samedi soir)*, *All That Jazz (Que le spectacle commence)*, *Staying Alive*, *Flashdance*, *Fame*, *Grease*, *Dirty Dancing*, *Footloose* ou encore la série des *Step Up (Sexy Dance, cinq films)* – pour ne citer que quelques exemples – sont pourtant davantage des « films de danse » que des « films musicaux ». Tandis que des films comme *La Mort du cygne*, *The Red Shoes (Les Chaussons rouges)*, *They Shoot Horses, Don't They? (On achève bien les chevaux)*, *Billy Elliot*, *Center Stage (Danse ta vie)*, *Save the Last Dance*, *The Company*, *Black Swan* ou encore *Pina* prouvent, s'il le fallait, l'existence de films de danse non musicaux⁷. Bien sûr, dans tous ces films, de la musique y accompagne le plus souvent les séquences dansées et parfois les personnages chantent, écoutent ou jouent de la musique. Toutefois, il s'agit bien de « films de danse », tout simplement parce que les personnages y sont avant tout des danseurs et que la danse y est le thème ou le motif dominant. Selon la perspective ciné-chorégraphique de cette

⁶ Encore faut-il souligner que l'association traditionnelle de la danse et de la musique a été largement repensée et parfois mise à mal au cours du XX^e siècle par certains chorégraphes de danse contemporaine et aujourd'hui encore avec l'essor de la performance. Avec *Water Study*, l'Américaine Doris Humphrey signait en 1928 la première danse sans musique et Merce Cunningham, qui refusait l'assujettissement de la danse à la musique, s'est attaché à partir des années 1960 à désolidariser ses compositions chorégraphiques de partitions musicales préexistantes. Sur la désolidarisation de la danse et de la musique chez Merce Cunningham, voir notamment Annie Suquet, « La collaboration Cage–Cunningham : un processus expérimental », *Repères, cahier de danse* 2/2007 (n°20), pp. 11-16, [En ligne] URL : www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2007-2-page-11.htm. [Dernière consultation le 20/07/2016].

⁷ Par exemple, il est bien évident que *Black Swan* s'attache plus à filmer de la danse et à nous plonger dans l'univers d'une compagnie de danse ainsi que dans la psychologie et l'intimité d'une danseuse qu'à nous faire écouter l'un des chefs-d'œuvre de Tchaïkovski, en l'occurrence *Le Lac des Cygnes*. Le film d'Aronofsky n'est d'ailleurs jamais étiqueté « film musical », mais il n'est pourtant que rarement présenté comme un « film de danse ». Le plus souvent, il est désigné comme un thriller psychologique, un drame, voire comme un film fantastique. Étant donné les séquences de danse qu'il contient, il semblerait plus approprié encore de le définir comme un film de danse psychologique, dramatique et/ou fantastique. Par contre, il est souvent plus difficile de définir certaines comédies dites « musicales ». Beaucoup, à l'instar de *Singin' in the Rain* ou *Un Américain à Paris* sont aussi bien des « films à chansons » que des « films de danse ». Il s'agirait alors que les terminologies génériques du cinéma reflètent le rôle majeur qu'y joue la danse en privilégiant des formulations plus inclusives, telles que « comédies dansées et chantées » ou « films choré-musicaux ».

recherche, la catégorie de « film de danse » s'avère donc plus générale que celle de « film musical » et plus appropriée pour désigner l'ensemble divers des productions cinématographiques qui s'attachent avant tout à filmer de la danse et/ou l'univers de la danse.

La volonté de faire reconnaître ces films comme des « films de danse » ne s'origine pas dans un simple désir rationalisant de résoudre des problèmes terminologiques et de sophistiquer la classification générique des œuvres cinématographiques : le fait que la notion de danse soit si souvent absente de la caractérisation et de la présentation de ces films a eu tendance à minimiser, voire à occulter, la place de la danse au cinéma ainsi que son apport, c'est-à-dire la manière dont la danse a pu infléchir, enrichir, refaçonner et parfois transformer l'esthétique et la dramaturgie des œuvres cinématographiques qui l'accueillaient. Par conséquent, le film de danse non seulement pourrait, mais sans doute devrait, tout autant que le film musical avec lequel il se conjugue parfois, le western ou le film de guerre, être considéré comme un genre par l'unité de son contenu : la danse. En effet, le film de danse peut sans difficulté être pensé comme un genre puisque la notion définit « une catégorie d'œuvres ayant des caractères communs (de sujet, de style, etc.) » comme le stipulent Jacques Aumont et Michel Marie dans leur *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*⁸. Cette définition est bien sûr très générale et certains genres font appel à des critères définitoires plus précis tels qu'une unité de contenu représentationnel ou un type d'affects. Mais la pertinence de la catégorie de « film de danse » résiste aussi à des filtres plus exigeants car elle peut à la fois être définie par une homogénéité de contenu (des séquences chorégraphiées), de thèmes et de motifs (la danse, les entraînements et les répétitions, la vie d'une compagnie, les coulisses d'un spectacle, les soirs de performance, la recherche de la perfection, etc.) et, sinon de style (tant les vocabulaires chorégraphiques et cinématographiques peuvent être différents), du moins d'effets et d'affects sensoriels (kinesthésiques en l'occurrence).

Si d'ordinaire le film musical ou, plus spécifiquement, « le film chanté et dansé » est lui-même considéré comme un genre, en adoptant dans cette recherche le prisme de la danse au cinéma, il n'apparaît que comme l'une des diverses déclinaisons historiques du *film de danse*. J'utiliserai donc l'expression « film de danse » comme le nom générique de tous les films qui s'attachent à filmer la danse, qu'il s'agisse de comédies chantées et dansées, de drames choré-musicaux, de films *sur* la danse, de captations de spectacles de danse, de vidéo-clips chorégraphiés, de documentaires

⁸ Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Nathan, Paris, 2001, pp. 90-91.

sur la danse ou de ciné-danses⁹. En effet, le « film de danse » existe à travers des expressions cinématographiques suffisamment riches pour justifier l'existence d'un terme générique qui les regroupe et suffisamment variées pour comprendre des sous-genres qui le panachent. La classification en genre et sous-genres n'a, bien entendu, aucune connotation méliorative ou péjorative et n'établit donc aucune hiérarchie artistique ; ce n'est qu'un classement opératoire qui distingue, du plus général au plus particulier, diverses formes esthétiques et dramaturgiques que prennent les rencontres de la danse et du cinéma à l'écran. Ainsi, les films sur lesquels cette recherche se concentre, les *ciné-danses*, constituent bien un sous-genre du film de danse ainsi que je le posais en définition¹⁰.

Cela établi, il me faut aussi souligner brièvement – j'y reviendrai ensuite – en quoi les ciné-danses se distinguent des autres sous-genres du film de danse afin de mieux définir leur singularité. En premier lieu, les ciné-danses ne se confondent pas avec les comédies chantées et dansées, ni avec leurs variations plus tardives que forme la veine des (mélo)dramas choré-musicaux illustrée par exemple par *West Side Story*, *Saturday Night Fever* et *Dirty Dancing*, ni avec les films sur la danse comme *La Mort du cygne*, *The Red Shoes*, *Center Stage*, *The Company* ou *Black Swan*. Car, comme je l'ai souligné dans ma définition préliminaire et contrairement à ces sous-genres narratifs du film de danse, les ciné-danses se signalent le plus souvent par leur absence de formes narratives classiques. En effet, la plupart des ciné-danses n'emploient pas les composantes principales de la grande majorité des productions cinématographiques, y compris ciné-chorégraphiques, à savoir : une histoire (qui progresse, rebondit, se dénoue), des dialogues, des relations de cause à effet entre les événements, ainsi que des personnages avec lesquels il est possible de s'identifier

⁹ Je distingue *comédies chantées et dansées*, *dramas choré-musicaux* et *films sur la danse*. Si ces trois types de films prennent la danse comme thème ou motif principal et partagent souvent une même structure alternée entre séquences narratives et séquences chorégraphiques, les *dramas choré-musicaux* et les *films sur la danse* ne sont pas des « comédies ». Certes, l'expression « comédie musicale » s'est quelque peu figée et désémantisée : de nombreux films chantés et dansés entrent ainsi dans cette acception usuelle sans être franchement « comiques », à l'instar du grinçant *It's Always Fair Weather (Beau fixe sur New York)* de Stanley Donen et Gene Kelly. Il reste que la comédie musicale ou « comédie chantée et dansée » tend à désigner des films au ton plutôt léger et gai qui se concentrent sur des relations romantiques plutôt que sur des problèmes sociaux. Au contraire, des films comme *Saturday Night Fever*, *Staying Alive* ou *Dirty Dancing* sont plutôt des *dramas* ou des *mélodrames* (qui, en l'occurrence, revêtent des accents nettement sociologiques). Je propose donc de regrouper ce type de films sous le terme « *dramas choré-musicaux* » car bien qu'ils présentent des séquences dansées mais non chantées, la bande musicale y joue néanmoins un rôle majeur. Enfin, des films comme *The Red Shoes*, *Billy Elliot* ou *Black Swan* sont des « films sur la danse », en même temps qu'ils constituent respectivement un *drame existentiel*, un *drame sociologique* et un *thriller psychologique*. La référence à la musique peut totalement disparaître ici, car la bande musicale est beaucoup plus secondaire dans ces films : la danse y est bien plus exclusivement le nerf de l'intrigue.

¹⁰ Toutefois, au cours de cette étude je me référerai le plus souvent à la ciné-danse comme à un « genre » pour éviter d'utiliser le terme « sous-genre » dont la récurrence serait fastidieuse.

et qui sont mus par des motivations psychologiques relativement compréhensibles, soit des modes narratifs principalement discursifs, logiques et psychologisants.

Certes, les sous-genres narratifs du film de danse que je viens de mentionner témoignent déjà d'un écart par rapport aux structures narratives classiques, notamment parce que leurs séquences de danse représentent des moments de relative suspension du récit et parce que leurs personnages, du moins le temps de quelques danses, ne sont plus essentiellement des instances psychologiques comme ils tendent parfois à l'être dans le cinéma classique¹¹, mais d'abord des corps engagés dans une dépense d'énergie plus ou moins gratuite sur le plan de l'intrigue, c'est-à-dire des corps qui ne sont pas avant tout les vecteurs d'une histoire, mais qui sont filmés pour eux-mêmes, pour leurs effets visuels, leur impact sensoriel et, souvent, pour leurs capacités spectaculaires. Malgré cette nuance nécessaire, l'histoire – le régime narratif – reste le fil conducteur de ces films de danse qui reposent tout de même majoritairement sur des matériaux discursifs, logiques et psychologiques¹².

Au contraire, la plupart des ciné-danses ne comportent pas de récits, ni de dialogues, ni même de « personnages », du moins au sens classique du terme. Les corps dansants que filment les ciné-danses ne sont pas les supports plus ou moins idiosyncratiques d'une histoire : ils sont essentiellement et souvent exclusivement des corps en mouvement, impliqués dans des rapports étroits aux autres corps et à l'espace ; des corps qui éprouvent et communiquent des sensations de poids ou d'apesanteur, d'équilibre ou de déséquilibre, d'énergie ou de fatigue, etc.¹³ Si certaines ciné-danses ont néanmoins une dimension narrative, à l'instar des films de

¹¹ Vincent Amiel a souligné cette relative désincarnation qu'opère parfois le cinéma classique : « Se vouant à la matière romanesque, le cinéma est tenté, très tôt, d'utiliser le corps comme simple vecteur du récit, abandonnant son épaisseur au profit exclusif de sa fonctionnalité. Il y eut, dans ce projet du cinéma classique, devenu très vite exclusif, un danger d'effacement [...] Le corps y était – y est encore – instrument, au service d'articulations narratives précisément désincarnées. Ce que l'on appelle la "lisibilité" des récits passe par cette désappropriation effective de leurs corps par les personnages, qui ne sont plus que volontés, conscience, intérêts *bien compris*. [...] Dans sa dimension classique, c'est-à-dire narrative et romanesque, le cinéma instrumentalise le corps, le défaisant de cela même qui le tient, pour n'en donner plus que l'idée. "Les histoires sucent le sang des images" déplore Wenders : c'est de cela même qu'il s'agit, la plupart du temps, lorsque les histoires toutes-puissantes [...] imposent leur ordre et leur finalité à la succession des images, réduisant la matière de celles-ci à de la figuration. » Vincent Amiel, *Le Corps au cinéma : Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, pp. 2-3. Si un grand nombre de ces films de danse narratifs relèvent du cinéma classique, ils échappent néanmoins à cette tendance à la désincarnation du fait de leurs nombreuses séquences de danse et de la forte présence corporelle de ces danseurs-acteurs qui pèsent leurs gestes, leurs mouvements et leurs déplacements, même en dehors des séquences chorégraphiées.

¹² Il y a bien sûr des cas limites, tel que le ballet de dix-sept minutes qui conclut *An American in Paris*. Point d'orgue du film, cette séquence laisse longuement la danse prendre le pas sur la fiction, même si les chorégraphies qui s'y succèdent sont relativement narratives et psychologisantes.

¹³ Bien entendu, la ciné-danse n'a pas le monopole de ce régime de mise en scène des corps qui est également à l'œuvre – quoique souvent dans une moindre mesure – dans certaines séquences du cinéma burlesque, de films d'action, de boxe, d'arts martiaux, etc.

la compagnie DV8 Physical Theater, les formes de narrativité qu'elles développent sont éloignées des standards de la production cinématographique. En effet, les récits que les ciné-danses les plus narratives élaborent sont lacunaires, elliptiques, souvent illogiques, ambigus et peu intelligibles. Il serait donc plus juste de dire que ces ciné-danses évoquent des imaginaires fictionnels, esquissent des bribes d'histoires ou suggèrent des horizons de lecture plutôt qu'ils ne déploient une narration au sens le plus courant du terme.

Par ailleurs, contrairement aux documentaires sur la danse, les ciné-danses ne remplissent pas de programme investigatif ou didactique. En effet, les documentaires sur la danse interrogent et documentent les pratiques de l'art chorégraphique, examinent ses processus de création, donnent la parole aux chorégraphes et aux danseurs, explorent un style chorégraphique particulier ou bien observent et éventuellement commentent les pratiques sociales de la danse, etc. Par exemple, dans une perspective ethnologique, certains documentaires de Jean Rouch comme *Sigui : les danseurs de Tyogou* (1968, coréalisé avec Germaine Dieterlen) sondent la culture d'une population à travers le prisme de ses pratiques rituelles qui, en l'occurrence, impliquent des formes de danse très spécifiques. Dans un registre plus sociologique, les documentaires de Frederick Wiseman (*Ballet*, 1995 ; *La Danse*, 2009 ; *Crazy Horse*, 2011) tentent de faire la lumière sur l'ensemble des acteurs et des mécanismes qui forment une compagnie de danse. D'autres documentaires éclairent les processus de création chorégraphique comme *Eldorado* d'Olivier Assayas (2007) qui suit l'élaboration et les répétitions de la pièce éponyme d'Angelin Preljocaj. D'autres encore dressent le portrait d'artistes de la danse, qu'il s'agisse de chorégraphes ou d'interprètes, comme le portrait oblique de Pina Bausch que réalise Chantal Akerman dans *Un jour Pina m'a demandé* (1983) ou le portrait que brosse Cédric Klapisch de l'une des étoiles les plus révérees de l'Opéra de Paris au cours du dernier demi-siècle dans *Auréli Dupont, l'espace d'un instant* (2010), que le cinéaste a tourné sur plusieurs années. Par conséquent, que ce soit dans une démarche ethnologique ou sociologique, à travers des portraits ou dans la perspective de réfléchir sur l'histoire, les divers styles et les processus de création de l'art chorégraphique, le dénominateur commun de ces documentaires réside dans l'ambition qui les anime de documenter, mettre au jour, comprendre, commenter et/ou expliquer des pratiques de la danse. Au contraire, les ciné-danses n'informent pas, n'éclaircissent rien, même si elles peuvent éventuellement constituer une source d'informations sur le style d'un chorégraphe ou d'un danseur. Leur projet est bien davantage d'ordre esthétique et expérimental qu'investigatif ou didactique : elles cherchent avant tout à filmer la danse de manière originale, dans une logique de co-création selon laquelle les

mouvements chorégraphiques sont souvent indissociables des mouvements cinématographiques (mouvements de caméra, variation des angles et des hauteurs de prise de vue, composition de l'image, musicalité du montage).

Les ciné-danses ne peuvent pas non plus être rattachées aux captations de danse. Ces dernières sont des enregistrements filmiques de chorégraphies effectués lors de représentations sur scène, comme ceux que Charles Picq, vidéaste attitré de La Maison de la Danse à Lyon pendant plus de trente ans (de 1980 à 2012), a réalisés pour les pièces de nombreux chorégraphes français contemporains. Les captations de danse servent à documenter fidèlement des chorégraphies en les filmant d'une manière qui se veut relativement neutre, bien que cette neutralité ou plutôt cet effet de neutralité repose sur des conventions et des stratégies cinématographiques précises qui ont d'ailleurs sensiblement évolué au cours de l'histoire de cette pratique¹⁴. Dans la plupart des captations, les plans-séquences sont privilégiés, mais une certaine attention aux détails restitue également des éléments spécifiques de la mise en scène. Quant au montage, il cherche à se rendre discret. Et la caméra y est le plus souvent frontale et immobile, son point de vue tendant à reproduire celui d'un spectateur bien placé (centré, ni trop loin ni trop près de la scène)¹⁵. Il s'agit donc essentiellement d'un travail d'archive qui contribue – aux côtés de divers systèmes de notation du mouvement – à la constitution et à la conservation du répertoire chorégraphique. Les captations sont aussi utilisées à des fins pédagogiques (analyse ou transmission des œuvres chorégraphiques) et commerciales (diffusions télévisées, éditions DVD, extraits mis en ligne sur Internet en guise de clips promotionnels). Ces captations permettent ainsi un plus grand accès aux œuvres chorégraphiques, lequel était auparavant limité par des contraintes géographiques (beaucoup de compagnies ne se produisent que dans leur pays), historiques (certaines œuvres n'ont été représentées que quelques fois sur scène) et économiques (il est souvent bien moins onéreux de consulter ou même de se procurer une captation que d'assister au spectacle lui-même).

Cette volonté de constituer une mémoire de l'art évanescent qu'est la danse n'est pas toujours absente des ciné-danses, mais elle n'en est pas la raison d'être qui, encore une fois, est davantage d'ordre esthétique et expérimental. Contrairement à la fidélité des captations et à leur inscription scénique presque systématique, les ciné-danses aspirent avant tout à créer des formes ciné-chorégraphiques hybrides

¹⁴ Par exemple, les coupes et les gros plans, auxquels la culture visuelle du XX^e et du début du XXI^e siècle nous a tant habitués qu'ils ne surprennent plus l'œil, tendent à être beaucoup plus nombreux dans les captations contemporaines que dans les captations plus anciennes.

¹⁵ Quand les moyens financiers des compagnies et/ou des lieux dans lesquelles elles se produisent sont suffisants, un dispositif multi-caméras est néanmoins privilégié et permet de varier les perspectives.

et y parviennent notamment en refaçonnant les chorégraphies par divers moyens cinématographiques et/ou en abandonnant le cadre spatial et contextuel de la scène.

Les ciné-danses ne peuvent pas non plus se ranger sous la catégorie des vidéo-clips chorégraphiés, même si les chevauchements entre ces deux formes du film de danse ne sont pas rares. Si les vidéo-clips sont, dans leur écrasante majorité, de très courts films, tout comme la plupart des ciné-danses, ils ont le plus souvent une visée commerciale primordiale qui détermine leur esthétique, ce qui n'est pas le cas des films de mon corpus. En effet, les vidéo-clips font la promotion d'une chanson ou d'une musique et participent à la construction de l'image d'un groupe ou d'un interprète. Les vidéo-clips répondent ainsi au besoin de marketer une musique, de lui surimposer des images, un imaginaire, une signature visuelle, susceptibles de séduire un public aussi large que possible. À l'instar des photographies des pochettes de disques, les vidéo-clips « occupent une position intermédiaire instable entre le marketing et l'expérience esthétique¹⁶ », là où les ciné-danses s'inscrivent clairement dans une démarche de recherche, moins racoleuse qu'expérimentale. Par conséquent, les raisons pour lesquelles la ciné-danse se distingue de toutes ces autres formes de films de danse réaffirment les trois caractéristiques principales par lesquelles je propose de la définir : son haut degré d'hybridité, sa faible narrativité et sa dimension expérimentale.

Enfin, il faut souligner que la ciné-danse est moins jeune que ne le laisse penser l'intérêt récent et croissant dont elle fait l'objet. Dans l'histoire de la ciné-danse que je tente d'établir dans cette recherche, je pose les expérimentations ciné-chorégraphiques que mène Maya Deren à partir du milieu des années 1940 comme le véritable acte de naissance de cette forme artistique. Je soulignerai néanmoins les difficultés que ce choix induit puisque les travaux de la cinéaste américaine n'ont bien sûr pas surgi *ex nihilo*.

De fait, il est tout à fait possible de voir quelques-uns des très nombreux films de danse des premiers temps du cinéma comme des ciné-danses, même si la plupart d'entre eux sont réalisés dans une logique de captation. Si les techniques encore rudimentaires du cinéma ne permettaient pas toujours de produire un dialogue proprement hybride entre formes chorégraphiques et techniques cinématographiques, il y a bien des exceptions comme *Le Squelette joyeux* des frères Lumière ou *L'Homme-mouche* de Méliès. Il serait également possible de considérer que la ciné-danse a pris source dans les travaux de Loïe Fuller. Outre ses fameuses « danses serpentes »

¹⁶ « [...] occupies an unstable middle ground between marketing and aesthetic experience. » Nicholas Cook, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 71.

qui l'ont rendue si populaire au début du XX^e siècle et dont l'approche technico-artistique révélait des affinités avec le cinéma¹⁷, la danseuse a réalisé des films dont elle était aussi la chorégraphe. Cependant, s'il est légitime de *supposer* que ses films représentaient les prémisses de la ciné-danse, l'unique et court extrait qui a pu être conservé jusqu'à aujourd'hui ne permet pas de l'établir.

Il serait encore plus pertinent de penser que les origines de la ciné-danse remontent à certains films de l'avant-garde des années 1920, comme ceux de Fernand Léger et Dudley Murphy (*Ballet mécanique*, 1924), René Clair (*Entr'acte*, 1924), Jean Renoir (*Sur un air de Charleston*, 1926), Germaine Dulac (*Danses espagnoles*, 1928 ; *Thèmes et variations*, 1928 ; *Étude cinégraphique sur une arabesque*, 1929) ou Stella Simon (*Hands : The Life and Loves of the Gentler Sex*, 1928). Toutefois, ces films ne répondent pas toujours strictement à la définition de la ciné-danse comme un genre qui consomme les noces du cinéma et de la danse à travers l'entrelacement étroit de leurs potentialités techniques et expressives. Ainsi, le *Ballet mécanique* de Fernand Léger et Dudley Murphy n'est un « ballet » que dans un sens métaphorique. La « danseuse » d'*Entr'acte* n'apparaît que par brève intermittence. La séquence de danse de *Sur un air de Charleston*, quoique proprement ciné-chorégraphique, n'occupe qu'un court moment du film. La sensibilité chorégraphique de Germaine Dulac se traduit davantage dans les titres de ses films et dans leur mise en scène que par la présence effective de danses (sauf pour *Danses espagnoles*). Enfin, le film de Stella Simon peut certes être lu comme une ciné-danse, mais il n'a aucunement été conçu comme tel.

Par conséquent, si les frémissements de cette forme du film de danse se font sentir dès la naissance du cinéma, il me semble, comme je l'établirai plus longuement dans cette recherche, que la ciné-danse n'émerge véritablement qu'avec les essais d'hybridation ciné-chorégraphiques entrepris par Maya Deren dans les années 1940 ainsi qu'à travers ses efforts théoriques pour nommer, définir et promouvoir le genre. Ses ciné-danses seront suivies par celles d'autres cinéastes, tous danseurs, chorégraphes ou choréphiles, tels que Shirley Clarke (*Dance in the Sun*, 1953 ; *Bullfight*, 1955 ; *A Moment in Love*, 1956), Hilary Harris (*Nine Variations on a Dance Theme*, 1966), Yvonne Rainer (*Hand Movie*, 1966), Norman McLaren (*Pas de deux*, 1968), Ed Emshwiller (*Image, Flesh and Voice*, 1969 ; *Film with Three Dancers*, 1970 ; *Scape-Mates*, 1972 ; *Chrysalis*, 1973), Amy Greenfield (*Element*, 1972 ; *Tides*, 1982)

¹⁷ Giovanni Lista, le spécialiste de Loïe Fuller, parle des « profondes et secrètes affinités qui liaient les deux approches ». Giovanni Lista, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Paris, Hermann Danse, 2007, p. 375. Loïe Fuller, j'y reviendrai, exécutait ses danses serpentine à l'aide d'une ingénieuse combinaison de mouvements, de costumes et de projections lumineuses de couleurs. Elle utilisait en effet des éclairages électriques de différentes couleurs pour rendre plus spectaculaires les grandes draperies dont elle s'enveloppait et qu'elle animait de mouvements continus et serpentine.

ou encore Merce Cunningham (*Blue Studio: Five Segments*, 1975 ; *Locale*, 1979 ; *Channels/Inserts*, 1982). Ensemble, ils forment une première génération d'artistes de la ciné-danse dont l'étirement chronologique accuse les lents développements du genre jusqu'à la fin des années 1980. La production de ciné-danses commencera véritablement à prendre son essor dans les années 1990, tandis que les années 2000 et le début des années 2010 représentent un pic de production historique, comme l'atteste la multiplication rapide des festivals spécialisés et des sites Internet consacrés à ces films. Ainsi, la ciné-danse est loin d'être aussi jeune que l'engouement récent qu'elle suscite ne le suggère : elle éclot dès 1945 et prolonge même ses racines jusque dans les tout premiers films de danse, bien que sa production ne s'accélère que dans les années 1990 et qu'elle ne commence à être identifiée et reconnue par la littérature universitaire que bien plus tardivement encore, à partir des années 2000 et surtout 2010.

Enjeux généraux et approches théoriques d'une recherche sur la ciné-danse

Ce premier aperçu des contours définitionnel et chronologique de la ciné-danse a déjà laissé entrevoir certains des intérêts historiques et esthétiques d'une recherche approfondie sur ce genre particulièrement hybride de film de danse. Ce sont ces enjeux et les approches théoriques qui peuvent les éclairer que je propose de détailler maintenant.

Tout d'abord, alors que les rapports du cinéma avec les autres arts ont été amplement analysés, la relation cinéma/danse a, elle, été largement ignorée, sauf en ce qui concerne la comédie musicale, quoique les ouvrages sur ce genre s'intéressent en réalité rarement de près à la danse. En effet, les liens du cinéma avec la littérature, le théâtre, la musique, la peinture, la photographie ou encore l'architecture ont été abondamment et depuis longtemps discutés par la recherche universitaire. Au contraire, les puissantes interférences entre la danse et le cinéma commencent seulement à faire l'objet d'études approfondies. Elles n'ont été que très peu examinées avant les années 2000 et très rarement selon une approche interdisciplinaire. Il est frappant, par exemple, que les études sur la comédie musicale, dont la très grande majorité sont produites par des chercheurs en cinéma, abordent si peu ces films sous un angle chorégraphique et qu'elles ne puisent quasiment aucune ressource conceptuelle dans les études en danse¹⁸. Ce point aveugle des études

¹⁸ C'est le cas par exemple des études les plus canoniques du genre, comme celles d'Alain Masson (*Comédie musicale*, Paris, Éditions Stock, 1981), de Rick Altman (*La Comédie musicale hollywoodienne*, Paris, Armand Colin, 1992), de Patrick Brion (*La Comédie musicale : du « Chanteur de jazz » à*

cinématographiques, voire peut-être leur mépris pour la danse, a notamment été remarqué par Nicole Brenez à la fin des années 1990 :

La réflexion sur le cinéma a très peu pris en compte l'extraordinaire culture du mouvement qu'a développée la danse. On pourrait même dire qu'elle l'ignore, au point de pratiquer une sorte de hold-up permanent sur la question du mouvement, comme en témoigne par exemple le titre du magnifique catalogue du Musée National d'Art Moderne, L'Art du mouvement. Pour suggestif et juste qu'il soit, un tel titre apparaît aussi comme singulièrement impérialiste : l'art du mouvement, c'est aussi, et d'abord, une définition de la danse elle-même. Il faudrait à l'inverse faire revenir quelque chose de la culture chorégraphique dans le cinéma, envisager comment celle-ci affleure ou jaillit dans les films, comment elle informe voire structure le cinéma – surtout si celui-ci ne veut pas le savoir¹⁹.

De fait, les études générales sur la présence et l'influence de la danse au cinéma sont très rares avant le milieu des années 2000 (je laisse ici de côté les recherches encore plus tardives qui abordent spécifiquement la ciné-danse car je les exposerai de manière détaillée dans une section ultérieure). En effet, mis à part un certain nombre de courts articles, seuls une poignée d'ouvrages publiés à la toute fin du XX^e siècle et tous anglophones, retiennent l'attention. Publié en 1993, *Parallel Lines: Media Representations of Dance*²⁰ rassemble dix contributions qui se donnent pour objectif d'interroger les représentations de la danse à la télévision britannique à partir de perspectives diverses, les contributions provenant autant de chercheurs que de praticiens (programmeurs, producteurs, chorégraphes et réalisateurs). Les chapitres de cet ouvrage, qui admet explicitement s'adresser avant tout à un public de chercheurs en danse et de choréphiles²¹, portent ainsi sur les captations de spectacle, les publicités chorégraphiées, sur l'usage de la danse dans les émissions télévisées de divertissement, son rôle dans les vidéo-clips, mais aussi sur quelques films de danse expérimentaux qui recoupent ma définition de la ciné-danse. En 1997, Larry Billman propose dans *Film Choreographers and Dance Directors* une véritable encyclopédie bio-filmographique sur pas moins de neuf cent soixante-dix chorégraphes de films de danse²². L'ouvrage est bien sûr plus factuel qu'analytique ou théorique, mais il constitue un outil de recherche très précieux. En outre, Larry Billman y propose pour

« Cabaret », Paris, La Martinière, 1993) et de Michel Chion (*La Comédie musicale*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003). Il y a néanmoins deux exceptions : John Mueller, *Astaire Dancing : The Musical Films*, New York, Wings Books, 1985 et Jerome Delamater, *Dance in the Hollywood Musical*, Ann Arbor, UMI Press, 1998.

¹⁹ Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier – L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998, p. 289.

²⁰ Stephanie Jordan et Dave Allen (dir.), *Parallel Lines: Media Representations of Dance*, Londres, John Libbey, 1993.

²¹ *Ibid.*, p. ix.

²² Larry Billman, *Film Choreographers and Dance Directors*, Jefferson, MacFarland and Company Inc. Publishers, 1997.

la première fois une histoire de la danse au cinéma décennie par décennie. Dans le même registre, l'ouvrage coordonné par Louise Spain, *Dance on Camera: A Guide to Dance Films and Videos*, et publié en 1998 recense et annote brièvement quelque mille quatre cents films de danse, embrassant ainsi toute la diversité des genres cinématographiques et des styles chorégraphiques²³.

Au tournant des années 2000, des publications plus problématisées commencent à apparaître dont je mentionnerai ici les plus importantes. En 2001, Sherril Dodds propose un bref panorama du film de danse dans les deux premiers chapitres de *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*²⁴ (les chapitres suivants étant plus spécifiquement consacrés à la ciné-danse). En 2002, une somme de plus de cinquante essais est rassemblée dans un ouvrage dirigé par Judy Mitoma, *Envisioning Dance on Film and Video*²⁵, qui couvre largement le spectre des médiatisations audiovisuelles de la danse, du film de danse ethnographique à la comédie musicale hollywoodienne et bollywoodienne, des captations à la ciné-danse, en passant par les vidéo-clips et le documentaire. Enfin, en 2014, *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*²⁶ regroupe vingt-sept essais qui s'intéressent essentiellement aux formes populaires que prend la danse à l'écran (comédies musicales, films de danse à succès comme *Black Swan*, vidéo-clips, films de hip-hop, télé-crochets autour de la danse, etc.).

La littérature francophone en la matière se rattrape à partir des années 2000 et plus nettement encore depuis le début des années 2010. Les premières contributions se résument à un petit nombre de mémoires²⁷, de revues universitaires²⁸ et de dossiers thématiques proposés ponctuellement par la presse spécialisée²⁹. Puis, quelques ouvrages monographiques voient le jour. En 2007, Jacqueline Aubenas coordonne un ouvrage intitulé *Filmer la danse* qui propose un abécédaire des réalisateurs de films de danse belges (ou plus précisément des réalisateurs de films de danse de Wallonie–Bruxelles)³⁰. Malgré ses restrictions géographiques, ce travail, qui relève de

²³ Louise Spain (dir.), *Dance on Camera: A Guide to Dance Films and Videos*, Lanham, Scarecrow Press, 1998.

²⁴ Sherril Dodds, *op. cit.*

²⁵ Judy Mitoma (dir.), *Envisioning Dance on Film and Video*, New York, Routledge, 2002.

²⁶ Melissa Blanco Borelli (dir.), *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*, New York, Oxford University Press, 2014.

²⁷ Cf. le mémoire de master de Clotilde Amprimoz, *Danse et cinéma. Un point de vue chorégraphique sur le film « Playtime » réalisé par Jacques Tati*, Saint-Denis, Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, 2003 et celui de Julien Soudet, *Le Film de danse*, Paris, E.N.S. Louis-Lumière, 2013.

²⁸ La revue universitaire *Funambule* a entièrement consacré l'un de ses numéros à la danse au cinéma : *Funambule. Revue de danse*, n°6 « Mouvements à l'écran », Saint-Denis, Anacrouse, juin 2004.

²⁹ Cf. Patricia Kuypers (dir.), « Filmer la danse », revue *Nouvelles de danse*, n°26, Bruxelles, Contredanse, hiver 1996 et Fabienne Costa (dir.), *Vertigo, revue d'histoire et d'esthétique du cinéma*, Hors-série n°3 « Danses », Marseille, Images en Manœuvres Éditions, octobre 2005.

³⁰ Jacqueline Aubenas, (dir.), *Filmer la danse*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 2006.

la recension encyclopédique, se révèle être une source d'informations étonnamment précieuse étant donné le dynamisme de la danse et du film de danse en Belgique. *Filmer la danse* propose en effet des notices biographiques et filmographiques pour chaque réalisateur sélectionné, de courtes descriptions analytiques de tous leurs films de danse ainsi que quelques entretiens avec des réalisateurs. Toutefois, malgré son titre généraliste, la portée de cet ouvrage reste limitée, à la fois sur le plan géographique et linguistique donc (puisque'il n'y est question que de films belges francophones), mais aussi sur le plan scientifique : le catalogue de brèves analyses de films qu'il constitue et les quelques entretiens qu'il transcrit ne suffisent pas à construire une perspective plus théorique sur la danse au cinéma en général, même si l'introduction esquisse une approche plus problématique du sujet.

En 2009, avec *Kino-Tanz : l'art chorégraphique du cinéma*³¹, Dick Tomasovic propose une réflexion courte mais d'une plus grande ampleur théorique, l'auteur suggérant une nouvelle approche – chorégraphique – pour revisiter l'histoire du cinéma. Il livre ainsi une lecture stimulante de vingt films comme, par exemple, *Les Chats boxeurs* des frères Lumière, *Pinocchio* de Walt Disney ou *Mulholland Drive* de David Lynch qu'il analyse au travers d'une sensibilité chorégraphique aux images et par le prisme de catégories conceptuelles puisées dans les études en danse (« rythme et cadence », « flux et fluidité », « mémoire musculaire », « pesanteur et suspension », etc.).

En 2012, paraît *Danse/Cinéma*³², un ouvrage de vulgarisation sur les rapports réciproques de la danse et du cinéma dirigé par Stéphane Bouquet. Comme le démontre très bien la recension critique qu'en propose Marion Carrot³³, l'ouvrage est peu rigoureux sur le plan scientifique, ce qui s'explique sans doute en partie par le fait que les contributions proviennent majoritairement de praticiens (programmateurs, chorégraphes et réalisateurs). La diversité des vingt-cinq articles et entretiens que regroupe l'ouvrage a néanmoins le mérite de faire sentir l'immensité d'un domaine de recherche qui vient seulement de s'ouvrir. On y trouve ainsi pêle-mêle une hypothèse sur la danse postfordiste, une réflexion sur les formes de la marche chez Mikio Naruse, John Waters et Roberto Rossellini, une étude des « nuits de prom » au cinéma ou encore une relecture chorégraphique du *Miroir* de Tarkovski. Enfin, les actes du colloque *Cinéma et Danse [Sensibles Entrelacs]*, parus en 2013³⁴, rassemblent eux

³¹ Dick Tomasovic, *Kino-Tanz : l'art chorégraphique du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

³² Stéphane Bouquet (dir.), *Danse/Cinéma*, Paris/Pantin, Capricci/Centre national de la danse, 2012.

³³ Marion Carrot, « Danse et cinéma : une relation sans Histoire ? », *Recherches en danse*, mars 2014, [En ligne] URL : <http://danse.revues.org/660>. [Consulté le 24 juillet 2016].

³⁴ Didier Coureau et Patrick Louguet (dir.), *Cinéma et Danse [Sensibles Entrelacs]*, Paris, L'Harmattan, 2013.

aussi des contributions très diverses mais plus solidement scientifiques, qui balayaient largement l'histoire du cinéma à travers des analyses de scènes de danse (littérales ou métaphoriques), notamment dans des films de Jean Epstein, Germaine Dulac, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Chantal Akerman ainsi que plusieurs cinéastes français contemporains.

Malgré cet engouement récent de la recherche pour le sujet, de nombreux aspects des rencontres de la danse et du cinéma restent encore inexplorés. Aussi cette thèse vise-t-elle à participer à ce défrichage en cours. En effet, il me semble particulièrement important de développer ce domaine d'étude pour contribuer à l'enrichissement de la réflexion historique et esthétique sur le cinéma (ou, plus largement, sur les arts audiovisuels) car, contrairement à ce que laissent penser la rareté historique et la relative marginalité des recherches sur la question, la danse est l'un des grands motifs du septième art depuis ses origines, comme le démontrent la diversité des formes de films de danse que j'ai mentionnés ainsi que les innombrables scènes de bal, de fêtes de village, de cabaret et de music-hall, de discothèque, de *flirts* sur un *slow* et de danses impromptues en tous genres qui jalonnent et rythment l'histoire du cinéma. De plus, sans contenir de danses à proprement parler, un très grand nombre de films ou du moins de scènes mériteraient de bénéficier d'une lecture relevant d'une sensibilité chorégraphique. C'est le cas, pour ne prendre que quelques exemples, de la majorité des films burlesques, de la scène de l'escalier du *Cuirassé Potemkine*, des chorégraphies gestuelles qu'exécutent les « modèles » de Robert Bresson³⁵, des déambulations ludiques et absurdes des héros des films de Jacques Tati, des errances mutiques et quasi spectrales des personnages de *Elephant*, *Gerry* et *Last Days* de Gus Van Sant, des mouvements suspendus en apesanteur dans des films comme *Matrix*, *Inception* et *Gravity* ou, au contraire, de la pesanteur, des chutes et de l'enlèvement des corps dans le cinéma d'un Bruno Dumont, etc.³⁶

S'il n'est pas étonnant que les recherches sur la danse au cinéma soient lacunaires étant donné la richesse et le dynamisme de cette relation artistique, il est donc très surprenant en revanche qu'elle ait si peu ou si tardivement retenu l'attention des théoriciens alors que ces deux arts ont le mouvement, la durée et la

³⁵ Vincent Amiel parle d'ailleurs d'une « lente chorégraphie de l'expérience » pour caractériser ces répétitions de gestes souvent filmées en gros plans chez Bresson, comme dans *Un condamné à mort s'est échappé* ou *Pickpocket* par exemple. Vincent Amiel, *op. cit.*, p. 48.

³⁶ J'ai proposé une lecture sensible à la kinesthésie exacerbée de ce qu'on pourrait appeler « la trilogie de la marche et de la mort » de Gus Van Sant dans « Existential wanderings in Gus Van Sant's "Walking Trilogy": *Gerry*, *Elephant*, and *Last Days* », in Klaus Benesch et François Specq (dir.), *Walking and the Aesthetics of Modernity: Pedestrian Mobility in Literature and the Arts*, New York, Palgrave Macmillan, 2016. J'ai aussi proposé une critique de *Gravity* qui insiste sur la puissance des effets sensoriels du film et sur ses qualités quasi chorégraphiques : « *Gravity* d'Alfonso Cuarón », *CMDR (Corps : méthodes, discours et représentations)*, Laboratoire Junior de l'ENS de Lyon, [En Ligne] URL : <http://cmdr.ens-lyon.fr/spip.php?article96>. [Consulté le 30/07/2016].

mise en scène des corps en partage et qu'ils ont témoigné de leurs affinités électives depuis les premières « vues » du cinéma jusqu'aux vidéo-clips, en passant par les comédies musicales et un nombre incalculable de scènes de danse. Puisqu'elle a été si longtemps occultée et qu'elle demeure encore largement sous-analysée, cette relation artistique appelle donc des recherches approfondies qui mettent au jour son histoire, les diverses formes esthétiques qu'elle prend, le type d'expériences cinématographiques qu'elle induit, les effets dramaturgiques qu'elle favorise, les corporéités qu'elle façonne et les manières de signifier qu'elle développe.

Ainsi, même s'il s'agira plus particulièrement de retracer dans ses grandes lignes l'histoire de la ciné-danse et d'élucider les formes ciné-chorégraphiques originales qu'elle a produites, cette recherche s'inscrit dans une volonté plus large d'élaborer un discours sur la danse au cinéma et d'éclairer l'histoire du cinéma à la lumière de la danse, c'est-à-dire à la lumière de ce que la danse « fait » au cinéma en incarnant puissamment ses fictions, en métamorphosant ses personnages, en infléchissant ses dramaturgies ou en lui prêtant des corps éminemment plastiques. En d'autres termes, bien que cette étude cherche avant tout à établir l'histoire et les singularités esthétiques de ces entrelacs ou entrechats de la danse et du cinéma que représentent les ciné-danses, elle vise aussi à promouvoir une approche du cinéma plus sensible aux corps, aux mouvements, aux gestes, aux énergies, aux flux, aux types de contacts entre les corps, aux formes d'engagement physique avec l'espace, aux rythmes, aux bruits des corps en mouvement, aux sensations, etc. Le prisme ciné-chorégraphique qu'adopte cette recherche espère participer à un certain renouveau des études cinématographiques, lesquelles voient émerger – après les grandes lectures essentiellement narratologiques, psychologiques, sémantiques et structuralistes – des méthodologies phénoménologiques, figurales et sensorielles, plus sensibles à la matérialité des images et des sons, à leur impact sensible, à la mise en scène des corps et à un engagement avec les films moins objectivant et distancié qu'émotionnel et physique.

Outre les lacunes de la recherche sur le sujet de la danse au cinéma qui nécessitent d'en établir l'histoire et les implications esthétiques, une telle recherche trouve un intérêt par rapport au dynamisme de la réflexion actuelle sur le corps, à laquelle elle peut contribuer. En effet, le corps est l'objet d'une attention continue et toujours croissante dans la recherche en sciences humaines depuis les années 1960 et 1970, notamment sous l'impulsion des travaux de Marcel Mauss sur « les techniques du corps³⁷ », de Maurice Merleau-Ponty sur le primat de la perception, la

³⁷ Marcel Mauss, « Les techniques du corps », *Sociologie et anthropologie*, Paris, Quadrige/PUF, 1999 (1936).

corporalité de la conscience et l'expérience incarnée du monde³⁸, de Michel Foucault sur les bio-pouvoirs³⁹ ou encore de Gilles Deleuze sur le « corps sans organes »⁴⁰. Philosophie, sociologie, histoire, littérature et histoire de l'art s'attachent à analyser les formes, les fonctions et les significations du corps humain, sa capacité (centripète) à absorber, *in-carner* et, réciproquement, sa capacité (centrifuge) à manifester, *ex-primer* des phénomènes et des problématiques culturelles, sociales, politiques et économiques. Quoique plus tardivement, à partir de la fin des années 1990, les études cinématographiques ont pris part à cette tendance forte de la recherche contemporaine. Les représentations du corps concrètes et variées que le cinéma décline font en effet l'objet d'éclairages théoriques encore récents, mais déjà riches⁴¹. De nombreuses méthodologies sont ainsi apparues, telles que l'analyse esthétique de la mise en scène des corps (Vincent Amiel), l'approche figurale (Nicole Brenez), phénoménologique (Vivian Sobchack) et sensorielle (Laura U. Marks et Martine Beugnet), auxquelles on pourrait ajouter une variante : l'approche chorégraphique ou kinesthésique des corps, des images et des sons et de l'expérience du spectateur.

Approcher le cinéma par le biais d'une sensibilité chorégraphique peut en effet contribuer à cette recherche encore en cours sur les formes, les fonctions (poétiques, sensorielles, dramaturgiques et narratives) et les significations (sociales, culturelles, philosophiques et politiques) des représentations du corps au cinéma. De fait, comme le suggère Xavier Baert, on pourrait retracer toute l'histoire du cinéma « à partir du corps, des savoirs corporels et des états de corps que l'image en mouvement appelle, et dont la danse est un des aspects : des militaires de Marey aux artistes martiaux du cinéma de Hong Kong, des acrobates aux actionnistes viennois, des cascadeurs aux reines de beauté, le cinéma constitue aussi un conservatoire du corps, de ses pratiques et de son histoire⁴² ». L'approche chorégraphique des images des corps, du corps des images et des mouvements à l'écran que cette thèse propose espère donc participer à cette orientation des études cinématographiques qui bouscule les approches logocentrées du cinéma en réaffirmant les qualités non-discursives des

³⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976 (1945).

³⁹ Voir notamment : Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1998 (1975) ; *Histoire de la sexualité*, trois tomes, Paris, Gallimard, [1976-1984] et *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France 1978-1979*, Paris, Gallimard, 2004. Pour une étude synthétique de la réflexion foucauldienne sur le corps, consulter Arianna Sforzini, *Michel Foucault, une pensée du corps*, Paris, PUF, 2014.

⁴⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minit, 1980.

⁴¹ Les représentations du corps au cinéma, mais aussi la question de la corporéité des images et des sons et l'étude des effets des films sur les corps des spectateurs ont, entre autres, été examinées par Jacques Aumont, Vincent Amiel, Nicole Brenez, Antoine de Baecque, Jérôme Game et Jean-Louis Comolli dans le champ de la recherche française et par Vivian Sobchack, Laura U. Marks, Martine Beugnet, Tim Palmer pour la recherche en langue anglaise. Pour les références précises, je renvoie aux sections de ma bibliographie que je consacre aux réflexions sur le corps et sur les sensations au cinéma.

⁴² Xavier Baert, « Quelques intensités du film de danse », *Vertigo*, Hors série « Danses », *op. cit.*, p. 95.

films tout en soulignant les puissances alternatives de signification que celles-ci renferment.

En outre, les développements de la recherche sur la danse au cinéma semblent d'autant plus utiles en ce début de XXI^e siècle que l'art cinématographique contemporain prend souvent des formes qui rendent une lecture corporelle et chorégraphique des films plus pressante. En effet, des tendances cinématographiques ont émergé depuis les années 1990 qui, dans la lignée des cinémas modernes d'un Michelangelo Antonioni et de la Nouvelle Vague française, approfondissent le bouleversement des traditions narratives et figuratives du cinéma « classique ». Du cinéma d'art et d'essai français (Claire Denis, Bruno Dumont, Bertrand Bonello, Philippe Grandrieux) et européen (Peter Greenaway, Lars Von Trier, Nicolas Winding Refn) au cinéma d'auteur américain (Terrence Malick, certains films de Gus Van Sant) en passant par le cinéma asiatique (Wong Kar-Wai, Apichatpong Weerasethakul, Hou Hsiao-Hsien), les formes et les styles cinématographiques qui ne reposent plus sur des structures narratives et des personnages classiques se sont multipliés par-delà les productions plus confidentielles du cinéma expérimental⁴³. Les films de ces réalisateurs présentent souvent des trames scénaristiques ténues, fragmentaires et/ou elliptiques : les moments de creux voire de vide narratif qui en résultent font place à des séquences sensorielles ou contemplatives, à l'expérience d'atmosphères particulières, à une perception plus aiguë des espaces et des durées et à des mises en scène originales des corps. De plus, les histoires ne suivent plus nécessairement la règle classique de la triade « exposition – élément perturbateur – dénouement » et les événements ne s'enchaînent plus toujours selon une logique de cause à effet⁴⁴. Quant aux dialogues, ils se raréfient et ne servent plus systématiquement à faire progresser l'histoire ou la compréhension psychologique des personnages. En outre, la minceur de l'armature discursive et dialogique de ces films engendre des « personnages » qui n'ont pas l'étoffe psychologique de leurs homologues classiques : plus mutiques, ils sont moins lisibles, mais aussi plus ambigus et plus imprévisibles. Ils se *manifestent* (sur le mode du phénomène, élusif et évolutif) plus qu'ils ne *sont* (sur le mode pérenne de l'essence qui permet l'identification). Ils deviennent ainsi des *figures* plus que des *personnages* à proprement parler (avec tout ce que le concept sous-entend en

⁴³ Sur cette « troisième voie » qu'empruntent certaines tendances du cinéma contemporain, entre les productions commerciales du cinéma narratif et psychologique d'une part et le formalisme abstrait du cinéma « pur » d'autre part, voir notamment Martine Beugnet, *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2007, notamment le chapitre 1, « A 'Third Path' », pp. 21-62.

⁴⁴ Cette déconstruction poursuit et approfondit le passage en partie historique de « l'image-mouvement » à « l'image-temps » selon la célèbre distinction établie par Gilles Deleuze dans son diptyque : *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983 et *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

termes de psychologie, de motivations compréhensibles et de stabilité identitaire et physique).

En reposant moins fortement sur une structure narrative et dialogique, ces nouvelles tendances cinématographiques laissent davantage de place à la mise en scène des corps. Elles se confrontent par conséquent de plus en plus souvent à des questions esthétiques d'ordre chorégraphique sur les mouvements et les gestes, l'inscription des corps dans l'espace et le temps, les interactions entre les corps, les énergies et les rythmes et leurs effets physiques et sensoriels sur les spectateurs. D'ailleurs, de plus en plus, des chorégraphes sont crédités au générique des films qui s'inscrivent dans cette tendance sans pour autant être des « films de danse », comme c'est le cas, par exemple, pour *Beau travail* de Claire Denis et *De la guerre* de Bertrand Bonello (deux films dont les gestes et les mouvements, sans toujours former des chorégraphies au sens strict, sont informés par le travail du chorégraphe Bernardo Montet), *Visage* de Tsai Ming-Liang (Philippe Découflé), *Les Bien-aimés* de Christophe Honoré (Cédric Andrieux), *Matrix* (Diom Lam), *Tetro* de Francis Ford Coppola (Ana María Stekelman), *Gravity* d'Alfonso Cuarón (Francesca Jaynes), etc. Voilà pourquoi, entre autres, dans son introduction à un numéro de *Vertigo* consacré à la danse, Fabienne Costa peut affirmer que « les films “tiennent” de plus en plus par la danse, [qu']elle déplace leur centre de gravité, déjoue la fiction, refonde les personnages et recompose le monde en s'y confrontant⁴⁵ ».

Tout se passe comme si ces réalisateurs ne cherchaient plus véritablement à raconter des histoires, c'est-à-dire à réaliser des films qui se comprennent, voire se « lisent », sur un mode sémiotique ou psychologique comme s'il s'agissait de textes. Ils semblent plutôt chercher à matérialiser ou incarner des affects qui s'éprouvent, se ressentent, souvent moins par empathie psychologique, morale ou idéologique qu'à un niveau physique, sensoriel, et kinesthésique. Bien sûr, cette tendance à un cinéma fortement incarné, qui donne toute sa place aux corps et aux sensations, n'est pas entièrement nouvelle. Le cinéma muet, en particulier sa veine burlesque et expressionniste, était clairement un cinéma du corps. Beaucoup de cinéastes comme Bresson, Fassbinder, Pasolini ou Pialat se sont également concentrés de manière singulière sur les corps. Dans une moindre mesure ou plutôt d'une manière plus stéréotypée, certains films d'action, le cinéma d'horreur et les films pornographiques sont voués à mettre en scène des expériences intensifiées du corps. Mais force est de constater qu'au cours des vingt à trente dernières années, le corps est plus que jamais devenu un objet et un sujet de prédilection dans le cinéma d'auteur et le cinéma d'art, comme en témoignent certaines figures majeures du paysage cinématographique

⁴⁵ Fabienne Costa, « Hors piste », *Vertigo*, Hors série « Danses », *op. cit.*, p. 3.

contemporain tels que David Cronenberg, Larry Clark, Gus Van Sant, Bruno Dumont, Carlos Reygadas, Abel Ferrara, etc.

Si les films de ces réalisateurs sont éminemment physiques, sensoriels, voire viscéraux, il est évident qu'ils ne relèvent pas pour autant d'un pur formalisme ou d'un sensationnalisme racoleur et qu'il ne s'agit donc pas de renoncer à les comprendre. Seulement, les histoires et les discours qu'ils suggèrent ne se déploient plus tant à un niveau discursif et explicite qu'ils ne se trouvent *incarnés* par les corps dont les mouvements, les postures, les gestes et les interactions sont lestés de sens.

Cependant, si elles sont *signifiantes*, ces options de mise en scène déjouent aussi *le sens* pour faire jouer *les sens*, invitant ainsi à ne pas voir les corps comme de simples vecteurs d'histoire et de discours, c'est-à-dire comme de simples signes renvoyant à une idée ou à un signifié plus profond et plus important. À l'instar de telles tendances cinématographiques, quoique de manière plus radicale, les ciné-danses encouragent aussi à refaire l'expérience des corps dans ce qu'ils ont de plus littéral (leur poids, leur énergie, leurs mouvements et leurs gestes idiosyncrasiques, leur manière particulière d'interagir avec l'espace, les flux qui les traversent, etc.). Par conséquent, si j'explorerai les puissances figuratives, expressives et dramaturgiques des corps mis en scène dans ces films, je m'attacherai tout autant à souligner la force et les qualités de leur littéralité ainsi que leurs effets poétiques, sensoriels ou spectaculaires.

Les tournants théoriques qu'ont récemment pris les études en cinéma et que j'ai évoqués plus haut (les tournants esthétique, figural, phénoménologique et sensoriel) ont déjà développé des moyens adaptés pour décrire les représentations que ces nouvelles pratiques cinématographiques inventent et qui s'appréhendent plus difficilement à l'aune des paradigmes interprétatifs traditionnels, ces derniers convenant davantage à des formes discursives. L'un des enjeux de cette recherche sera donc de mobiliser et peut-être de suggérer des outils d'analyse adéquats pour aborder ces formes esthétiques et dramaturgiques non pas discursives et logocentrées, mais incarnées et sensibles que les ciné-danses partagent avec certains courants cinématographiques contemporains⁴⁶. Une approche chorégraphique du cinéma par le biais d'une étude approfondie de la ciné-danse peut en effet contribuer à élaborer des approches plus adaptées pour l'analyse des films qui délaissent la narration classique pour mettre en exergue des expériences moins structurées par le langage et la psychologie, pour explorer la littéralité des corps et la matérialité des images et

⁴⁶ Il faut préciser que si ces formes esthétiques et dramaturgiques peuvent parfois se rapprocher des procédés et des effets des films muets, elles s'en éloignent toutefois, notamment parce qu'elles sont dénuées de pantomime et de théâtralité.

pour produire du sens et suggérer des enjeux d'une manière qui ne soit plus tant explicitée par des histoires sur un mode discursif, qu'incarnée par la corporéité des personnages, les qualités de leurs expériences et les puissances sensibles de la mise en scène.

Enfin, même si ce n'est pas le dessein premier de cette étude, il est important de mener ce type de recherche sur les médiatisations audiovisuelles de la danse car celles-ci représentent aujourd'hui de loin les formes les plus courantes d'accès, d'expérience et d'appréciation de l'art chorégraphique. Il est donc crucial que les études en danse se confrontent à la manière dont ces médiatisations traitent, manipulent, altèrent, métamorphosent et réinventent la danse.

État des lieux de la recherche en ciné-danse : apports et lacunes d'un domaine d'étude encore balbutiant mais en pleine expansion

Plus spécifiquement, il me semble important d'élaborer un discours historique et théorique sur les ciné-danses car malgré l'ancienneté, le dynamisme actuel et l'originalité du genre, celui-ci commence seulement à recevoir une véritable attention théorique dans la recherche anglo-saxonne et n'a reçu presque aucun traitement universitaire en France. Une théorisation de la ciné-danse est donc encore à construire afin de déterminer son histoire (ses origines, les influences qu'elle a reçues, notamment par d'autres films de danse, et celles qu'elle a exercées en retour), d'analyser ses singularités esthétiques et de définir les approches dramaturgiques qui sous-tendent ses mises en scène (notamment des corps, des mouvements et des espaces). En effet, s'il existe un certain nombre d'articles sur la ciné-danse, seuls quelques ouvrages – nécessairement incomplets et par ailleurs inégaux – ont été consacrés au sujet. Afin de souligner à la fois les apports de ces réflexions et les lacunes actuelles de ce domaine d'étude, les pages qui suivent proposent un tour d'horizon de l'état de la recherche en ciné-danse.

Les fondements théoriques de la ciné-danse ont été posés par les premiers praticiens eux-mêmes dans des publications qui accompagnaient leurs expérimentations. Maya Deren a ainsi assorti la réalisation de *A Study in Choreography for Camera* (1945) d'un texte qui, comme le film lui-même, avait valeur de manifeste. Dans ce court essai, d'abord paru dans le numéro d'octobre 1945 de *Dance Magazine*⁴⁷ et dont j'ai reproduit un passage en exergue de cette thèse, Maya Deren expose la

⁴⁷ Ce texte, « *Choreography for the Camera* », a été republié dans l'anthologie proposée par Bruce McPherson : *Essential Deren: Collected Writings on Film by Maya Deren, op. cit.*, pp. 220-224.

manière dont elle a travaillé en étroite collaboration avec le danseur Talley Beatty afin d'explorer les potentialités d'un art qui conjuguerait intimement les ressources techniques et esthétiques de la danse et du cinéma. Il s'agit pour la cinéaste de créer des films qui se consacrent exclusivement aux corps en mouvement et de (re-)chorégrapheur des danses par les outils du cinéma (cadrage, montage, effets spéciaux).

Vingt-deux ans plus tard, les développements du genre que représentent les réalisations ultérieures de Maya Deren, mais aussi celles de Shirley Clarke et d'Ed Emshwiller, se voient enfin salués par la presse spécialisée à travers un numéro spécial « cine-dance » de la revue *Dance Perspective*⁴⁸. En s'efforçant de nommer et de définir la ciné-danse, cette publication offre au genre une première forme de visibilité et de reconnaissance critique. De plus, quoiqu'il s'agisse d'une revue de danse, le fait que Stan Brakhage, Jonas Mekas ou encore Len Lye contribuent à ce numéro d'anthologie participe à inscrire le genre dans le champ et dans l'histoire du cinéma expérimental, quitte à rogner un peu le désir de Maya Deren de créer un art auquel participe autant la danse que le cinéma. Par exemple, le cinéaste Ed Emshwiller y propose une définition de la ciné-danse qui affirme, comme Maya Deren, la spécificité hybride et expérimentale du genre, tout en suggérant une vision sensiblement moins collaborative :

*Selon moi il y a des caractéristiques qui distinguent la ciné-danse des simples enregistrements filmiques de chorégraphies. Quand le danseur est utilisé en termes filmiques plus qu'en termes chorégraphiques, l'espace et le temps sont flexibles. Les images projetées à l'écran peuvent dérouler le temps ou le rembobiner, être discontinues, accélérées, ralenties, arrêtées, répétées ou juxtaposées. Le danseur peut sembler passer instantanément d'un lieu à un autre, peut être rétréci, étiré, déformé ou vu depuis des perspectives très variées. Ces manipulations représentent quelques-uns des moyens dont le réalisateur dispose pour chorégrapheur son travail. À l'aide de la caméra et du montage, il crée des relations et des mouvements d'images différents de ceux du chorégraphe de danse*⁴⁹.

Pour Ed Emshwiller, plus qu'une collaboration, la ciné-danse doit être une exploration des capacités uniques du médium filmique à créer des danses ciné-

⁴⁸ Arthur Knight et al., *Dance Perspectives*, Special issue: cine-dance, n°30, New York, Dance Perspective Inc., été 1967.

⁴⁹ « To me there are characteristics that distinguish cine-dance from a straight dance film. When the dancer is used in filmic terms, rather than dance terms, space, and time are flexible. The images projected on the screen may seem to move forward and backward in time, may be discontinuous, in fast motion, slow motion, frozen, repetitious, or simultaneous. The dancer can appear to shift instantaneously from one location to another, can be compressed, elongated, distorted, or seen from widely varying perspectives. These manipulations are some of the means the filmmaker has to choreograph his work. By means of the camera and the editing table, he creates image movements and relationships different from those of the dance choreographer. » Ed Emshwiller, « cine-dance », *Dance Perspectives*, n°30, op. cit., p. 25.

matographiques, soit des danses qui ne pourraient être reproduites en dehors des modalités perceptives du cinéma. De fait, l'équilibre des rapports entre danse et cinéma et l'étroitesse de la collaboration des réalisateurs avec les chorégraphes et les danseurs oscilleront tout au long de l'histoire de la ciné-danse en fonction des projets et des artistes. Quoi qu'il en soit, à travers ces articles brefs et essentiellement définitionnels, ces cinéastes expérimentaux américains jettent les premières bases théoriques d'une pratique artistique qui commence à se développer.

Néanmoins, malgré les efforts de théorisation de ces premiers praticiens, les développements de la ciné-danse sont bien plus rapides que ceux de la recherche, qui restent très lents jusqu'au début des années 2000. En 1993, *Parallel Lines: Media Representations of Dance*, déjà mentionné, consacre toutefois deux de ses dix contributions à des créations ciné-chorégraphiques expérimentales qui recourent ma définition de la ciné-danse, soulignant ainsi l'importance croissante du genre au sein de la production de films de danse. Et en 1996 et 1999 paraissent deux ouvrages sur la vidéo-danse qui ont le mérite d'ouvrir la recherche non-anglophone sur le sujet : *La Musa dello schermo freddo: videodanza, computer e robot* d'Elisa Vaccarino et *Videotanz. Panorama einer intermedialen Kunstform* de Claudia Rosiny⁵⁰.

À partir des années 2000, la recherche sur la ciné-danse commence à prendre un peu d'ampleur. En 2001, Sherril Dodds publie *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*⁵¹. Si, comme l'indique son titre généraliste, *Dance on Screen* aborde plusieurs formes de films de danse, il se concentre en fait tout particulièrement sur les ciné-danses, l'auteur consacrant trois chapitres sur cinq à cet objet artistique alors méconnu. Le corpus que Sherril Dodds examine est néanmoins très spécifique : il s'agit de ciné-danses produites par la télévision britannique vers le milieu des années 1990. Ce corpus ne permet pas à Sherril Dodds de proposer une vision globale de l'histoire du genre, mais il n'occasionne pas non plus les analyses d'œuvres approfondies que son étroitesse appelait. En revanche, Sherril Dodds a le mérite de poser un ensemble de questions et de concepts qui structurent encore l'approche du genre en interrogeant les nouvelles formes chorégraphiques qu'ouvrent la médiatisation audiovisuelle de la danse d'une part et l'inflexion des stratégies cinématographiques qu'induit le filmage de la danse d'autre part. En 2006, paraît *Making Video Dance* de Katrina McPherson, un manuel essentiellement technique destiné aux praticiens du genre. En 2007, les films de deux réalisateurs majeurs

⁵⁰ Elisa Vaccarino, *La Musa dello schermo freddo: videodanza, computer e robot*, Genève, Costa & Nolan, 1996 et Claudia Rosiny, *Videotanz. Panorama einer intermedialen Kunstform*, Zurich, Chronos, 1999. Je mentionne ces deux ouvrages pour en pointer l'existence, mais ne maîtrisant ni l'italien ni l'allemand, il ne m'a pas été possible de les lire.

⁵¹ Sherril Dodds, *op. cit.*

de la ciné-danse (Thierry De Mey et Antonin De Bemels) reçoivent un premier éclairage analytique sous la plume de Dick Tomasovic dans *Filmer la danse*, l'ouvrage coordonné par Jacqueline Aubenas. Le même auteur inclura d'ailleurs deux ciné-danses (*Pas de deux* de Norman McLaren et *Fase* de Thierry De Mey) dans le corpus de son étude *Kino-Tanz : l'art chorégraphique du cinéma*.

Même si ces premières contributions sont importantes pour la reconnaissance universitaire de la ciné-danse et l'ouverture d'un domaine de recherche qui lui soit consacré, c'est essentiellement depuis le début des années 2010 que cet intérêt nouveau et grandissant pour les ciné-danses se manifeste dans des publications universitaires plus conséquentes. En 2010, un groupe de chercheurs fonde *The International Journal of Screendance* qui est très majoritairement consacré aux ciné-danses. Entre 2010 et 2016, la revue a publié six numéros qui ont largement contribué à ouvrir des perspectives théoriques sur le genre et à former une communauté de chercheurs autour de ce domaine d'études.

En 2011, Erin Brannigan publie *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*, un ouvrage sur les films de danse qui fait la part belle aux ciné-danses⁵². Erin Brannigan repère et décrit de manière très éclairante certaines formes spécifiques et originales du genre. Bien que l'auteure ne se saisisse pas de l'occasion d'une publication monographique pour rendre compte de l'histoire du genre, qui fait cruellement défaut à ce domaine d'étude, son ouvrage constitue l'effort de théorisation le plus abouti à ce jour, développant des concepts qui constituent de précieux prismes de lecture de ces œuvres (*filmic performance, micro-choreographies, gesture-dance, gestural exchange*).

En 2012, Douglas Rosenberg publie *Screendance. Inscribing the Ephemeral*⁵³. L'auteur y expose son désir de voir la ciné-danse reconnue comme une forme d'art à part entière et propose à cet effet des conseils méthodologiques et théoriques pour l'analyse de ces œuvres et pour les pratiques curatoriales qui doivent les promouvoir. Toutefois, il est frappant de constater que cet ouvrage qui ambitionne d'asseoir la reconnaissance artistique de la ciné-danse (*screendance*) en lui offrant une solide assise théorique se contente pour l'essentiel d'énoncer un programme : la *screendance* doit recevoir un éclairage théorique et des pratiques curatoriales dignes de ce nom afin de pouvoir s'établir pleinement comme une forme d'art. Or Douglas Rosenberg ne remplit pas dans cet ouvrage l'ambition théorique qu'il nourrit pour le genre. L'auteur se concentre tellement sur l'histoire et la spécificité des divers médiums

⁵² Erin Brannigan, *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*, New York, Oxford University Press, 2010.

⁵³ Douglas Rosenberg, *Screendance. Inscribing the Ephemeral*, New York, Oxford University Press, 2012.

qu'utilise la *screendance* que cela a pour effet de gommer l'objet même de son étude. Il est ainsi très révélateur que, malgré ses deux cent seize pages, cet ouvrage ne propose que trois analyses de ciné-danses. En outre, *Screendance* propose une vision presque exclusivement américaine de l'histoire du genre et de ses formes, ce qui ne rend pas justice à la richesse de la ciné-danse européenne, ni d'ailleurs aux développements récents du genre en Amérique latine et en Asie.

En 2015, un court ouvrage, *Art in Motion: Current Research in Screendance*⁵⁴, rassemble onze essais : j'y propose une réflexion sur l'hypersensorialité de la ciné-danse qui y côtoie, entre autres, une hypothèse sur le caractère chorégraphique de la mort au cinéma, des propositions relatives à la pédagogie de l'enseignement de la ciné-danse, une lecture chorégraphique des films de Marie Menken ou encore une analyse du minimalisme en ciné-danse. Enfin, *The Oxford Handbook of Screendance Studies* a paru fin août 2016⁵⁵ : si j'ai eu le plaisir d'y contribuer, je n'ai pas eu le temps en revanche de lire l'ensemble de cette somme immense (36 chapitres, 816 pages) avant la fin de la rédaction de cette thèse.

On peut supposer que les lents développements de la recherche en ciné-danse s'expliquent en partie par la relative marginalité du cinéma expérimental et de l'art chorégraphique. Ils s'expliquent également par le fait que les disciplines toutes désignées pour s'emparer du sujet – les études cinématographiques et les études en danse – ne se sont pas constituées en tant que telles avant les années 1970 et que les secondes restent en outre fortement sous-représentées dans le champ de la recherche en arts. Ces lents développements témoignent aussi de la difficulté d'une recherche véritablement interdisciplinaire dans des cadres universitaires qui privilégient des formations et donc des approches monodisciplinaires qui ne favorisent pas la reconnaissance ou du moins l'analyse de pratiques artistiques croisées. En effet, il y a certainement eu, historiquement, des résistances disciplinaires à l'étude de la ciné-danse. D'une part, les théoriciens du cinéma, avec leurs outils d'analyse essentiellement narratologiques, structuralistes ou psychologiques ne se sont pas intéressés à ces films de danse non discursifs, peu ou pas narratifs et rarement psychologisants : il y avait vraisemblablement « trop de danse » dans ces films pour retenir leur attention. D'autre part, les théoriciens de la danse ont sans doute considéré au contraire que ces œuvres contenaient « trop peu de danse », les chorégraphies profilmiques y étant « introuvables » sous les manipulations cinémato-

⁵⁴ Franck Boulègue et Marisa C. Hayes (dir.), *Art in Motion: Current Research in Screendance / Art en mouvement : recherches actuelles en ciné-danse*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Publishing Scholars, 2015.

⁵⁵ Douglas Rosenberg (dir.), *The Oxford Handbook of Screendance Studies*, New York, Oxford University Press, 2016.

graphiques dont elles font l'objet. Dans ce contexte, on comprend que l'objet d'étude hybride qu'est la ciné-danse ait eu du mal à trouver « preneur ». Ce sont toutefois majoritairement des chercheurs en danse qui se sont emparés de ce domaine de recherche : aussi cette thèse devrait-elle participer à rééquilibrer cette perspective du fait de son inscription première dans une recherche sur l'histoire et l'esthétique du cinéma.

Finalement, ce panorama de la recherche en ciné-danse montre que, s'il est en pleine expansion, ce domaine d'étude est encore en cours d'échafaudage. En particulier, aucune tentative d'historicisation un tant soit peu exhaustive de la ciné-danse n'a été entreprise. En effet, aucun des trois ouvrages monographiques de référence sur le genre (ceux de Sherril Dodds, Erin Brannigan et Douglas Rosenberg) n'a tenté de retracer son histoire et le format court des articles, qui prédomine dans la littérature sur le sujet, ne permet pas un travail de cette envergure. En outre, certaines singularités esthétiques majeures de la ciné-danse telles que les représentations des corps qu'elles façonnent, leurs mises en scène singulières des espaces ou leur puissance synesthésique n'ont été qu'effleurées par ces écrits ou sont restées inaperçues. Enfin, l'une des lacunes de ces *screendance studies* réside dans leur curieux manque d'engagement avec les œuvres elles-mêmes, comme en témoignent les très rares et/ou trop brèves analyses de films que proposent Sherril Dodds et Douglas Rosenberg dans leurs ouvrages respectifs.

Ainsi, étant donné les lacunes spécifiques du jeune domaine d'études dans lequel elle s'inscrit, cette thèse cherchera avant tout à retracer les grandes lignes de l'histoire de la ciné-danse et à examiner certaines de ses singularités esthétiques qui n'ont pas encore ou pas suffisamment été étudiées, tout en accordant une place importante à l'analyse d'œuvres. Par ailleurs, même si les analyses développées dans cette recherche mettent nettement l'accent sur des problématiques et des analyses d'ordre cinématographique, je m'efforcerai de développer une recherche aussi interdisciplinaire que possible – laquelle, à l'heure du croisement des arts et de l'intermédialité généralisée, ne devrait plus paraître « indisciplinée » ou « impure ». Mes analyses seront ainsi empreintes de concepts développés en études chorégraphiques ainsi que dans le champ de la réflexion philosophique et des études culturelles (en particulier dans les philosophies du corps et les réflexions contemporaines sur le lien entre le sensuel et le conceptuel). J'espère pouvoir mener à bien cette approche interdisciplinaire en m'appuyant à la fois sur mon parcours artistique en danse et sur ma formation universitaire en philosophie et en cinéma⁵⁶.

⁵⁶ J'ai eu, durant mon enfance et mon adolescence, une pratique intensive de la danse. Ayant commencé une formation en danse classique à l'âge de cinq ans, je me suis engagée de 12 à 18 ans dans un cursus professionnalisant à horaires aménagés. J'y ai reçu une formation majeure en danse

Le corps et le verbe : choix du corpus et questions de terminologie

L'un des grands enjeux de cette thèse consistera précisément à établir et à mettre au jour un corpus de ciné-danses qui n'est pas encore constitué comme tel. Pour ce faire, cette recherche examinera des ciné-danses réalisées depuis 1945 à nos jours. Je justifierai au cours de ce travail mon choix de faire commencer l'histoire de la ciné-danse que je propose avec *A Study in Choreography for Camera* de Maya Deren (1945), mais il me faut d'ores et déjà dire un mot de ses limites. En effet, ce choix repose sur la définition de la ciné-danse que propose Maya Deren elle-même et celles, similaires, qu'en donnent des réalisateurs comme Ed Emshwiller. Or ces définitions de la ciné-danse, dont j'ai rendu compte quelques pages plus tôt, sont solidaires d'une approche contestable du cinéma « dont la spécificité supposée reposerait sur l'exploitation remarquable de certains procédés techniques⁵⁷ ». S'il s'agit d'une vision très spécifique et éventuellement étroite de ce qu'est la ciné-danse – qui tend à exclure des films de danse plus littéraires comme les films uniponctuels⁵⁸ du cinéma des premiers temps par exemple – c'est toutefois celle qui sous-tend l'approche du genre par les artistes qui s'en réclament. C'est à ce titre que je la reprendrai à mon compte pour définir la ciné-danse et établir son histoire. C'est en effet cette exigence d'une exploration des procédés uniques du médium cinématographique, couplée à celle d'une hybridation poussée de la danse et du cinéma par ces procédés mêmes,

classique et une formation mineure en danse contemporaine qui m'a familiarisée avec le répertoire de ces disciplines chorégraphiques. Tout au long de ces années, par le biais d'options ou d'ateliers plus ponctuels, j'ai aussi pu découvrir et m'exercer à d'autres pratiques (danse néo-classique, jazz, baroque, hip-hop, danse traditionnelle chinoise). J'ai également bénéficié au conservatoire et au lycée (par le biais de l'enseignement de spécialité d'études en danse) d'un enseignement en culture chorégraphique. Après m'être détournée de la danse classique et incertaine de vouloir me risquer à une reconversion tardive en danse contemporaine, j'ai décidé d'entamer des études supérieures. Après trois années de classes préparatoires (option philosophie), j'entamais à l'ENS de Lyon un master de philosophie. La danse s'est alors à nouveau imposée à moi, comme sujet de recherche théorique cette fois. Mes mémoires de recherche en philosophie portaient ainsi sur une approche philosophique de la danse contemporaine. Mais, ayant passé plus de temps à l'Institut Lumière qu'à lire Kant et Hegel, je me suis ensuite tournée vers les études cinématographiques. J'espère en tout cas pouvoir mobiliser ces formations artistiques et universitaires diverses dans cette recherche.

⁵⁷ Cf. la note 6 de la version définitive, destinée à une traduction italienne, d'un article plusieurs fois remanié par Laurent Guido. Pour la version française, consulter : « Entre spectacles paradoxaux et dispositifs techniques : retour sur les danses (serpentine) du premier cinéma », in Gilles Mouëllic et Laurent Le Forestier (dir.), *Filmer l'artiste au travail*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 125-148. Voir aussi la version anglaise (plus développée) de cet article : « Between Paradoxical Spectacles and Technical Dispositives: Looking Again at the (Serpentine) Dances of Early Cinema », in François Albera et Maria Tortajada, *Cine-Dispositives: Essays in Epistemology Across Media*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015, [pp. 249-273].

⁵⁸ Le terme désigne les films des premiers temps qui ne comportent qu'un seul plan filmé en caméra fixe et donc en point de vue unique. Cf. André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris/Québec, Armand Colin/Nota bene, 1988, chapitre 1 « Cinéma des premiers temps et narrativité », p. 29, n°7.

qui m'entraîne à faire commencer l'histoire de la ciné-danse avec Maya Deren qui a posé cette hypothèse et l'a illustrée par ses films⁵⁹.

Cependant, je suis consciente que des réalisations bien antérieures à celles de la cinéaste américaine pourraient légitimement relever de ce genre, y compris à l'aune de cette définition restrictive, puisque la danse d'un film comme *L'Homme-mouche* de Méliès, par exemple, ne pourrait être reproduite en dehors des possibilités techniques du médium cinématographique. C'est donc aussi l'effort théorique de Maya Deren et, plus encore, l'effet que ses films ont eu, historiquement, sur la constitution d'une lignée d'artistes qui se sont présentés, à sa suite, comme réalisateurs de « ciné-danses » qui m'encouragent à faire ce choix historiographique dont je tenterai parfois de mesurer les limites en évoquant des films antérieurs à 1945 qui peuvent être considérés comme des ciné-danses, quoique de manière anachronique puisque le terme n'existait pas encore et que le concept précis qu'il recouvre n'avait pas encore été explicité.

Dans la partie de cette étude que je consacre à l'histoire de la ciné-danse, je me concentrerai ainsi longuement sur les films des premiers cinéastes qui ont contribué à définir le genre comme tel, en particulier ceux de Maya Deren, Shirley Clarke, Hilary Harris, Norman McLaren, Amy Greenfield et Merce Cunningham, soit sur des films qui couvrent une période s'étendant de 1945 à la fin des années 1990. Dans les deux dernières parties, en revanche, j'appuierai davantage mes réflexions sur des ciné-danses contemporaines comme celles de Thierry De Mey, Wim Vandekeybus, Antonin De Bemels, Noémie Lafrance, Pascal Magnin ou encore Mitchell Rose.

Si l'on peut éventuellement reprocher à la ciné-danse l'étroitesse de sa définition, le corpus que j'établirai ainsi au fil des pages de cette recherche témoignera au contraire de la relative ampleur du genre. De fait, les œuvres que j'ai choisi d'examiner sont très diverses sur le plan formel ainsi qu'en termes de contenu. Sur le plan cinématographique, ces films témoignent de divers degrés d'expérimenta-

⁵⁹ Il faut toutefois noter que Maya Deren n'est pas exactement la première à avoir théorisé l'idée d'une danse cinématographique. Lev Kuleshov a notamment mené des expérimentations visant à créer des représentations plus cinématographiques de la danse que les captations au point de vue unique qui ne rendaient pas justice selon lui au dynamisme de l'art chorégraphique. Il préconisait ainsi de décomposer la danse profilmique en de multiples plans qui en proposeraient des perspectives variées afin de dynamiser sa perception et d'encourager une implication kinesthésique plus grande de la part des spectateurs. Lev Kuleshov, « The Banner of Cinematography » [1920], *Lev Kuleshov. Fifty Years in Films. Selected Works*, Moscou, Raduga, 1987, pp. 37-55. Malheureusement, les expérimentations de danses cinématographiques menées par Kuleshov en 1921 sont aujourd'hui considérées comme perdues. En revanche, des photographies préparatoires ont récemment ressurgi au musée du cinéma de Moscou qui témoignent bien de son projet de reconstruction cinématographique de la danse. Voir à ce sujet l'article d'Ana Olenina, « Moto-Bio-Cine-Event: Constructions of Expressive Movement in Soviet Avant-Garde Film », in Douglas Rosenberg (dir.), *The Oxford Handbook of Screendance Studies*, op. cit., chapitre 4, pp. 79-104, en particulier la section « Kuleshov's Montage of Dance Movements », pp. 86-94.

tion, allant des filmages les plus littéraux de la danse chez Merce Cunningham aux manipulations extrêmes de la bande image et de la bande son chez des réalisateurs comme Norman McLaren ou Antonin De Bemels. De même, le contenu chorégraphique de ces films varie grandement : si Thierry De Mey, par exemple, se montre très concerné par la préservation d'une certaine fidélité aux chorégraphies originales ou profilmiques, Antonin De Bemels, lui, réinvente complètement les danses qu'il filme. Par ailleurs, si la plupart des ciné-danses présentent des chorégraphies au sens le plus courant du terme, d'autres filment des activités qui sont plus proches de la performance que de la danse à proprement parler ou bien des chorégraphies qui ne peuvent s'entendre que dans un sens métaphorique, à l'instar de la danse des ponts dans *Bridges-Go-Round* de Shirley Clarke, cas limite sur lequel je reviendrai dans la suite de cette introduction. Si elle pose parfois des problèmes de délimitation du genre, cette diversité témoigne en tout cas du dynamisme de la ciné-danse, le genre s'avérant suffisamment riche pour pouvoir se manifester sous des formes multiples et être subdivisé en différentes sous-catégories en fonction du caractère plus ou moins dansant, plus ou moins expérimental et plus ou moins abstrait des films, mais aussi en fonction des styles chorégraphiques qu'ils emploient et des espaces qu'ils investissent. À travers l'analyse d'un large corpus de ciné-danses, il s'agira donc de mettre en évidence la richesse esthétique du genre en soulignant le dynamisme de ses évolutions et la diversité des formes qu'il admet.

Enfin, il me faut dire quelques mots sur mon choix de nommer ces films des « ciné-danses ». Bien qu'il s'agisse d'un domaine d'étude très anglo-saxon, le français dispose déjà de quelques ressources terminologiques pour désigner cet art hybride. Dans les festivals spécialisés, on rencontre ainsi les termes *ciné-danses*, *vidéo-danses*, *danses pour la caméra* ou, plus rarement, *films de danse expérimentaux*. Aucune de ces options n'est idéale : elles ont chacune leurs avantages et leurs inconvénients dont je vais tenter de rendre compte ici, tout en justifiant mon choix de privilégier le terme « ciné-danse » dans le cadre de cette recherche.

En France, *vidéo-danse* (ou sa variante plus fusionnelle, *vidéodanse*) semble être la formule la plus courante pour désigner les films qui m'intéressent dans ce travail. Simple accolage du nom des disciplines que cette pratique transdisciplinaire entrelace, le terme, comme *ciné-danse*, a l'avantage de la transparence. Le Centre Pompidou a opté pour cette terminologie pour son festival régulier consacré aux films de danse contemporaine qui existe depuis 1984 (quoiqu'elle n'y recouvre pas la même acception puisque ce festival propose aussi bien des captations que des films que je nomme *ciné-danses*). C'est aussi le cas du « Festival International de Vidéo-danse de Bourgogne » qui se tient chaque année depuis 2008 (et qui est, lui,

effectivement consacré à la ciné-danse). Pourtant, il me semble que ce terme est problématique dans la mesure où il insiste sur un médium spécifique, la vidéo, qui n'est ni le médium historique ni le médium majoritaire de la ciné-danse (ceux-ci étant, respectivement, le film et le numérique). De plus, ce terme suggère la parenté de ces films de danse avec l'art vidéo et, ce faisant, l'inscrit dans l'histoire et les théories des arts plastiques plutôt que du cinéma, l'art vidéo entretenant des liens plus nets (esthétiques et institutionnels) avec la peinture, la sculpture ou encore la performance. Or, tout en étant consciente de la forte porosité entre la ciné-danse et ces arts muséaux, je propose plutôt de lire ces œuvres comme une branche spécifique, la plus hybride et la plus expérimentale, des films de danse que le cinéma a produits depuis les débuts de son histoire. Certes, la vidéo a eu ses heures de gloire dans l'histoire du genre, notamment du fait de l'accessibilité économique et de la maniabilité de ce médium, mais les réalisateurs et les chorégraphes n'ont pas attendu l'avènement de la technique vidéo pour créer les films qui font l'objet de cette étude. Du reste, l'art vidéo lui-même est surdéterminé par l'histoire, les techniques et les évolutions esthétiques du cinéma expérimental. Ainsi, il me semble que cet accent porté sur le médium vidéo dessine un horizon d'attente artistique – l'art vidéo – qui est moins déterminant pour le genre que le cinéma expérimental.

Un second label que l'on rencontre parfois au gré de lectures de blogs spécialisés et d'articles critiques consacrés aux ciné-danses est *danse pour la caméra*. L'expression est de Maya Deren : elle figure dans le titre du film qu'elle a réalisé en 1945 et qui a fondé le genre, *A Study in Choreography for Camera*. Cette formule a le mérite de souligner que les danses qui sont présentées dans ces films sont créées spécifiquement *pour* et/ou *par* la caméra, qu'elles ne sauraient exister en tant que telles en dehors de leur médiatisation cinématographique, c'est-à-dire en dehors des opérations de cadrage et de montage, des choix d'angle de vue, de valeur de plan, de vitesse d'enregistrement, etc. Néanmoins, la préposition « pour » a l'inconvénient de connoter le service et tend à suggérer un rapport de subordination entre les deux disciplines alors que la plupart des praticiens de cette veine du film de danse ont insisté sur leur caractère collaboratif et sur l'entrelacement symbiotique de la danse et du cinéma à laquelle ils aspiraient. Or, si la danse est réalisée « pour » la caméra, ne faut-il pas entendre que la danse est placée au service d'un pur désir de création d'images ? D'autant plus que le terme étant proposé par Maya Deren, c'est-à-dire par une cinéaste, il prend le risque d'insinuer un rapport de force entre les deux arts plutôt que d'exprimer l'harmonie qui résulterait de leur fusion. En outre, cette option terminologique tend à exclure les adaptations cinématographiques de chorégraphies préexistantes (c'est-à-dire de danses qui n'ont pas été créées pour

la caméra à l'origine), lesquelles peuvent pourtant tout à fait s'inscrire dans une démarche d'hybridation ciné-chorégraphique.

Bien qu'elle soit plus rare, la formule *films de danse expérimentaux* me semble plus pertinente que les deux premières. En effet, cette expression a l'avantage de replacer explicitement ces œuvres dans la catégorie plus vaste des films de danse et donc dans l'histoire des rencontres du cinéma et de la danse. Elle a aussi le mérite de souligner la nature expérimentale du travail de ces créateurs qui s'ingénient à filmer la danse de manière originale et à inventer de nouvelles formes de mouvements et de nouvelles représentations du corps par le croisement des ressources techniques et esthétiques de ces deux arts. En revanche, cette catégorie est un peu trop large ou un peu trop vague car tous les films de danse expérimentaux ne cherchent pas nécessairement à hybrider le cinéma et la danse. Par exemple, certains documentaires sur la danse peuvent s'inscrire dans une veine expérimentale sans chercher pour autant à filmer la danse de sorte que celle-ci ne pourrait pas être reproduite en dehors de cette mise en scène audiovisuelle : de fait, le but de la plupart des documentaires de danse consiste précisément à rendre compte d'un travail réel, qui s'effectue indépendamment de sa médiatisation audiovisuelle. Ainsi, la transdisciplinarité – qui est un aspect définitoire des films de mon corpus – me semble mieux rendue par le terme ciné-danse, qui a aussi l'avantage d'être plus concis.

Par ailleurs, j'ai tenté de créer des néologismes qui rendraient compte de l'hybridité de cette pratique. J'ai ainsi pensé à *chorémages*, *choréalisations* et son pendant *choréalisateurs*. J'emploierai d'ailleurs ce dernier terme, qui hybride les mots chorégraphes et réalisateurs, pour désigner de manière plus succincte les artistes qui créent des ciné-dances, c'est-à-dire pour éviter de répéter à chaque fois « le chorégraphe et le réalisateur » ou bien pour dénoter le fait que ces deux rôles se confondent chez certains artistes qui règlent aussi bien les chorégraphies que la mise en scène. Il me semble que ces mots valises (*choréalisations* et *choréalisateurs*) fonctionnent assez bien parce qu'ils insistent sur l'idée de collaboration (grâce à l'homophonie des premières syllabes de chorégraphie et de collaboration) et parce qu'ils ont l'avantage de suggérer sur le plan sonore la fusion des deux pratiques (en fondant ensemble le « -ré » de chorégraphie et celui de « réalisation »).

Néanmoins, en règle générale je privilégierai tout de même la simplicité et la clarté de *ciné-danse*. Limpide et concis, ce terme a en outre le mérite d'être déjà établi. Et, quoiqu'il désigne spécifiquement l'expérience cinématographique comme modalité d'existence des ciné-dances alors que celles-ci ont rarement droit de cité dans les cinémas et doivent le plus souvent être visionnées sur des écrans télévisés ou d'ordinateur, la référence au cinéma me semble tout de même heureuse puisque

le genre s'origine dans des pratiques filmiques expérimentales qui l'inscrivent bien dans l'histoire et l'esthétique du cinéma.

Par ailleurs, il faut reconnaître que le terme anglophone *screendance* qui est en passe d'être consacré, en partie sous l'influence des travaux de Douglas Rosenberg, a l'avantage de ne pas privilégier un médium parmi ceux que cette forme artistique a utilisés au cours de son histoire en désignant simplement l'inscription de la danse dans tout type de technologies d'images animées dont le débouché est un écran. En effet, qu'ils soient tournés en film, en vidéo ou en numérique, pour le cinéma, la télévision ou Internet ou bien même qu'ils soient créés par animation ou par ordinateur, tous les « films » de danse sont finalement représentés sur un écran de quelque nature qu'il soit. Toutefois, cette terminologie se traduit mal en français : il semble donc préférable d'opter pour une formule déjà en usage plutôt que pour des néologismes dissonants tels que *écran-danses* ou *danses écraniques*. Surtout, le terme a l'inconvénient d'être très large et de ne pas connoter la spécificité de cette forme du film de danse. Comme *film de danse*, *screendance* serait ainsi plus apte à englober l'éventail des formes audiovisuelles et des styles chorégraphiques qu'admettent les représentations de la danse destinées à l'écran qu'à désigner la singularité des films sur lesquels se concentrent pourtant les *screendance studies* et qui m'intéressent dans cette étude.

Bien sûr, cette pluralité lexicale reflète en partie des acceptions différentes, sinon conflictuelles, de ce que je nomme ciné-danse. En effet, ces variations terminologiques trahissent une certaine instabilité des délimitations génériques qu'elles visent à désigner. Certains auteurs tiennent notamment à distinguer les adaptations cinématographiques de chorégraphies préexistantes des chorégraphies conçues spécifiquement pour l'écran⁶⁰, alors qu'il ne me semble pas qu'il s'agisse là d'un critère d'exclusion ou d'inclusion des films dans le domaine de la ciné-danse : par exemple, Thierry De Mey travaille essentiellement avec des chorégraphies qui préexistaient aux films qu'il a réalisés, et pourtant ces derniers sont tous des œuvres ciné-chorégraphiques autonomes et hybrides, c'est-à-dire des ciné-danses.

La question épineuse de la délimitation de la ciné-danse se pose de manière plus aiguë aux deux extrémités du genre. D'une part, les ciné-danses les plus littérales peuvent éventuellement être confondues avec un travail de captation, c'est-à-dire avec une entreprise plus technique que créative et animée d'une visée plus archivistique et patrimoniale qu'artistique. D'autre part, certains films qui sont désignés

⁶⁰ Voir, par exemple, Noël Carroll, « Toward a Definition of Moving-Picture Dance », in Douglas Rosenberg et Claudia Kappenberg (dir.), *The International Journal of Screendance*, Madison, University of Wisconsin – Madison Libraries, 2010, Vol. 1 « Screendance Has Not Yet Been Invented », pp. 111-125.

comme des *ciné-danses* (par les festivals ou certains auteurs) alors qu'ils ne présentent quasiment pas de danse ou bien des danses métaphoriques, des danses sans danseurs, pourraient légitimement se voir dénier l'estampille du genre. Ces difficultés soulèvent deux questions différentes. D'une part, où se situe le seuil entre un filmage technique et une mise en scène créative, entre un travail d'enregistrement filmique et un acte de création cinématographique ? Et, d'autre part, qu'est-ce que la danse ? Tout mouvement est-il de la danse ? Peut-il y avoir des chorégraphies sans danseurs ? Je ne chercherai pas à répondre à ces questions qui sont largement ouvertes à la sensibilité de chacun ou plutôt les films que je choisirai d'examiner brosseront, par eux-mêmes, peu à peu, une proposition de délimitation du genre, qu'il me semble en effet plus pertinent d'établir ainsi de manière empirique et opératoire que d'une manière théorique, voire catégorique, qui risquerait d'être à la fois restrictive et prescriptive.

Cependant, certains critères me semblent particulièrement pertinents pour reconnaître une ciné-danse. S'ils ne suffisent pas chacun à déterminer qu'une œuvre est ou n'est pas une ciné-danse, ils constituent *a minima* de forts indices génériques. Ainsi, outre un certain degré d'hybridité et d'expérimentation, les lieux de tournage constituent souvent des facteurs d'identification du genre : de fait, la plupart des ciné-danses ne sont pas tournées dans les espaces traditionnels de l'art chorégraphique (la scène, le studio, les coulisses), dont la présence suggère plutôt un registre documentaire ou une entreprise de captation. Néanmoins, certaines ciné-danses se déroulent dans des studios ou sur scène comme *Nine Variations on a Dance Theme* de Hilary Harris ainsi que la plupart des films de Merce Cunningham. C'est alors le caractère nettement expérimental de leur mise en scène qui constitue le critère décisif permettant de les placer du côté de la ciné-danse. Parfois, les intentions des cinéastes peuvent également peser sur l'inclusion d'un film dans le genre de la ciné-danse. C'est le cas de *Bridges-Go-Round* de Shirley Clarke, déjà mentionné, et dans lequel des ponts semblent danser sous l'effet de leur mise en scène cinématographique. *A priori*, ce film sans danseurs ne ressemble pas une ciné-danse, mais l'intention explicitée de la cinéaste, son passé de danseuse et de chorégraphe ainsi que les films de danse expérimentaux qu'elle a réalisés auparavant incitent à l'appréhender comme une ciné-danse, c'est-à-dire avec une sensibilité à ses effets ciné-chorégraphiques, et à admettre alors une définition élargie de la danse comme l'art des mouvements en général, que ces mouvements soient ou non exécutés par des danseurs.

Alors que beaucoup d'ouvrages et de festivals consacrés aux films de danse tendent à minimiser, sinon à occulter, les spécificités des ciné-danses en les commentant ou en les diffusant pêle-mêle avec d'autres types de films chorégraphiques

sans autre forme de procès analytique ou « curatorial », je tâcherai ainsi tout au long de cette étude de proposer des critères pour discriminer le genre en tant que tel et de mettre en exergue ses singularités historiques et esthétiques. Cet effort d'historicisation et de théorisation de la ciné-danse, tout autant que la mise au jour et l'analyse d'un large corpus de films, visent notamment à asseoir une plus grande reconnaissance de cette forme spécifique du film de danse qui possède ses méthodes propres, ses codes, ses artistes phares ainsi que des modalités de production et de diffusion particulières. Il est en effet important de faire accéder la ciné-danse à cette reconnaissance, c'est-à-dire à un statut générique ou artistique relativement indépendant et identifiable, afin de rendre plus visibles les films qui en relèvent et d'encourager ainsi l'émergence de discours critiques et de pratiques de programmation qui soient plus sensibles à leurs spécificités esthétiques.

Plan de recherche : de l'histoire et de l'esthétique de la ciné-danse en « deux temps deux mouvements »

Comme son sous-titre le suggère, cette recherche est structurée en deux grands temps, l'un historique, l'autre esthétique, qui seront d'ailleurs eux-mêmes partagés en deux temps ou – pour favoriser un vocabulaire plus chorégraphique – en deux mouvements.

Le premier grand temps de cette recherche sera donc historique et organisé à la manière d'un diptyque, en deux grandes parties qui se font écho. La première s'attachera à retracer les grandes lignes de l'histoire de la danse au cinéma et plus spécifiquement du film de danse. Il s'agira en quelque sorte d'un prélude ou d'un surplomb propédeutique qui doit permettre de mieux comprendre l'avènement et les évolutions de la ciné-danse dans l'histoire plus large de la danse au cinéma. Si elle sera nécessairement incomplète et partielle, cette histoire du film de danse permettra néanmoins de poser un cadre pour cette recherche, des repères dans une histoire méconnue et participera à légitimer l'importance d'une recherche sur la danse au cinéma en levant un peu le voile sur la diversité et la richesse de ce rapport artistique. Elle permettra également de mieux dégager les singularités de la ciné-danse par rapport aux autres sous-genres du film de danse, tout en montrant les influences réciproques que ces formes ciné-chorégraphiques exercent l'une sur l'autre et donc leur relative porosité. Leurs interférences n'empêchent toutefois pas la pertinence de leur distinction : je conclurai ainsi cette première partie par une typologie des films de danse qui se veut clarificatrice et opératoire.

Dans la deuxième partie, je tenterai de mettre au jour l'histoire de la ciné-danse de 1945 à nos jours, soit depuis la première expérimentation de « danse pour la caméra » de Maya Deren jusqu'aux développements les plus récents du genre. J'accorderai toutefois dans cette partie plus d'attention aux œuvres des premiers choréalistes, d'autant que les parties 3 et 4 de cette recherche se pencheront davantage sur les ciné-danses contemporaines. Si cette partie vise à historiciser la ciné-danse, elle fera néanmoins place à des analyses d'œuvres très détaillées et devrait ainsi éviter de valoir seulement comme une histoire – nécessairement perfectible – du genre. Je m'attacherai également, à la fin de cette deuxième partie, à examiner les diverses plateformes de diffusion des ciné-danses, puisque ces aspects concrets de l'existence de ces films éclairent à la fois leurs modalités de création, de circulation et de réception.

Le second grand temps de cette recherche, lui aussi organisé en deux parties, sera consacré à des questions plus esthétiques. Dans la troisième partie, j'examinerai certains motifs formels récurrents en ciné-danse qui signent la singularité esthétique du genre. J'analyserai ensuite la manière dont ces films développent ce que je propose d'appeler des *dramaturgies incarnées*. Je choisis le terme de dramaturgie dans la mesure où on peut rarement parler de narration dans ces films et que pourtant du sens s'y élabore, tout comme dans la danse, qui utilise d'ailleurs le terme de dramaturgie pour nommer cette activité qui vise à enrichir la création d'une pièce grâce à une réflexion approfondie sur le sujet que le chorégraphe souhaite évoquer par le biais non-discursif de la danse et de la scénographie. Par dramaturgies incarnées, j'entends donc des formes de signification non-discursives qui s'élaborent à travers le façonnement des corps, l'éloquence des mouvements et des gestes, la matérialité des images et des sons, les effets sensoriels et synesthésiques et les représentations de l'espace et du temps que produisent ces métissages de la danse et du cinéma. Je soulignerai ainsi que, loin d'être purement formelles, ces mises en scène des corps en mouvement génèrent du sens et renferment des implications socioculturelles, politiques et philosophiques. Je tenterai donc dans cette partie de démontrer à la fois l'originalité, la richesse ainsi que la portée critique des formes esthétiques et dramaturgiques de la ciné-danse.

Enfin, la quatrième et dernière partie de cette thèse sera consacrée à la mise en scène singulière des espaces dans la ciné-danse. En effet, l'une des caractéristiques les plus frappantes du genre réside dans sa propension à extraire la danse de l'espace traditionnel de la scène de théâtre pour la filmer dans des lieux très divers et parfois insolites. Je chercherai à déterminer les types d'espaces que la ciné-danse privilégie et j'examinerai les effets que ces environnements tendent à avoir sur les

mouvements des danseurs et sur la dramaturgie des films. J'interrogerai également la nature de la relation qui s'établit entre les corps et ces espaces (immersion, distance, friction, hostilité, etc.) ainsi que le rôle que la caméra et le montage jouent dans la construction de ces rapports.

Panorama historique de la danse au cinéma

Comme je l'annonçais en introduction, les deux premières parties de cette étude sont consacrées à retracer l'histoire de la ciné-danse et à mieux déterminer ses spécificités génériques, d'abord en la replaçant dans l'histoire plus large de la danse au cinéma et en la mettant en perspective avec d'autres films de danse dans la première partie, puis en tentant d'établir sa propre histoire dans la seconde. Ces deux parties « gigognes », la seconde étant contenue en miniature dans la première, éclaireront à la fois l'émergence et les évolutions de la ciné-danse ainsi que sa position singulière parmi le foisonnement historique des genres ciné-chorégraphiques. Ces deux parties préciseront ainsi peu à peu la définition de la ciné-danse que j'ai ébauchée en introduction tout en interdisant une délimitation rigide du genre qui siérait bien mal aux porosités et aux circulations qu'elles feront apparaître entre les diverses formes de films de danse.

La première partie contextualisera la seconde : elle opérera en quelque sorte un dézoomage propédeutique qui doit permettre de situer la ciné-danse dans une histoire plus large des pratiques ciné-chorégraphiques et faire ressortir ses spécificités relativement aux autres types de films de danse auxquels elle peut parfois ressembler et avec lesquels elle dialogue mais dont elle se démarque néanmoins. Il s'agira donc d'un panorama historique de la danse au cinéma dont la visée est bien moins exhaustive qu'opératoire : il remplira avant tout une fonction heuristique par rapport aux films qui concernent plus spécifiquement cette étude. Néanmoins, comme une histoire de la danse au cinéma reste à construire sur le terrain encore mal défriché de ce domaine de recherche, cette section permettra aussi d'apporter quelques pierres à cet édifice en chantier. À la suite de ce panorama, je développerai la typologie des films de danse que j'ai esquissée en introduction afin de mieux différencier des films qui sont souvent confondus ou mal distingués, soit par manque de critères formels précis et de terminologies adaptées, soit faute tout simplement de réflexions approfondies sur le sujet. Or la distinction de la ciné-danse comme une catégorie certes non pas complètement indépendante, mais à tout le moins particulière du film de danse est décisive pour la visibilité théorique, critique et curatoriale du genre.

1.1 Les affinités électives de la danse et du cinéma

Pour asseoir et contextualiser cette recherche sur les ciné-danses, il semble utile de commencer par rappeler brièvement les liens essentiels (ontologiques) qui rapprochent le cinéma et la danse avant de retracer les rencontres effectives (historiques), à la fois riches (nombreuses et diversifiées) et réciproques (multidirectionnelles), qui n'ont cessé d'unir les deux arts depuis la naissance du cinéma. En effet, non seulement la danse et le cinéma ont très régulièrement noué des dialogues féconds du fait de leurs modalités communes d'expression (le mouvement, le temps, l'espace, les corps), mais ils ont aussi, tout au long du XX^e siècle et à l'orée du XXI^e, puisé l'un dans l'autre des ressources expressives et esthétiques qui ont contribué à leurs évolutions respectives.

Danse et cinéma : le mouvement, l'espace, le temps et la mise en scène des corps en partage

Il est évident – mais rarement souligné – que le cinéma et la danse partagent beaucoup d'interrogations esthétiques et de vecteurs expressifs. Premièrement, au sein du système des arts, la danse et le cinéma constituent les deux grands arts dynamiques, c'est-à-dire les deux grands arts du mouvement. Contrairement à la peinture, la sculpture, la musique, la littérature, l'architecture ou la photographie qui ne travaillent le mouvement que de manière suggestive, métaphorique ou abstraite, « ça bouge » littéralement en danse et en cinéma : les corps se déplacent, les images défilent et se transforment. C'est donc avant tout le mouvement qui définit et distingue la danse et le cinéma d'autres arts : il est le principe même sur lequel ces deux pratiques expressives reposent.

Pourtant, les théoriciens du cinéma tendent parfois à oublier que le septième art n'a pas le monopole artistique du mouvement. En effet, comme le souligne Nicole Brenez, le cinéma a commis une sorte de « hold-up » à l'encontre de la danse en s'érigant souvent comme l'art du mouvement par excellence¹. Or la pratique et le questionnement intenses du mouvement sont d'abord (historiquement) et peut-être avant tout (ontologiquement) ce qui définit la danse. C'est à la suite et à l'instar de la danse (et plus généralement des arts vivants) que le cinéma met en scène des corps en mouvement, leur fait prendre des formes et leur fait exécuter des gestes et des déplacements riches d'effets et de sens. Du reste, le cinéma va rarement aussi

¹ J'ai cité en introduction ce passage où Nicole Brenez en veut pour preuve cet ouvrage sur le cinéma dont le titre même semble ignorer ou en tout cas négliger l'existence de la danse : *L'Art du mouvement*, Paris, éditions du Centre Pompidou, 1999. Cf. note de bas de page n°19.

loin que la danse en termes d'invention de mouvements corporels et d'états de corps, quoiqu'il se soit montré particulièrement créatif dans le domaine gestuel.

En revanche, le cinéma a inventé d'autres types de mouvements qui lui sont tout à fait spécifiques (encore qu'ils peuvent parfois évoquer des figures chorégraphiques) : ce sont les mouvements de la caméra et du montage. En effet, la caméra surimpose à ce qu'elle cadre ses propres pirouettes (panoramiques), ses déplacements et ses courses (travellings), ses glissades (*steadicam*) ou encore les tremblements de celui ou celle qui la manie (caméra portée). Quant au montage, il anime les images en les faisant dialoguer ; il leur donne du mouvement et du rythme (le va et vient d'un champ-contrechamp, les raccords dans le mouvement, les fondus au noir et les fondus enchaînés, l'ouverture au noir et les fermetures à l'iris, le flux continu d'un plan séquence, etc.). De fait, si la danse s'occupe des mouvements que les corps peuvent produire, le cinéma s'intéresse pour sa part autant aux mouvements *dans* l'image (dont les corps et les décors peuvent être les vecteurs) qu'aux mouvements *des* images (que la caméra et le montage façonnent²). Malgré ces différences, la danse et le cinéma ont bien le mouvement comme dénominateur commun, comme principe fondateur et condition d'être. Seuls la danse et le cinéma (ainsi que le théâtre, quoique de manière moins notoire³) font littéralement, sensiblement, bouger leurs instruments et leurs médiums (la caméra, les images, les corps).

Le temps étant une condition du mouvement, la danse et le cinéma ont également en commun de travailler *avec* et *dans* la temporalité. Les danseurs ont bien sûr besoin du temps pour déployer leurs mouvements. Contrairement aux arts de l'espace (l'architecture, la sculpture et la peinture), qui nécessitent précisément un espace plutôt qu'une durée spécifique pour faire exister leurs œuvres une fois que celles-ci sont achevées, le temps est une condition stricte de l'apparition même de la danse car l'évanescence de cet art exige des œuvres chorégraphiques qu'elles se ré-actualisent toujours *dans le temps* d'une performance pour exister à nouveau. La danse partage d'ailleurs cette caractéristique – une sorte de fragilité ontologique – avec les autres arts temporels : la musique (il faut qu'un musicien joue ou qu'une personne écoute un enregistrement pour que la musique passe d'une existence po-

² La projection cinématographique elle-même, jusqu'à l'apparition du numérique, est un défilement d'images, i.e. un mouvement concret. Le cinéma est donc un art du mouvement à la fois par son contenu (les mouvements qu'il enregistre) et par la matérialité de ses dispositifs techniques (caméra mobile, montage, défilement de la projection).

³ La gestualité des acteurs et leurs déplacements sur le plateau de théâtre sont le plus souvent des composantes cruciales de la mise en scène théâtrale. Néanmoins, l'exploration du mouvement définit moins intrinsèquement le théâtre que la danse et le cinéma. Par exemple, il est possible d'imaginer une pièce entière avec un acteur qui ne se déplacerait pas et réciterait un texte en restant figé sur une chaise : ça n'en serait pas moins du théâtre (le travail du comédien consisterait alors à moduler l'expressivité de sa voix, de ses gestes, de son regard et de sa « présence »).

tentielle à un mode d'être actuel), le théâtre (une pièce de théâtre n'existe en tant que telle qu'au moment où elle est jouée) et le cinéma (il faut projeter ou visionner un film pour qu'il devienne actuellement l'objet artistique qu'il n'est autrement que de manière virtuelle). Outre qu'elle existe par et dans le temps, la danse le module et le module. En jouant sur des cadences et des accents divers, elle configure des expériences temporelles très variées qui vont des *adagios* les plus étirés de la danse classique et des expérimentations sur la lenteur radicale d'une Marie Chouinard aux mouvements les plus véloces, voire les plus frénétiques, des chorégraphes de Wim Vandekeybus ou de LA LA LA Human Steps, en passant par les temporalités fragmentées ou discontinues et les rythmes saccadés que privilégient certains styles de danses hip-hop (les effets de *stop motion* chorégraphiques par exemple). Quant au cinéma, il taille le temps par la durée des plans, le rythme du montage et divers effets de distorsion temporelle qui lui sont propres (accélérés, ralentis, mais aussi retours en arrière, ellipses et prolepses).

La danse et le cinéma ont aussi en partage un travail d'organisation scénographique de l'espace. En danse, la disposition des danseurs sur la scène, leurs mouvements et leurs déplacements organisent l'espace, tracent des formes et des figures dans le champ du plateau de théâtre. Au cinéma, les réalisateurs composent, eux, le champ de vision de la caméra : ils choisissent des décors qui structurent l'espace de manière particulière, désignent aux acteurs des trajectoires à accomplir qui viennent dessiner des lignes de force et sculptent les lieux qu'ils filment en les cadrant selon des perspectives, des angles et des hauteurs qui en déterminent la perception. Ainsi, au cinéma comme en danse (et au théâtre), l'espace est le résultat d'une pratique scénographique : il est organisé, informé, modelé par l'agencement et les mouvements des danseurs ou des acteurs, par les décors (artificiels ou authentiques) et, pour le cinéma, par les choix techniques et esthétiques qui président à toute prise de vue.

Enfin, la danse et le cinéma partagent un intérêt essentiel pour la mise en scène des corps. C'est une évidence que les corps constituent le médium de la danse, c'est-à-dire le support ou plutôt le véhicule des mouvements dansés et qu'elle s'attache par conséquent à les travailler. Véritable laboratoire de création de corporités, l'art chorégraphique façonne les corps des danseurs en sculptant leur musculature, explore leurs capacités, repousse leurs limites, leur invente des formes et des figures, des trajectoires et des rythmes, etc. De fait, l'expressivité de la danse passe toute entière par les corps, leurs états, la nature et la qualité de leurs mouvements, leur utilisation de l'espace et du temps et leurs interactions avec d'autres corps. C'est aussi une évidence que le cinéma s'est surtout, et même presque exclusivement –

à l'exception de quelques genres minoritaires – intéressé à la représentation des hommes et donc, nécessairement, de leur corps⁴. Le cinéma s'est ainsi avéré être une formidable machine à représenter et/ou à modeler des corps remarquables. Citons en vrac la démarche légendaire de Charlie Chaplin, le corps fin, léger, quasi flottant de Fred Astaire, celui, musculeux mais délié, de Gene Kelly, la silhouette voluptueuse de Marilyn Monroe, la figure athlétique et androgyne de Katharine Hepburn et celle, infiniment frêle, d'Audrey, le corps fétichisé de Brigitte Bardot (notamment par la deuxième séquence du *Mépris*), ceux *bodybuildés* de Sylvester Stallone et d'Arnold Schwarzenegger, les corps mécanisés, voire informatisés, de certains héros comme Terminator (Arnold Schwarzenegger) ou Iron Man (Robert Downey Jr.), les évolutions spectaculaires du corps de Gérard Depardieu ainsi que tous les corps monstrueux, fantastiques et hybrides que le cinéma a matérialisé sinon inventé. Les corps constituent donc la matière première de la danse et l'un des matériaux les plus essentiels du cinéma. Ces deux arts reposent ainsi fondamentalement sur la plasticité et l'expressivité des corps qu'ils contribuent d'ailleurs largement à intensifier et à réinventer.

Ces vecteurs, ces pratiques et ces questionnements communs créent naturellement des affinités fortes entre les deux arts. Étant donné l'antériorité de la danse, il semble même possible de conclure avec Dominique Païni et Laurence Louppe à une certaine « fatalité chorégraphique de l'invention cinématographique⁵ ». De fait, le cinéma s'inscrit dans une lignée artistique dont la danse a posé plus que les prémisses. Dans son petit livre *Kino-Tanz : l'art chorégraphique du cinéma* – qui se veut à la fois une introduction et une incitation à une réflexion approfondie sur la rencontre de ces deux arts du mouvement – Dick Tomasovic résume ainsi : « Le questionnement intensif de la scénographie, de l'espace, du temps, du mouvement et, inéluctablement, du corps auquel procède le cinéma, depuis les premières heures de son invention, prolonge et accompagne les réflexions posées dans le champ de la danse⁶ ». En tout état de cause, il résulte de ces formes et de ces recherches esthétiques communes une indéniable compatibilité du cinéma et de la danse que Sherril Dodds a ainsi pointée : « Depuis les premiers essais de cinéma en 1895, il est devenu manifeste que la danse était particulièrement *compatible* avec la forme filmique : le

⁴ Au rang des exceptions, il faut notamment mentionner les films abstraits, certains dessins animés, les documentaires sur la nature et/ou sur les animaux, le cinéma scientifique ou encore certains films contemplatifs qui décentrent ou évacuent l'humain de leurs images.

⁵ Dominique Païni et Laurence Louppe, « Les danseurs cinéphiles », *Art Press Spécial Danse*, Hors-Série n°8, 1987, p. 65.

⁶ Dick Tomasovic, *op. cit.*, p. 9.

cinéma et la danse sont caractérisés par le mouvement et l'art du montage partage des similitudes avec la composante rythmique de la danse⁷ ».

De la compatibilité à la complicité

Cette compatibilité essentielle s'est actualisée historiquement, tout au long du XX^e siècle et en ce début de XXI^e, puisque la danse et le cinéma n'ont cessé de dialoguer, de s'immiscer l'un dans l'autre ou bien de se tendre des miroirs en se prenant respectivement comme thème ou comme motif. Les entrelacs qui font se croiser la danse et le cinéma sont à la fois nombreux et divers et ils se tissent aussi bien dans un sens que dans l'autre. De fait, la danse constitue un sujet thématique et plastique privilégié du cinéma et le cinéma inspire à la danse des mouvements (effets de ralenti ou de *stop motion* par exemple) et des mises en scène (effets de montage ou de gros plans) qui le caractérisent. Dick Tomasovic, encore, a le mérite d'avoir souligné la richesse des échanges et des emprunts qui lient les deux arts :

[. . .] ces deux arts du mouvement n'ont cessé de dialoguer tout au long du XX^e siècle. D'une part, les renouvellements chorégraphiques du XX^e siècle ont énormément emprunté à l'art cinématographique, qu'il s'agisse de réinventions ou de recyclages gestuels, ou de dispositifs scénographiques reposant sur la présence d'écrans sur scène, redoublant ou interrogeant la performance dansée. D'autre part, dès les premières danses serpentine captées par les caméras Lumière et Edison en 1895, le filmage du corps du danseur devient un enjeu important, la rencontre du cinématographe et de la chorégraphie proposant de nouvelles formes d'agencement des corps et d'inédits montages de mouvements possibles. Le champ ouvert s'étend à perte de vue, des premières captations de performances à la vidéodanse contemporaine, du burlesque muet aux blockbusters contemporains, des comédies musicales de l'époque classique hollywoodienne aux clips vidéo actuels en passant par les films avant-gardistes et expérimentaux qui rêvent de musiques visuelles. La danse est partout. Par nature, elle ne demande qu'à s'immiscer. Et par ontologie, le cinéma ne demande qu'à y recourir⁸.

La compatibilité esthétique du cinéma et de la danse s'est donc – dès l'avènement du septième art – épanouie en une complicité artistique particulièrement féconde et protéiforme, bien qu'étonnamment peu commentée. Par conséquent, et afin de mieux asseoir une réflexion spécifique sur les ciné-danses, je me propose désormais d'examiner brièvement les deux versants de ce dialogue complice entre la danse et le cinéma, en soulignant comment le cinéma se greffe dans la danse et surtout comment, réciproquement, la danse s'insinue au cinéma.

⁷ « From the initial developments of film in 1895, it became apparent that dance was particularly compatible with the filmic form: both film and dance are characterized by motion and the art of editing shares similarities with the rhythmic component of dance. » Sherril Dodds, *Dance on Screen*, op. cit., p. 4. (Je souligne.)

⁸ Dick Tomasovic, op. cit., p. 10.

Du cinéma dans la danse : comment le cinéma s'invite-t-il sur la scène chorégraphique ?

Je n'examinerai pas en détail ce versant des rencontres de la danse et du cinéma – lorsque le cinéma entre dans la danse – car une telle étude déborderait largement le cadre de cette recherche. Il est néanmoins utile de noter quelques-unes des formes que prennent les images en mouvement (films, vidéos, images de synthèse) sur la scène chorégraphique pour souligner la réciprocité des liens et des influences entre les deux arts.

Aujourd'hui, la plus flagrante influence du cinéma ou plus largement des arts audiovisuels sur le paysage chorégraphique contemporain est l'invasion de la scène par divers types d'écrans et de projections. Si l'usage d'images filmées sur la scène, c'est-à-dire l'usage de techniques mécaniques de reproduction (audio)visuelle, au sein du champ des arts vivants est apparu dès début 1900, c'est toutefois à partir des années 1980 qu'il est devenu récurrent, au point d'apparaître comme un procédé déjà « classicisé » (un peu au même titre que la nudité par exemple, quoique cette pratique soit plus récente⁹).

En effet, avant les années 1980 l'utilisation d'images animées sur scène reste relativement rare. Dans les années 1900, plusieurs films de Georges Méliès furent projetés durant des représentations théâtrales¹⁰. En 1924, le film de René Clair, *Entr'acte*, fut projeté durant l'entracte, précisément, du ballet dadaïste *Relâche* de Jean Börlin et Francis Picabia. En 1928, Diaghilev projette des images filmiques dans sa mise en scène du ballet *Ode*, chorégraphié par Léonide Masside. En 1965, Merce Cunningham créait *Variations V* dans lequel des images filmées par Stan VanDerBeek et des images télévisées manipulées par Nam June Paik étaient projetées sur des écrans derrière les danseurs. En 1966, Trisha Brown dansait *Homemade* avec un projecteur attaché dans le dos qui diffusait des images de la chorégraphe elle-même exécutant certaines phrases chorégraphiques. En dansant avec ce projecteur sur son dos, Trisha Brown faisait danser les images qui étaient ainsi projetées sur les murs et sur le public au gré de ses mouvements¹¹.

Puis, à partir des années 1980, la pratique se généralise. Des chorégraphes comme Joëlle Bouvier et Régis Obadia, Jean-Claude Gallotta, Daniel Larrieu, Philippe Découflé, Lloyd Newson, Mark Murphy, Rosemary Butcher ou encore Pina Bausch

⁹ Sur l'utilisation de diverses technologies de l'image sur scène, voir notamment Olympe Jaffré, *Danse et nouvelles technologies : enjeux d'une rencontre*, Paris, L'Harmattan, 2007. Sur le phénomène de la nudité en danse contemporaine, voir Roland Huesca, *La Danse des orifices : étude sur la nudité*, Paris, Jean-Michel Place, 2015.

¹⁰ Sherril Dodds, *Dance on Screen*, op. cit., p. 2.

¹¹ *Ibidem*.

utilisent des projections de films ou de vidéos au sein de leurs spectacles pour diverses raisons qui ne sont pas exclusives les unes des autres : créer une atmosphère spécifique par le biais d'images et de sons, faire dialoguer corps *live* et corps médiatisés, mettre en parallèle, sur la scène et à l'écran, des séquences chorégraphiques identiques mais interprétées par différents danseurs ou à différents moments, etc. Par exemple, dans *Agua* de Pina Bausch (2001), le scénographe Peter Pabst utilise des projections vidéos comme seul décor : les danseurs semblent ainsi évoluer au cœur de paysages eux-mêmes en mouvement. Quant à Philippe Découflé, il utilise la vidéo dans la plupart de ses spectacles, tels que les récents *Iris* (2003), *Octopus* (2010) et *Panorama* (2012), pour créer des effets de distorsions kaléidoscopiques, des montages d'images ornementales ou pour filmer les danseurs depuis des perspectives inédites sur scène (en plongée totale ou bien en très gros plan par exemple). Le recours à des projections filmiques ou vidéos, tout comme l'utilisation d'images de synthèse, est ainsi devenu monnaie courante dans les spectacles de danse contemporaine. La distinction entre le spectacle vivant (le « *live* ») et spectacle médiatisé devient alors plus confuse, les deux modalités de représentation s'interpénétrant. L'importance croissante des images médiatisées sur la scène chorégraphique reflète aussi nos modes de vie contemporains par lesquels nous faisons autant l'expérience de rapports réels à l'espace et aux autres que nous « habitons » des espaces virtuels et vivons des relations dématérialisées. Ainsi, par l'usage de ces technologies de reproduction audiovisuelles, le spectacle vivant ne se déréalise pas tant qu'il épouse précisément les évolutions de nos expériences du réel.

Le cinéma s'immisce également sur scène par les références que mobilisent les réalisateurs. Certains chorégraphes nourrissent en effet leurs œuvres de leur culture cinématographique dans laquelle ils puisent aussi bien des thèmes que des motifs ou des types de geste. Par exemple, dans *Further and Further into Night* (1984), Ian Spink reproduit des séquences gestuelles de *Notorious* d'Alfred Hitchcock (1946). Dans *The Bends* (1994), Lea Anderson fait allusion à *Monkey Business* des Marx Brothers (1931), au film de guerre allemand *Das Boot* de Wolfgang Peterson (1981) et au film *Performance* de Donald Cammell et Nicolas Roeg (1970). Pour leur part, les spectacles de Jean-Claude Gallotta ne sont pas sans évoquer l'esthétique des films de Jean-Luc Godard. Quant aux œuvres de Philippe Découflé et de Régine Chopinot, elles s'inspirent largement de l'esthétique de la publicité et des vidéo-clips¹². Dans tous ces cas, la danse puise ainsi dans le répertoire cinématographique des contenus à la fois thématiques, visuels et gestuels.

¹² Je reprends ces exemples à Sherril Dodds, *Dance on Screen*, *op. cit.*, p. 2.

D'autres chorégraphes, enfin, se sont davantage inspirés des formes esthétiques du cinéma pour renouveler leurs méthodes de création et les mises en scène de l'art chorégraphique. Il a souvent été souligné, par exemple, que les pièces de Pina Bausch recourent à des stratégies typiquement cinématographiques. De fait, ses spectacles sont truffés d'effets rythmiques (ralentis, accélérations) qui évoquent les manipulations temporelles que peut opérer le cinéma. De plus, ses chorégraphies sont souvent structurées de manière fragmentée, sous forme de scènes ou de séquences, qui font penser au caractère séquentiel et elliptique des scènes de cinéma, c'est-à-dire aux procédés du montage cinématographique. Jochen Schmidt, un critique de danse allemand, a ainsi déclaré que « les travaux de Pina Bausch sont beaucoup plus proches d'un film d'Eisenstein que d'un ballet classique ou narratif¹³ ». Erin Brannigan note que cette tendance ne se limite toutefois pas aux chorégraphes chez lesquels elle est la plus évidente comme Pina Bausch ou Philippe Découflé :

Facilités par des technologies théâtrales toujours plus sophistiquées, les effets cinématographiques sont de plus en plus évidents dans les spectacles de danse contemporaine. Ces effets incluent le montage d'une série de sauts avec des lumières stroboscopiques pour créer l'illusion d'un envol, le cadrage de l'espace scénique par des éclairages qui peuvent imiter un effet de gros plan ou l'organisation d'une pièce sous la forme d'une série de « scènes » distinctes, séparées par un noir¹⁴.

Ce très bref aperçu de l'influence protéiforme du cinéma sur la danse suggère ainsi que l'art chorégraphique a été irrévocablement transformé par le cinéma, à la fois dans ses contenus (ses gestuelles, ses décors, la nature plus exclusivement « live » de ses représentations) et dans ses formes (séquençage non plus en « acte » ou en « tableau » mais en « scène », utilisation de modalités « cinématographiques » de perception, effets de distorsion temporelle des mouvements, etc.). Mais la danse a aussi été transformée, comme on va le voir maintenant, par ses apparitions au cinéma, par son inscription dans les régimes de perception et souvent de narration du septième art et par les manipulations audiovisuelles dont elle y fait l'objet.

¹³ « [T]he works of Pina Bausch are much closer to an Eisenstein movie than to classical or narrative ballet. » Jochen Schmidt, cité par Erin Brannigan, *Dancefilm*, op. cit., pp. 4-5.

¹⁴ « Cinematic effects are increasingly evident in contemporary dancework, facilitated by ever more sophisticated theater technology. These effects include editing a series of jumps with a strobe to create the illusion of flight, framing stage space through lighting to mimic a close-up, or creating a piece as a series of discrete “scenes” separated by a black-out. » *Ibid.*, p. 4.

1.2 Une brève histoire de la danse au cinéma

Si les arts visuels en général et l'esthétique du cinéma en particulier ont investi les spectacles de danse de diverses manières, la danse s'est également immiscée au cinéma (tout comme à la télévision et sur Internet) et s'y décline dans une grande variété de manifestations et de genres : les premières « vues » cinématographiques, les films burlesques des années 1910 et 1920, les comédies musicales hollywoodiennes, les films dramatiques (tels que *The Red Shoes* et *They Shoot Horses, Don't They?*), les films de danse mélodramatiques et populaires de la fin des années 1970 et des années 1980 (comme *Saturday Night Fever*, *Flashdance* et *Dirty Dancing*), qui trouvent leurs variations contemporaines dans les *teen movies* de danse des années 2000 et 2010 (*Save the Last Dance*, *Honey*, la série des *Step-Up*), les captations et adaptations télévisées de spectacles de danse, les documentaires sur la danse et les portraits d'artistes chorégraphiques, les dessins animés (il y a presque systématiquement une ou deux scènes de danse dans les productions de Walt Disney), les vidéo-clips, les publicités dansées ou encore les ciné-danses, qui occupent l'extrémité la plus expérimentale de ce large spectre d'œuvres ciné-chorégraphiques. Dans tous ces genres, la danse est filmée pour des raisons diverses et qui, le plus souvent, se chevauchent : divertissement populaire, stratégie *marketing*, préservation du répertoire chorégraphique, impact spectaculaire des corps virtuoses, effets poétiques des mouvements, innovations expérimentales, désir d'incarner des émotions dans des formes non-discursives moins galvaudées, etc.

Étant donné la longue histoire de la danse au cinéma et la multiplicité des formes et des effets cinématographiques qu'elle y a secrétés, ainsi que le peu de littérature sur le sujet, il semble particulièrement utile, voire nécessaire, de retracer au moins brièvement les jalons qui ponctueraient une plus longue et plus précise étude historique des manifestations de la danse au cinéma qu'il s'agirait d'entreprendre pour elle-même. Le rapide parcours de l'histoire des films et des scènes de danse que j'établis dans les pages qui suivent n'a donc aucune prétention d'exhaustivité : il s'intéressera à des cas ayant valeur paradigmatique plutôt qu'il ne cherchera à dresser une liste complète des films de danse ou des films contenant de la danse. Du reste, il sera d'autant moins exhaustif qu'il devra se limiter aux cinématographies européennes et américaines¹⁵. Il s'agira donc d'un court et partiel panorama dont le but opératoire est de mesurer l'importance et la diversité des apparitions de la danse au cinéma et de poser certains repères d'une histoire méconnue puisqu'elle reste à établir. Surtout, comme je l'annonçais plus tôt, le tracé des contours et des reliefs de

¹⁵ Par exemple, ma très faible connaissance de la comédie musicale indienne et égyptienne ou des films japonais de butô ne me permettra pas d'inclure des analyses d'œuvres qui en ressortissent.

cette histoire me permettra d'introduire et de contextualiser le surgissement de la ciné-danse tout en éclairant ses spécificités formelles.

1894 – 1910 : les premiers pas de danse au cinéma

Déjà, l'un des ancêtres du cinéma, la chronophotographie, s'intéressait tout spécialement à l'étude du mouvement (humain et animal). Dès la fin des années 1870, l'esthète Eadweard Muybridge (aux États-Unis) et, quelques années plus tard, le technophile Étienne-Jules Marey (en France) mirent au point des systèmes photographiques séquentiels qui permettaient de décomposer les diverses phases d'un mouvement afin de mieux en souligner le déploiement et, donc, le fonctionnement¹⁶. Leurs travaux révélaient ainsi déjà la manière dont la médiatisation des mouvements par des technologies de reproduction mécanique de l'image pouvait mettre au jour des aspects kinesthésiques et/ou chorégraphiques invisibles dans les conditions normales – non médiatisées – de l'exercice des corps et de leur observation. La chronophotographie dévoilait en effet plus finement le processus des mouvements en en mettant au jour les stades intermédiaires, les positions éphémères, les postures transitionnelles : autant de phases kinesthésiques et de poésie chorégraphique que le flux ordinaire de l'exécution des mouvements et les limitations de la perception naturelle conspirent à dissimuler¹⁷. Ainsi disséqués par ces technologies de prise de vue et l'approche chrono-kinesthésique qui les motive, les mouvements révèlent en

¹⁶ Alors que les expérimentations de Muybridge et de Marey ont longtemps été considérées comme équivalentes, aussi bien dans leur approche que dans leurs résultats, Marta Braun a montré que les travaux de Muybridge étaient en réalité approximatifs, sinon fantaisistes, sur le plan scientifique, mais qu'ils révélaient en revanche un véritable intérêt esthétique pour la manipulation, la mise en scène et la narrativisation des images des corps en mouvement. Cf. Marta Braun, « *Fragmentation as Narration: the Case of Animal Locomotion* », in François Albera, Marta Braun et André Gaudreault (dir.), *Arrêt sur image, fragmentation du temps. Aux sources de la culture visuelle moderne/Stop Motion, Fragmentation of Time. Exploring the Roots of Modern Visual Culture*, Lausanne, Payot Lausanne, 2002, pp. 151-170. Alice Leroy résume bien les différences qui existaient entre l'approche des deux plus célèbres chronophotographes : « Homme de spectacle plutôt qu'homme de sciences, [Muybridge] privilégie l'esthétique et la mise en scène de ses planches à leur rigueur scientifique. » Elle pointe notamment le fait qu'« [i]l se fait d'ailleurs une spécialité à l'occasion de ses nombreuses conférences aux États-Unis et en Europe, de dénoncer les erreurs de représentation du mouvement équin dans l'histoire de l'art, remontant jusqu'aux cavaliers des bas-reliefs assyriens et à ceux de la tapisserie de Bayeux ». À l'inverse, elle souligne la visée exclusivement scientifique du projet de Marey : « Au contraire de Muybridge, Marey n'a aucune velléité artistique ni commerciale. [...] Pour Marey, il s'agit de prouver que tout mouvement du corps, poulx, battement, marche, course, peut être enregistré, quantifié, mesuré et synthétisé ». Alice Leroy, *Le Corps utopique au cinéma. Transparence, réversibilité, hybridité*, Thèse de doctorat en études cinématographiques, sous la direction de Marc Cerisuelo, Champs-sur-Marne, Université Paris-Est Marne-la-Vallée, 2015, pp. 91-94.

¹⁷ Pour une analyse des rapports entre chronophotographie, danse et cinéma, consulter Suzanne Liandrat-Guigues, *Esthétique du mouvement cinématographique*, Paris, Klincksieck, 2005, notamment les questions 26 et 27 de l'ouvrage. Sur les travaux photo-chorégraphiques de Georges Demeny, l'un des assistants de Marey à la Station Physiologique de Paris, voir Laurent Guido, « Between Paradoxical Spectacles and Technical Dispositives: Looking Again at the (Serpentine) Dances of Early Cinema », *op. cit.*, pp. 257-259.

effet des aspects difficilement perceptibles par l'œil humain : les instants de suspension totale des chevaux pendant le galop (les quatre fers ramassés sous leur corps), les subtils déplacement du poids du corps, notamment du buste, lors de l'exécution d'une arabesque, les mécanismes kinesthésiques de prise d'appel et de réception d'un saut, etc. C'est souvent une ambition comparable – vouloir fixer l'évanescent, étirer dans le temps ce qui est fugitif, rendre manifeste ce qui n'est que confusément perçu, élucider le mystère des mouvements spectaculaires – qui explique le recours aux arrêts sur image et, surtout, aux ralentis d'un grand nombre de films ou de scènes de danse ultérieurs¹⁸.

Ensuite, dès l'invention du cinéma au cours de la dernière décennie du XIX^e siècle, la danse s'avère un motif de prédilection pour les pionniers de l'image filmique dans la mesure où ceux-ci souhaitent souligner la nouveauté radicale de ce médium capable d'enregistrer le réel dans sa continuité, c'est-à-dire dans sa durée. Or le mouvement, qui se déploie dans le temps et le ponctue, est le meilleur étalon de la durée dont il peut, par ailleurs, moduler la perception. Les premiers réalisateurs mettent donc un point d'honneur à filmer des objets ou des êtres en mouvement : des trains roulant à toute vitesse, des foules de travailleurs quittant leur usine après leur journée de travail, des athlètes, des animaux et, bien sûr, des danseurs. Ainsi, aux États-Unis, les premières projections cinématographiques commerciales, organisées à partir d'avril 1894 par les studios Edison, consistaient en des programmations de très courts films, au sein desquelles les films de danse figuraient en très bonne place. Des films comme *Carmencita*, *Annabelle Butterfly Dance*, *Annabelle Sun Dance*, *Annabelle Serpentine Dance*, *Sioux Ghost Dance*, *Buffalo Dance* ou *Imperial Japanese Dance*, pour ne mentionner que des titres réalisés en 1894 par William Kennedy-Laurie Dickson et son opérateur William Heise pour le studio Edison, indiquent que la danse s'est immédiatement imposée comme l'un des sujets favoris du cinéma¹⁹. Outre ces très brefs films uniponctuels dont la danse constitue le sujet exclusif, comme le suggère leur titre, d'autres œuvres du catalogue Edison contiennent des séquences de danse. Par exemple, l'un des films les plus célèbres et les plus ambitieux réalisés pour les studios Edison, *The Great Train Robbery* d'Edwin Porter (1903) – qui est souvent

¹⁸ Pour ne prendre que quelques exemples particulièrement remarquables, pensons à la scène du rêve d'Amanda (Ginger Rogers) dans *Carefree* (*Amanda*, Mark Sandrich, 1938), où un ralenti rend le pas de deux d'Astaire-Rogers plus lisible, ou bien aux ralentis qui étirent dans le temps les prouesses techniques qui émaillent la danse de Tina Turner (Cynthia Rhodes) et la fameuse scène de l'audition d'Alex dans *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983).

¹⁹ Dans son article sur les danses serpentines du « cinéma des premiers temps », Laurent Guido a compté que la filmographie de référence en ce qui concerne les films Edison, celle de Charles Musser, recense plus d'une cinquantaine de films de danse d'une grande variété (Laurent Guido, « Entre spectacles paradoxaux et dispositifs techniques : retour sur les danses serpentines du premier cinéma », *op. cit.*, p. 137, n°28). Cf. Charles Musser, *Edison Motion Pictures, 1890-1900: An Annotated Filmography*, Washington, DC : Smithsonian Institution Press, 1997.

considéré comme le premier western du cinéma américain – contient une séquence de bal populaire (*square dancing*) lors de laquelle un danseur inexpérimenté est contraint de danser plus vite par les tirs que dirigent vers ses pieds des hommes peu scrupuleux (ces explosions ainsi que les robes des danseuses y font d'ailleurs l'objet d'une colorisation qui en souligne les éclats – au sens de bruits soudains et de scintillements pour les tirs des armes à feu et au sens de splendeur pour les robes – et qui, partant, en exacerbe la dimension spectaculaire).

De même, en France, les frères Lumière exploitent le dynamisme et la valeur d'attraction de la danse dans bon nombre de leurs premières « vues », telles que *Danseuse de ballet* (1896), *Danse sur scène* (1896), *Danseuses des rues* (1896) *Danse des Ciocciari* (1897), *Le Squelette joyeux* (1897), une inévitable *Danse serpentine* (1897) ou encore *Ballet de Flore* (1898). Quelques années plus tard, Méliès met lui aussi la danse à l'honneur dans un certain nombre de ses films comme *La Danseuse microscopique* (1902), *L'Homme-mouche* (1902), *La Lanterne magique* (1903), *Le Rêve du maître de ballet* (1903) ou encore *Le Cake-Walk infernal* (1903). La première réalisatrice de l'histoire, Alice Guy, a également tourné à cette époque de nombreux films de danse tels que *Leçon de danse* (1897), *Danse fleur de lotus* (1897), *Ballet Libella* (1897), *Danse serpentine par Mme Bob Walter* (1899), *Danses basques* (1901), *Danse mauresque* (1902), *Danse excentrique* (1902) ou encore *Danse fantaisiste* (1902) pour n'en citer que quelques-uns. En outre, certaines « Phonoscènes » qu'elle enregistre pour la Gaumont autour de 1905 constituent de véritables proto-clips musicaux et chorégraphiques²⁰. Par exemple, dans *La Mattchiche* (1905), elle filme, sur une chanson interprétée par Félix Mayol, une danseuse qui exécute une forme revisitée de cette danse d'origine brésilienne (la « mattchiche » donc, parfois aussi appelée « tango brésilien »), qu'elle juxtapose en surimpression sur des vues de Paris, comme pour souligner l'interférence culturelle que représente cette appropriation parisienne d'une danse sociale sud-américaine²¹. Enfin, dans un autre registre, il faut aussi noter qu'entre 1902 et 1906, Peter Elfelt a filmé des danseurs du ballet Royal du Danemark exécuter diverses chorégraphies d'Auguste Bournonville tels que *Pas de deux*, la tarentelle de *Napoli* et un extrait de *La Sylphide*. Ce réalisateur documentait ainsi pour la première fois le travail d'un ballet à travers des captations filmiques un tant soit peu systématiques de son répertoire d'œuvres.

Les « vues » et autres films courts du « cinéma des premiers temps » font donc une large place à la danse qu'ils filment encore le plus souvent de manière frontale et

²⁰ Voir Nicolas Villodre, « Panorama du film de danse en France », *Objectif Cinéma*, [En ligne] URL : <http://www.objectif-cinema.com/spip.php?article4569>. [Consulté le 08/07/2015].

²¹ Pour une analyse des films d'Alice Guy, du moins de ceux qui nous sont parvenus, voir Alison McMahan, *Alice Guy Blaché: Lost Visionary of the Cinema*, New-York, Continuum, 2002.

statique, mais qui ne sont pas pour autant dépourvus de qualités stylistiques, comme le souligne Laurent Guido au sujet des performances d'Annabelle Whitford Moore, filmées par le studio Black Maria d'Edison :

Les modes de représentation qui caractérisent ces bandes sont très élémentaires, mais informés par un grand souci de lisibilité et de clôture : un plan moyen permet d'embrasser l'ensemble du corps en un seul cadre ; une prise unique enregistre dans sa continuité la chorégraphie ; un décor réduit à quelques repères latéraux focalise l'ensemble de l'attention sur la prestation corporelle ; enfin le sujet profilmique entretient une relation directe et frontale vis-à-vis de l'appareil. Même si ces bandes uniponctuelles, pour la plupart de moins d'une minute, présentent une composition très similaire, il est possible d'observer, d'une bande à l'autre, des variations d'angles, de disposition, de décor, de teintes, etc. En effet, l'absence de montage (au sens courant d'articulation entre plusieurs plans) n'entraîne pas forcément une pauvreté aux plans stylistique et figuratif. L'argument, cher à certains théoriciens postérieurs du montage, selon lequel les films de danse des premiers temps ne seraient que des enregistrements passifs d'une réalité profilmique totalement prédéfinie ne résiste pas à l'analyse interne des films²².

Dans cette étude, au cours de laquelle Laurent Guido examine un corpus bien plus large de films de danse serpentine des débuts du cinéma, qui reprenaient et déclinaient à l'envi le fameux spectacle de Loïe Fuller pour l'écran, l'auteur analyse tout particulièrement deux procédés cinématographiques originaux : la couleur et la circularité. D'une part, la colorisation à la main d'un certain nombre de pellicules de *Danse serpentine* témoigne d'une utilisation spécifique du médium cinématographique qui procède, en autres, d'une « volonté de simuler sur l'écran les changements de couleur qui caractérisaient à cette même époque les spectacles de danseuses kaléidoscopiques²³ » : dans ces cas, l'exploration de la spécificité du médium cinématographique s'origine donc d'une manière faussement paradoxale dans un désir d'imiter l'art scénique haut en couleur de la période, en particulier des *shows* fullériens²⁴. D'autre part, la logique de circularité de ces films, c'est à dire leur mise en boucle au moment de la projection, voire dans la facture des films eux-mêmes (comme dans la *Danse serpentine* des frères Lumière datant de 1897), représente quant à elle un procédé plus exclusivement cinématographique. Car cet effet de bout à bout ne reproduit pas les formules d'entrée en scène et de clôture de numéro propre au spectacle théâtral : il émane d'un désir de voir mieux et plus,

²² Laurent Guido, *op. cit.*, pp. 130-131.

²³ Je cite ici le texte français de la dernière version, largement remaniée pour une publication italienne, de l'article de Laurent Guido sur les danses serpentines du premier cinéma (texte non encore publié et donc non paginé).

²⁴ En s'appuyant entre autres sur ces travaux de colorisation, Laurent Guido note qu'il « convient de relever la fascinante ambivalence qui se joue dans les procédés supposément "spécifiques" vus à l'œuvre dans les films de danse, puisque ceux-ci découlent bien souvent de la volonté d'imiter la scène, de trouver les équivalents écraniques d'effets réalisés sur les planches avec les moyens spécifiques du théâtre ». *Ibidem*.

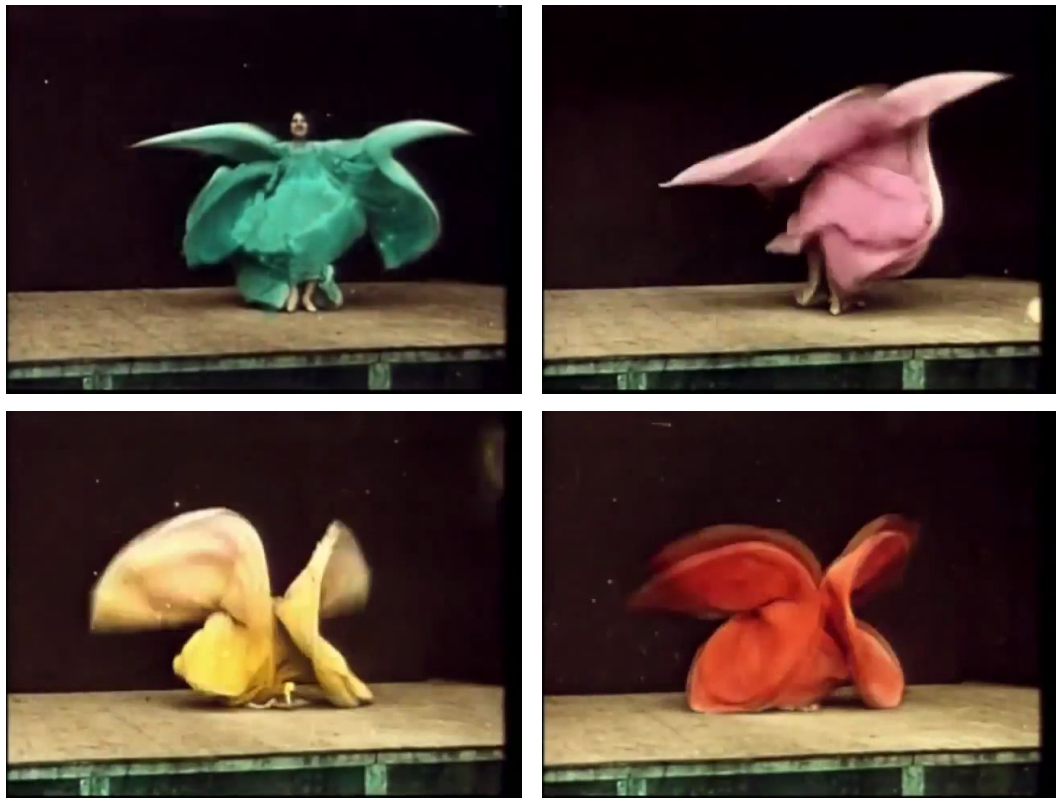


Illustration 1.1 Danse Serpentine coloriée à la main (Frères Lumière, 1897)

offrant aux regards la répétition fluide et incantatoire d'une performance dont le début et la fin se confondent, un peu à la manière des GIFs qui inondent les réseaux sociaux d'aujourd'hui. À la fin de son analyse, Laurent Guido conclut que « la relation "intermédiaire" qui s'engage entre la danse et le cinéma dès sa période d'émergence ne peut décidément pas être appréhendée à l'aune des paradigmes de simple captation, de continuité ou de dépassement qui ont longtemps dominé les réflexions sur les rapports entre scène et écran.²⁵ »

Il faut en effet relativiser le caractère rudimentaire des techniques utilisées dans ces premiers films de danse, qui sont loin d'être dénués de fantaisie et d'ingéniosité. Même si l'on considère, en dépit des remarques précédentes, que la plupart de ces films relèvent d'une logique de captation, force est de constater que certains s'en éloignent indiscutablement, comme *Le Squelette joyeux* des frères Lumière ou *La Danseuse microscopique* et *L'Homme-mouche* de Méliès, lesquels portent déjà plus qu'en germe le désir des futurs chorégraphes de créer des « danses cinématographiques » qui reposent en partie sur l'exploitation des possibilités techniques du médium filmique. En effet, pour composer la chorégraphie (moins macabre que facéieuse) du *Squelette joyeux*, les frères Lumière utilisent, sans doute pour la première

²⁵ *Ibidem.*

fois dans l'histoire du cinéma, la technique du *stop-motion*. Outre la manipulation de ce squelette-marionnette, c'est cette technique qui leur permet de faire danser à l'image leur sujet inanimé, de le désarticuler et de le réarticuler par-delà les limitations que poseraient à ces expérimentations ciné-chorégraphiques un corps qui ne serait pas seulement en os mais aussi en chair, quoique Méliès ne se prive pas de disjoindre par l'un de ses tours de prestidigitation cinématographiques les membres de l'un des personnages de son *Cake-Walk infernal*. Ce dernier manipule avec la même espièglerie le corps de la ballerine dans *La Danseuse microscopique*, laquelle apparaît d'abord comme une poupée minuscule avant d'être transformée en femme à taille humaine. Et dans son *Homme-mouche*, il préfigure la danse sur les murs et au plafond de Fred Astaire dans *Royal Wedding* (Stanley Donen, 1951) et le travail des ciné-danses contemporaines sur l'apesanteur. On aperçoit déjà les difficultés que soulève une historisation de la ciné-danse qui fait « commencer » le genre avec Maya Deren : si ce choix se justifie tout de même de plusieurs manières, comme je l'ai déjà souligné et comme j'y reviendrai, ce panorama de l'histoire de la danse au cinéma contribue néanmoins à en souligner les limites.

1910 – fin des années 1920 : la danse se fond dans des films de fiction et sert de motif privilégié aux films les plus expérimentaux

À partir des années 1910, la durée moyenne des films s'allonge considérablement et les scénarios se complexifient. Contrairement à la période précédente où la danse était le plus souvent filmée sous forme de numéro indépendant, se suffisant à lui-même, dans de très courts films qui, malgré leur stylisation propre, avaient pour la plupart valeur de captation, la danse se manifeste désormais majoritairement dans le cadre de fictions auxquelles elle est entrelacée (plus ou moins organiquement) ou dans lesquelles elle vient s'enchâsser (de manière plus ou moins autonome et/ou artificielle).

Cette intégration de la danse à une trame fictionnelle apparaît par exemple dans *The Whirl of Life* de Oliver D. Bailey (*Le Tourbillon de la vie*, 1915) avec Irene et Vernon Castle, époux et couple de danseurs stars des années 1910, célèbres pour avoir effacé l'image de vulgarité, voire d'obscénité, qui collait encore aux danses de salon dans l'Amérique puritaine du début du XX^e siècle²⁶. Librement adaptés de leur propre vie, les développements mélodramatiques du film sont ponctués par plusieurs

²⁶ Les danses de salon désignent l'ensemble des danses collectives ou de couple traditionnellement pratiquées dans les salons, les bals, les guinguettes ou les thés dansants telles que la valse, le *foxtrot*, le tango, le *paso-doble* ou encore la rumba.

séquences de danses de couple que les époux Castle avaient eux-mêmes contribué à créer ou à réinventer, à l'instar du « Castle walk », du *foxtrot* ou encore du *hands-free tango*²⁷.

L'année suivante, dans *Intolerance* (1916), D. W. Griffith met en scène une séquence de danse pour laquelle il fait appel à la chorégraphe Ruth Saint Denis, dont le style s'inspire de danses orientales et mystiques (réelles et fantasmées). De fait, les danseurs de Ruth Saint Denis participent à la reconstitution à la fois historique et exotique de l'exubérante Babylone antique dans laquelle se déroule l'une des parties du film. Au cours de cette séquence, les danseurs – nous signale un intertitre – exécutent « dans le temple de l'amour [...] la danse sacrée en mémoire de la résurrection de Tammuz ». Celle-ci se caractérise par des mouvements empreints d'un imaginaire oriental relativement stéréotypé qui jouent sur certains aspects du mythe de Babylone (grandeur, opulence, hiératisme, sensualité, érotisme) : ports de bras à angles droits, mains fléchies qui brisent la ligne d'un bras, poses frontales ou latérales, abandon lascif du haut du corps, etc. Exécutée d'une part sur et au pied d'un escalier monumental et d'autre part dans ce qui ressemble à un sérail dédié à la volupté, la chorégraphie de Ruth Saint Denis joue dans cette séquence un rôle essentiellement contextualisant et ornemental dans la mesure où elle sert surtout à broser le tableau pittoresque de la Babylone ancienne.

La même année, 1916, la plus célèbre ballerine de l'époque, Anna Pavlova, est la tête d'affiche de *The Dumb Girl of Portici*, une adaptation cinématographique d'un opéra de Daniel Aubert (*La Muette de Portici*, 1828) réalisée par l'une des rares réalisatrices de l'époque, Lois Weber²⁸. Pavlova y joue le rôle de Fenella, une jeune paysanne italienne pauvre, qui tombe amoureuse d'un noble espagnol. Leur courte romance morganatique précipitera une révolution et une série de catastrophes personnelles. Évoquant la révolte des Napolitains contre le joug espagnol au XVII^e siècle, ce drame historique mêle d'autant plus adroitement la gestualité éloquente, voire grandiloquente, les mouvements et les danses de Pavlova à la narration que le personnage qu'elle incarne, Fenella, est muette et doit donc s'exprimer par d'autres moyens que la parole (comme, du reste, tous les acteurs de la période muette du

²⁷ Fred Astaire et Ginger Rogers consolideront la légende et la postérité de ce couple de danseurs à la fin des années 1930 en jouant dans ce qu'on pourrait appeler, de manière anachronique, un *biopic*, *The Story of Vernon and Irene Castle* (H. C. Potter, 1939), qui retrace la vie des Castle et répertorie leurs inventions chorégraphiques les plus emblématiques.

²⁸ Il existe à ce jour deux copies partielles de ce film : l'une est conservée à la BFI et l'autre à la New York Public Library. En 2015, la comparaison des deux copies a permis de restaurer le film et de combler certaines lacunes de la copie de la BFI. Dans *Body Knowledge: Performance, Intermediality, and American Entertainment at the Turn of the Twentieth Century* (New York, Oxford University Press, 2013), Mary Simonson consacre un chapitre à ce film qu'elle analyse en mobilisant une approche intermédiaire rigoureuse et convaincante (voir le chapitre 6 : « Filming Opera: Anna Pavlova and *The Dumb Girl of Portici* », pp. 161-188).

cinéma, quoique cette exubérance pantomimique et chorégraphique reçoive ici une légitimation supplémentaire d'ordre diégétique).

Sur le plan ciné-chorégraphique, les deux séquences qui encadrent le film – le prologue et l'épilogue – sont particulièrement remarquables, non seulement parce que, chorégraphiquement, elles sont les plus techniques du film (et les seules scènes à employer le vocabulaire du ballet, le reste du film présentant surtout des danses de caractère et des danses libres non savantes), mais aussi dans la mesure où elles témoignent d'une intégration étroite des deux arts qui préfigure les ambitions de la ciné-danse. Dans le prologue, Pavlova apparaît d'abord, telle une nymphe, sur les bords d'un lac grâce à l'inscription en surimpression de son image sur ce paysage. Très vite, cette toile de fond champêtre disparaît et Pavlova continue sa variation, sans interruption aucune, sur une scène. Sur pointe, vêtue d'une longue et fluide robe blanche, elle semble seule, mais elle est en fait assistée d'un partenaire qui est rendu presque entièrement invisible à l'image du fait de son costume et de son masque noirs, ceux-ci camouflant l'intégralité de son corps et le noyant dans la toile de fond obscure du décor (le spectateur attentif peut toutefois apercevoir ses mains gantées de noir étreindre la taille de Pavlova à plusieurs reprises lors de ce pas de deux déguisé en solo). Grâce à ce partenaire fantôme, les équilibres sur pointe et les arabesques de Pavlova se prolongent sans effort, ses sauts se suspendent magiquement dans les airs, ses descentes sont impossiblement lentes et retenues et ses atterrissages incroyablement souples et délicats. La scène prend un tour plus franchement surnaturel lorsque, après avoir disparu un instant de l'écran, la danseuse réapparaît miraculeusement dans les airs, au beau milieu d'un saut, grâce à une coupe sèche. Quant à l'épilogue, il montre l'ascension de Fenella au ciel après qu'elle s'est sacrifiée pour l'homme qu'elle aime et qui l'a pourtant trahie. Un écran noir se remplit de nuages qui défilent vers le bas, ce mouvement (cinématographique) donnant l'impression que Fenella s'élève peu à peu dans les cieux pour rejoindre le paradis. Cette lente montée – une illusion cinématographique donc – est rejouée chorégraphiquement par les mouvements de ballet que Pavlova exécute alors et qui manifestent une tension verticale et une aspiration à la hauteur (équilibres sur pointe, arabesques, ports de bras en cinquième position, etc.)²⁹.

²⁹ « Pavlova's dance is transformed through cinematography, double exposures, jump cuts, and lighting; it becomes a new art, one that acknowledges both the conventions of the stage *and* the evolving possibilities of the cinema. These scenes are akin to what film scholar Tom Gunning has labeled the "cinema of attractions": they privilege the act of showing, placing both Pavlova and the illusory possibilities of film as a medium on display. Unlike the scenes within the film's narrative, in which Pavlova pantomimed and danced before the camera using the same gestures and combinations that she likely used onstage in *La Muette*, here Pavlova dances with the camera. Her choreography consists not solely of her movements, but of her movements as they are rendered on and by film: she is able to dance, but also to vanish and reappear as if by magic, to bourée in the clouds, to fly. [...] In these scenes, Pavlova appears to become capable of dancing in a way that she cannot onstage;

Dans son étude du film, Mary Simonson ne mentionne pas explicitement la proximité de ces séquences avec l'art de la ciné-danse, peut-être du fait de l'anachronisme de cette catégorie pour un film de 1916, mais elle souligne très clairement leur grande hybridité artistique dans une analyse que je rejoins :

La danse de Pavlova est transformée à travers la mise en scène cinématographique, les surimpressions, les coupes franches et les éclairages ; cette transformation donne naissance à un art nouveau, un art qui reconnaît à la fois les conventions de la scène et les possibilités en constante évolution du cinéma. Ces scènes s'apparentent à ce que le théoricien du cinéma Tom Gunning a appelé le « cinéma des attractions » : elles privilégient l'acte de monstration, exposant les techniques d'illusion du médium filmique au même titre que Pavlova. Contrairement aux scènes qui s'inscrivent dans la narration du film, dans lesquelles Pavlova dansait et réalisait des pantomimes face à la caméra en employant les mêmes gestes et les mêmes combinaisons de mouvements qu'elle utilisait probablement sur scène dans La Muette, ici Pavlova danse avec la caméra. Sa chorégraphie ne repose pas seulement sur ses mouvements, mais sur ses mouvements tels qu'ils sont rendus dans et par le film : elle peut danser, mais aussi disparaître et réapparaître comme par magie, faire des pas de bourrée dans les nuages, voler. [. . .] Dans ces scènes, Pavlova semble devenir capable de danser d'une manière qu'il lui serait impossible sur scène ; sa danse prend des formes fantastiques, éthérées et nouvelles.

Outre ces films sur des personnalités illustres de la danse (*The Whirl of Life*), interprétés par des danseurs célèbres (*The Whirl of Life*, *The Dumb Girl of Portici*) ou dont certaines séquences sont mises en scène avec le concours de chorégraphes renommés (*Intolerance*), d'autres films de cette période témoignent d'une forte sensibilité chorégraphique, quoique celle-ci soit moins évidente de prime abord. C'est notamment le cas des films burlesques et des films de *physical comedy* (dont ceux de *slapstick*) et, au premier chef, ceux réalisés par Charlie Chaplin dans lesquels la danse est très souvent à l'honneur bien qu'elle s'y manifeste sur des modes souvent plus discrets que dans les exemples précédents³⁰. Comme le montre bien John Fawell dans le chapitre « Dance » de l'ouvrage qu'il consacre à l'acteur, toutes les émotions

her dance becomes something fantastical, ethereal, and new. » Mary Simonson, « Dance Pictures: The Cinematic Experiments of Anna Pavlova and Rita Sacchetto », *Screening the Past*, [En ligne] URL : <http://www.screeningthepast.com/2015/08/dance-pictures-the-cinematic-experiments-of-anna-pavlova-and-rita-sacchetto/>. [Consulté le 14/12/2015].

³⁰ Pour une analyse de la qualité chorégraphique du jeu de Chaplin et des séquences de danse dans ses films (essentiellement ceux de la période où il travaillait avec les studios Essanay et Mutual, soit entre 1915 et 1917), voir John Fawell, *The Essence of Chaplin: The Style, The Rhythm and The Grace of a Master*, Jefferson, McFarland, 2014, chapitre 14 « Dance », pp. 208-216. Dans le chapitre 7 de l'ouvrage issu de sa thèse de doctorat, « Du corps rythmé au modèle chorégraphique », Laurent Guido consacre également quelques pages éclairantes à la réception critique du jeu de Chaplin en termes chorégraphiques et rythmiques : « Douglas Fairbanks et Charlie Chaplin, "danseurs de l'écran" ». Voir Laurent Guido, *L'Âge du rythme – Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Éditions Payot Lausanne, coll. « Cinéma », 2007, pp. 336-340.

et toutes les situations sont prétextes à la danse chez Chaplin : les explosions de joie qui, par leur intensité, « débordent » le corps de Chaplin et trouvent souvent comme seule issue une effusion de mouvements dansants, comme dans *The Floorwalker*, lorsque Chaplin trouve la mallette contenant l'argent volé ; la douleur physique dans la mesure où la dépense exubérante d'énergie fonctionne alors comme une stratégie de diversion, chargée de tromper la souffrance, comme en témoignent certaines séquences de *Police* et de *Sunnyside* ; les combats dont la gestualité codifiée tend, chez Chaplin, à se métamorphoser insensiblement en chorégraphies ou, plus rarement, à en être le prolongement (*The Champion*, *Shanghai'd*, *The Floorwalker*, *The Pawnshop* et *City Lights*) ; les mouvements laborieux qui se transforment en une danse réglée (la pose cadencée des briques dans *Pay Day* ou, plus tard, la danse du barbier dans *The Great Dictator*) ; les mouvements mécaniques des machines qui inspirent souvent à Chaplin une sorte d'hypnose kinesthésique et/ou le poussent à opérer une sublimation chorégraphique de l'aliénation qu'ils provoquent (la séquence de l'usine de *Modern Times* constitue le parangon de cette catégorie de danse) ; etc.

John Fawell exprime très bien le sentiment qui se dégage de la mobilité singulière et souvent excessive des personnages qu'incarne Chaplin :

Comme un danseur, Charlie est attiré par le mouvement pour le mouvement. Il n'est pas impressionné par les mouvements utilitaires du travail ou de la vie en général. Charlie aime jouer avec les mouvements et il a une propension naturelle aux mouvements inessentiels, superflus. Il est comme un enfant qui ne trouverait pas les mouvements ordinaires suffisants pour contenir le sentiment général d'excitation qu'il a en lui. Il a besoin d'ajouter des mouvements supplémentaires à sa mobilité. Le monde de tous les jours n'a pas assez de danse en lui pour Chaplin. Par conséquent, il amplifie toujours ses mouvements, les décore avec des sautilllements, des ornements gestuels et des petits tours de force, comme son jeu de canne qui est l'une de ses marques de fabrique, ses tours sur une jambe dans les virages et la variété de ses petits numéros fétiches : faire rouler son chapeau le long de son bras, jeter sa cigarette par-dessus son épaule et l'envoyer balader en arrière d'un coup de pied, faire rebondir sa canne sur le trottoir. Charlie voit de la danse partout et ce sentiment de l'omniprésence de la danse, de la tendance de la danse à surgir dans toutes sortes de situations, est un ingrédient majeur de la fantaisie des films de Chaplin. Chaplin et Charlie sont tous deux très sensibles à notre tendance naturelle à danser, à notre attrait inhérent pour les gestes expressifs. La sensibilité de Chaplin pour la danse est partie prenante de sa sensibilité générale à ces moments lors desquels la vie échappe à l'utilitaire et poursuit le beau, ces moments où, dans son esprit, la vie commence à manifester du rythme, du charme, de l'habileté et du sens. En fait, il faut se demander quels mouvements de Charlie ne sont pas dansants. [...] Charlie exerce presque toujours le contrôle physique et l'élégante conscience de soi propres aux danseurs. [...] Charlie cherche toutes les occasions pour mêler la danse à ses numéros. [...] Charlie n'est

pas tout à fait un danseur, mais il est plus qu'un homme ordinaire. Son art repose sur un hybride de danse et de cinéma [...]»³¹.

La danse occupe en effet une place majeure dans l'œuvre de Chaplin. Cependant, s'ils sont parfois virtuoses, ses mouvements ne prennent jamais les atours d'une danse savante pour éviter qu'ils ne se parent du sérieux de l'art chorégraphique et qu'ils risquent alors de désamorcer le rire. De fait, l'humour chez Chaplin est même souvent produit *par* la danse, par des faux pas et des trébuchements catastrophiques ou bien par des danses embarrassées et maladroitement. Mieux, c'est parfois la gaucherie de Charlot, maîtrisée à la perfection par Chaplin, qui transforme ses mouvements en danse et ses erreurs en exploits physiques. Par exemple, dans la séquence de danse de *The Count (Chaplin et le comte, 1916)*, Chaplin souffre d'un problème de hanches qui fait suite à une lourde chute sur les fesses et qui l'accule à des déhanchés extrêmes et récurrents. Loin de gêner la danse, ce dysfonctionnement physique lui ajoute à la fois de la drôlerie et du rythme. De plus, Chaplin glisse à de nombreuses reprises. Or cette maladresse comique est en fait source de virtuosité chorégraphique, car en glissant il se retrouve dans des grands écarts qui révèlent sa souplesse et qui deviennent, par leur répétition, partie prenante de la danse. La fluidité avec laquelle il se redresse de ces dérapages acrobatiques, en glissant vers le haut sans à-coups, pointe aussi sa dextérité, mais prépare surtout un gag : ayant cette fois glissé dans un écart trop profond pour s'en relever avec grâce, Charlot s'accroche à un chandelier à l'aide de sa canne pour faciliter sa remontée. Enfin, les grands battements de jambe qu'il effectue dans cette scène n'apparaissent pas comme une démonstration de danse qui forcerait l'admiration (mais court-circuiterait le rire), car ils sont rapidement utilisés comme une composante *slapstick*, c'est-à-dire comme un ingrédient comique, en se transformant en coups de pieds aux fesses du tailleur

³¹ « Like a dancer, Charlie is drawn to movement for movement's sake. He is not impressed by the utilitarian movements of the workplace, or of life in general. Charlie likes to play with movement and has a natural propensity for inessential, superfluous movement. He's like a child who doesn't find ordinary motion sufficient to contain the general sense of excitement within him. He needs to add extra moves to his motion. The everyday world doesn't have enough dance in it for him. And so Charlie is always amping up his motions, decorating them, with little skips, designs and tricks, like his trademark cane-play, his one-legged turns around bends and his variety of party tricks: rolling his hat down his arm, throwing a cigarette behind his back and kicking it backwards with his foot, bouncing his cane off a sidewalk. Charlie sees dance everywhere and this sense of the ubiquity of dance, of the tendency of dance to break out in all sorts of places, is no small part of the whimsy of Chaplin's films. Chaplin and Charlie both are very sensitive to our natural tendency to dance, our inherent attraction to expressive gestures. Chaplin's sensitivity to dance is part of his overall sensitivity to those moments where life escapes the utilitarian and chases the beautiful, those moments, in his mind, where life starts to exhibit rhythm, loveliness, artfulness and meaning. In fact, you have to ask yourself what motion of Charlie's isn't dance-like. [...] Charlie is almost always exercising the bodily control and elegant self-consciousness of a dancer. [...] Charlie looks for any occasion to mix dance into his routine. [...] Charlie is something less than an actual dancer but something more than a mere man. His art lies in a hybrid of dance and cinema [...] » John Fawell, *op. cit.*, pp. 208-209.

(l'homme qui se fait passer pour le comte au cours de cette soirée dansante) et dont Chaplin doit ensuite esquiver les ripostes en modulant les rythmes ou les positions de sa danse. Par conséquent, la finalité comique de ces mouvements s'avère avoir des effets heuristiques sur le plan chorégraphique. En somme, si la danse sert le gag chez Chaplin, le gag sert également la danse.

Dans *The Gold Rush* (*La Ruée vers l'or*, 1925), la danse est également l'occasion d'effets comiques. Dansant avec un pantalon beaucoup trop grand pour lui et qui ne cesse de glisser, Chaplin trouve une première solution pour le maintenir en place : il fait passer le crochet de sa canne dans l'un des passants de ceinture de son pantalon et dresse sa canne vers le haut, dans le prolongement de son bras qu'il tient en l'air pour les besoins de cette danse de couple. Puis, profitant d'une courte pause, lorsque sa partenaire échange quelques mots avec une autre femme, Chaplin ceinture son pantalon avec une corde qu'il trouve sur une table. Or cette corde s'avère être la laisse d'un énorme chien que Chaplin traîne ainsi dans le sillage de sa danse, tel un troisième partenaire bien encombrant. Quand il se rend compte que l'animal le suit, Chaplin tente de le faire fuir par quelques coups de pied sans réaliser qu'ils sont reliés par sa ceinture improvisée. Cependant, lorsqu'un chat fait irruption sur la piste, ce n'est plus Chaplin mais le chien qui mène la danse, faisant chuter le malheureux et le traînant à terre, ce qui ne manque pas de provoquer des éclats de rire chez sa partenaire.

Si elle est souvent l'un des ressorts du rire dans les films de Chaplin, la danse est aussi l'un des grands vecteurs de leur poésie et, à ce titre, elle est fréquemment liée au rêve qui, comme elle, repose sur l'imaginaire et sur un mode de sensibilité différent de celui du réel. En effet, la danse s'immisce souvent dans le récit de ses films par le biais de séquences oniriques qui ont aussi le mérite de justifier plus facilement le surgissement d'exubérances chorégraphiques³². Par exemple, en 1919, dans *Sunnyside* (*Une Idylle aux champs*), Chaplin met en scène le rêve d'un garçon de ferme (qu'il interprète lui-même) dans lequel ce dernier est secouru par des nymphes et entame alors avec elles des danses légères et sautillantes dans un cadre bucolique. Cette scène rend hommage, en la parodiant, à la chorégraphie de *L'Après-midi d'un faune* de Nijinski (1912)³³ mais évoque également, à travers les mouvements des nymphes qui font virevolter leur robe fluide, les danses libres d'Isadora Duncan. Dans *The Kid* (1921), la séquence où Chaplin rêve de son quartier transformé en paradis

³² Les réalisateurs de comédies musicales utiliseront souvent cette stratégie pour légitimer narrativement l'apparition de moments dansés et chantés et atténuer l'artificialité de l'alternance récit/numéros.

³³ Robyn Karney et Robin Cross, *The Life and Times of Charlie Chaplin*, Londres, Greenwood, 1992, p. 85.



Illustration 1.2 « La danse des petits pains » : *The Gold Rush* (Charlie Chaplin, 1925)

le montre s'envoler dans les airs à plusieurs reprises de manière particulièrement gracieuse. Et dans *The Gold Rush* (1925), outre la séquence de bal déjà mentionnée où Chaplin ne peut danser à son aise après avoir ceinturé son pantalon avec la laisse d'un chien, il invente une « chorégraphie » fantasque dans la séquence dite de « la danse des petits pains » qui intervient là encore au cours d'un rêve que fait le personnage. Plantant deux petits pains au bout de deux fourchettes, il actionne avec ses mains ces guiboles improvisées de sorte à les faire danser : il leur fait exécuter toute une suite de mouvements classiques assez reconnaissables (battements, ronds de jambe, grands écarts), mais revisités par ces jambes étranges aux pieds disproportionnés qui fonctionnent évidemment comme une image métonymique de son personnage, lequel porte toujours des souliers démesurés.

Outre ces séquences ponctuelles dûment chorégraphiées, les gestes et les pas de Chaplin revêtent en général des qualités dansantes : sa démarche chaloupée, sa posture cambrée, l'ouverture de ses pieds qui rappelle l'« en-dehors » des positions de pieds classiques, le maintien de son buste, etc. Chaplin affirmera lui-même, dans un entretien de 1966, que « tout ce qu'[il] fai[t] est de la danse³⁴ ». Il n'est d'ailleurs pas étonnant que la danse s'introduise ainsi dans l'œuvre cinématographique de Chaplin

³⁴ « Everything I do is a dance. » Cité dans John Fawell, *op. cit.*, p. 209.

car celui-ci a commencé sa carrière en tant que danseur : tout jeune adolescent, il a en effet participé durant trois ans à une tournée avec les « Eight Lancashire Lads », une troupe de *clog-dancing* (un style de danse folklorique exécutée avec des sabots qui frappent percussivement le sol). Ces années de formation éclairent la physicalité singulière de son jeu d'acteur et son goût pour les séquences finement chorégraphiées.

Durant cette période, la danse n'est pas non plus en reste sur les écrans européens, surtout vers la fin des années 1920. Par exemple, en 1926, Jean Renoir lui offre un premier rôle dans l'un de ses courts-métrages, *Sur un air de Charleston*, sorte de comédie d'anticipation qui se déroule en 2028 et dans laquelle la danse non seulement s'intègre dans la fiction, mais en constitue largement le sujet. Le film suit un explorateur africain (joué par Johnny Hudgins, le « Chaplin noir », maquillé en *blackface*) qui se rend en Europe en aéronef après que le vieux continent a été ravagé par une guerre. Il atterrit à Paris, dans une ruelle désaffectée où semble se morfondre une femme blanche à l'allure sauvageonne (Catherine Hessling). Lorsque celle-ci voit débarquer l'homme africain, elle sait son salut arrivé : elle entame alors une danse endiablée, au cours de laquelle elle se déhanche fortement et exécute avec vélocité des pas de Charleston. Fasciné, l'homme souhaite qu'elle lui apprenne cette danse qui lui semble délicieusement exotique et il s'avère très vite excellent. La femme repartira avec lui en aéronef pour le continent africain. . . Dans ce film – véritable essai d'anthropologie inversée qui prend à contre-pied les clichés qui opposent l'Europe et l'Afrique (misère/richesse, sauvagerie/civilisation, « *Black Saviour* »/« blanche en détresse », exotisme/normalité) – les cadrages rapprochés sur certaines parties des corps en mouvement (notamment sur les pieds) et l'usage de ralentis et d'accéléérés créent une ciné-chorégraphie, soit une danse qui ne semblerait plus tout à fait la même en dehors de ce dispositif cinématographique. Quoique le film ne s'attache pas exclusivement à filmer de la danse, il est donc possible de voir *Sur un air de Charleston* comme un autre exemple précoce de ciné-danse.

Une autre séquence ciné-chorégraphique remarquable dans le cinéma européen de cette période est celle que met en scène Fritz Lang dans *Metropolis* (1927). Lorsque la fausse Maria est présentée au gratin de Metropolis, elle exécute une danse « babylonesque » qui ensorcelle les aristocrates de la ville haute. Explicitement comparée à la grande prostituée de Babylone, la Maria maléfique effectue des roulements de hanches rapides, tournoie sur elle-même, exécute des rotations avec son buste qui cambrent son dos, balance vigoureusement ses hanches de gauche à droite, s'agenouille jambe écartée. . . La danse est ici le vecteur d'un érotisme débridé et même agressif. Les figures chorégraphiques du cercle et du balancement

participent ici de la fascination hypnotique qu'exerce cette créature à la fois artificielle et éminemment charnelle créée pour manipuler les foules. Son public masculin est médusé : le désir fait se tordre en des grimaces grotesques les visages des dirigeants de Metropolis qui sont bientôt littéralement réduits à n'être plus que des yeux concupiscents (leurs yeux sont extraits de leur visage et juxtaposés en surimpression dans un plan monstrueux qui dénote la pulsion scopique que déclenche la danse obscène du robot-Maria). La mise en scène cinématographique de cette danse contribue ainsi largement aux effets que celle-ci produit : la légère contre-plongée redouble le piédestal depuis lequel Maria fascine ses spectateurs, l'accélération du défilement des images ainsi que le montage de plus en plus rapide intensifient la frénésie érotique de ses mouvements convulsifs et l'alternance des plans de la danse de Maria et des plans des notables de Metropolis défigurés par des rictus libidineux renforce la lascivité de cette chorégraphie.

Côté russe, Eisenstein met aussi en scène, dans *Octobre* (1928), une séquence ciné-chorégraphique mémorable, quoique d'un tout autre genre, dans laquelle des soldats (tatars et bolcheviks) exécutent en alternance des danses de styles différents dans un élan d'espoir et de conciliation porté par le programme fédérateur des bolcheviks : la cadence et l'énergie de cette séquence, montée à un rythme très rapide, suggère cet enthousiasme. De plus, le cadrage, qui ne filme que les bottes des danseurs, ne permet bientôt plus de distinguer s'il s'agit d'un danseur tatar ou bolchevik. Couplé à la rapidité croissante du montage, ce cadrage tend à fondre ensemble ces paires de pieds dansants, suggérant ainsi que Bolcheviks et Tatars ne font plus qu'un. Cette synthèse qui scellera la révolution prolétarienne s'exprime donc ici ciné-chorégraphiquement dans les entrelacs de la danse, du cadrage et du montage qui anticipent, là encore, les expérimentations sur l'hybridation symbiotique de la danse et du cinéma des futures ciné-danses.

Des films de danse plus expérimentaux voient aussi le jour à cette période, notamment en France. De 1904 à 1927, Loïe Fuller a ainsi réalisé plusieurs films de danse qui, selon les témoignages, se démarquaient nettement des captations plus littérales dont on suppose que la danseuse faisait souvent l'objet. Malheureusement, les films réalisés par Loïe Fuller (tout comme les enregistrements de ses performances scéniques) sont aujourd'hui tous perdus³⁵. Seul un segment d'un film qu'elle a

³⁵ Selon Giovanni Lista, aucune captation des performances de Loïe Fuller n'a été retrouvée à ce jour : tous les films de danses serpentines encore existants (tournés notamment par les studios Edison ou les frères Lumière) sont interprétés par des imitatrices de « La Loïe ». Voir Giovanni Lista, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, op. cit. Pour des descriptions des films que Loïe Fuller a réalisés et des comptes rendus de leurs tournages (tirés de la correspondance de Loïe Fuller), outre l'ouvrage de Giovanni Lista, voir Richard Nelson Current et Marcia Ewing Current, *Loïe Fuller: Goddess of Light*, Boston, Northeastern University Press, 1997. Par ailleurs, Laurent Guido a recensé des écrits de cinéastes expérimentaux français (Marcel L'Herbier, Louis Delluc, René Clair et Germaine Dulac)

réalisé en 1921, *Le Lys de la vie*, nous est parvenu. Ce fragment rescapé et les témoignages compilés dans divers ouvrages laissent penser que *Le Lys de la vie* était un film narratif mettant en abyme la question du spectacle à travers une intrigue largement chorégraphiée qui tournait notamment autour d'une romance dont René Clair incarnait l'un des protagonistes. Malgré la disparition des œuvres cinématographiques de « La Loïe », il n'est pas hasardeux de supposer – du fait de ses travaux scéniques avant-gardistes et de ses collaborations (avec le jeune René Clair notamment) – que celles-ci devaient se signaler par un assez haut degré d'expérimentation formelle et inter-artistique, contribuant ainsi à épaissir et ramifier l'arbre généalogique de la ciné-danse.

En 1924, quelques années après sa participation dans *Le Lys de la vie*, René Clair réalise *Entr'acte*, un film d'inspiration dadaïste qui fut projeté durant l'intermède du ballet *Relâche* de Jean Börlin et Francis Picabia. S'il ne s'agit pas d'un film de danse, le traitement des images ainsi que leur contenu se caractérisent par un dynamisme exacerbé. Surtout, entre autres fantaisies surréalistes, *Entr'acte* filme une danseuse en contre-plongée totale, à travers un sol vitré sur lequel elle danse et saute. Légèrement licencieux, ces plans exposent les dessous du tutu de la danseuse, dévoilant dans des ralentis sensuels des jambes gracieuses et des sous-vêtements qui devaient affrioler le public masculin de l'époque. Or, un plan révèle tardivement que ces jambes élégantes appartiennent en réalité à un homme barbu ! Du fait de cette révélation retardée, grâce à un angle de prise de vue (la contre-plongée) puis des éclairages stratégiques, les spectateurs, notamment masculins, sont comme pris au piège de leurs propres projections et de leurs désirs.

La même année, Fernand Léger et Dudley Murphy réalisent *Ballet Mécanique* dans lequel ils créent par le montage des mouvements et des rythmes spécifiquement cinématographiques. Il n'y a aucun danseur dans *Ballet mécanique*, mais tout est en mouvement : tous les coryphées de la modernité semblent danser – les pistons, les engrenages, les cylindres, les turbines – aidés en cela par un montage véloce, des effets kaléidoscopiques et des surimpressions dynamiques.

À la fin des années 1920, Germaine Dulac creuse cette veine en réalisant trois films – *Danses espagnoles* (1928), *Thèmes et variations* (1928) et *Étude cinégraphique sur une arabesque* (1929) – dans lesquels sa sensibilité chorégraphique se traduit d'une manière de plus en plus abstraite. *Danses espagnoles* est un film de danse au sens strict : il filme deux numéros de la danseuse Carmencita Garcia, une star

qui soulignent l'importance des travaux scéniques et cinématographiques de Loïe Fuller pour les développements du cinéma : Laurent Guido, « Rhythmic Bodies/Movies: Dance as Attraction in Early Film Culture », in Wanda Strauven (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007, pp. 140-156.

de la danse flamenco de l'époque. Si le film peut paraître relativement littéral à première vue, il s'inscrit tout de même clairement dans les recherches de l'avant-garde française des années 1920, dont Germaine Dulac est l'une des figures de proue, par sa tendance à décomposer son sujet filmé par les cadrages et le montage. Quoique les plans moyens et les plans d'ensemble ne soient pas rares, on ne voit parfois de la performance de la danseuse que ses mains qui actionnent les castagnettes, sa jupe dont les froufrous répercutent ses mouvements ou son contre-champ (les quelques spectateurs dont les diverses manières de battre la mesure attestent de leur implication kinesthésique). *Thèmes et variations* est déjà plus abstrait : les plans d'une danseuse de ballet, en pointes et tutu, sont montés en alternance avec des images de la nature en mouvement (telles que des branches d'arbres en fleur secouées par les vents) et d'autres de mécanismes industriels en marche, suggérant ainsi l'harmonie secrète (dynamique) qui relie l'homme, la nature et la technique. Enfin, *Étude cinématographique sur une arabesque* élimine quasiment toute présence humaine, cette « étude » mettant en scène les métamorphoses de la lumière lorsque celle-ci miroite, chatoie et « danse » sur les objets en mouvement qu'elle rencontre. À ce titre, les rares figures humaines que le film compte ne servent quasiment plus que de supports à la captation, la diffraction ou la mise en relief de la lumière³⁶.

À quelques exceptions près, la sensibilité chorégraphique des films expérimentaux français des années 1920 se signale donc par un haut degré d'abstraction et une définition élargie de la danse. En effet, la danse n'y est plus considérée comme une activité spécifiquement humaine : elle se manifeste aussi, voire surtout, dans les mouvements des animaux, de la nature et des machines ou bien dans les lignes, les courbes et les volumes des objets que ces réalisateurs exaltent par le dynamisme tout chorégraphique de leurs mises en scène cinématographiques (montages vifs et musicaux, répétitions véloces d'images qui animent des objets inanimés, surimpressions, distorsions kaléidoscopiques, chatoiement lumineux, etc.).

Enfin, il faut noter que deux captations majeures sont également réalisées à cette époque. En 1925, un enregistrement filmique immortalise l'interprétation par Anna Pavlova de *La Mort du cygne* de Michel Fokine (le film est tourné à Hollywood au studio de Douglas Fairbanks juste devant le décor du film *Don Q, Son of Zorro* produit et interprété par Fairbanks lui-même³⁷) et, en 1929, Mary Wigman est filmée

³⁶ Pour une étude précise et éclairante de ces trois films de Germaine Dulac, voir Marion Carrot, « Une idée du mouvement – Étude de quelques figures dansées dans la filmographie de Germaine Dulac », *Screendance Studies*, [En ligne] URL : <https://screendancestudies.wordpress.com/2014/05/08/une-idee-du-mouvement-etude-de-quelques-figures-dansees-dans-la-filmographie-de-germaine-dulac/>. [Consulté le 17/11/2015].

³⁷ Voir Nicolas Villodre, « Panorama du film de danse en France », *op. cit.*, p. 1.

en train d'exécuter l'une des versions de sa fameuse *Hexentanz* (*Danse de la sorcière*, opérateur inconnu).

Début des années 1930 – fin des années 1950 : le règne des comédies musicales

À partir des années 1930, le règne de la comédie musicale hollywoodienne s'installe et perdure jusqu'à la fin des années 1950 en prenant des visages et des virages successifs : depuis les *musicals* les plus ciné-chorégraphiques de Busby Berkeley, ponctués par des numéros grandioses et exubérants avec des stars comme Ruby Keeler et Dick Powell, jusqu'aux films hauts en couleur et oniriques de Vincente Minnelli ou ceux, plus réalistes, de Stanley Donen et Gene Kelly, en passant bien sûr par les films les plus classiques du genre que représentent les œuvres dans lesquelles s'illustrent notamment Fred Astaire et Ginger Rogers. À travers les nombreux numéros chorégraphiques qui les jalonnent, les comédies musicales hollywoodiennes donnent à la danse, en particulier aux danses populaires d'alors (claquettes, danses de salon, charleston, danse jazz et *modern jazz*), mais aussi parfois au ballet et à la danse moderne, une place de choix sur les écrans de cinéma.

Dès le début des années 1930, Busby Berkeley invente une forme de comédie musicale particulièrement originale d'un point de vue ciné-chorégraphique dans la mesure où les danses qui composent les numéros qu'il crée sont davantage façonnées par les stratégies cinématographiques qu'il déploie que par les prouesses chorégraphiques des *girls* qu'il exhibe. Débauché de Broadway par Hollywood en 1930, Busby Berkeley crée durant cette décennie des numéros musicaux et chorégraphiques spectaculaires avec des dizaines et des dizaines de danseuses dans des films tels que *Whoopee!* (Thornton Freeland, 1930), *Flying Lessons High* (Charles Reisner, 1931), *42nd Street* (*42^e Rue*, Lloyd Bacon, 1933), *Gold Diggers of 1933* (*Chercheuses d'or de 1933*, Mervyn LeRoy, 1933), *Footlight Parade* (*Prologue*, Lloyd Bacon, 1933), *Wonder Bar* (Lloyd Bacon, 1934), *Dames* (Ray Enright, 1934) ou encore *Gold Diggers of 1933* (*Chercheuses d'or de 1935*, Busby Berkeley, 1935) et *Gold Diggers of 1937* (*Chercheuses d'or de 1937*, Lloyd Bacon, 1936). Ses films les plus mémorables se concentrent ainsi dans les années 1930, mais Busby Berkeley continue à chorégrapier des numéros et/ou à réaliser des *musicals* jusqu'en 1962.

Innovante, sa signature ciné-chorégraphique est immédiatement reconnaissable. Les numéros qu'il met en scène se distinguent en effet par leur ambition spectaculaire, l'échelle grandiose et l'opulence de leur scénographie, des décors souvent monochromes et graphiques aux dimensions insondables qui induisent parfois l'illu-

sion d'un espace infini, de puissants contrastes entre le noir et le blanc, des costumes exubérants, la récurrence des prises de vue en plongées à la verticale par lesquelles il filme ses chorégraphies comme une suite d'effets kaléidoscopiques ou encore les myriades de danseuses qui se ressemblent toutes et qui sont régulièrement transformées en motifs représentatifs (étoiles, violons, fleurs, roues) ou en formes géométriques abstraites et mobiles par des accessoires, les costumes, leur disposition dans l'espace et à la faveur de certaines stratégies cinématographiques³⁸.

Ce style ciné-chorégraphique marquera durablement l'esthétique d'un grand nombre de films de danse. Pourtant, les *show girls* de Berkeley n'ont rien de danseuses hors pair et elles ont d'ailleurs rarement des pas de danse élaborés à exécuter. De fait, les danses que Berkeley met en scène sont le plus souvent rudimentaires sur le plan des techniques chorégraphiques³⁹. C'est que la technicité de ses numéros ne réside nullement dans la virtuosité individuelle des danseuses, mais dans leur mise en scène millimétrée à l'échelle du groupe (dans leur capacité à se fondre dans un ensemble, à respecter avec précision les déplacements et les rythmes d'un chœur qui doit évoluer le plus souvent à l'unisson et parfois en canon) ainsi que dans les techniques cinématographiques originales que Berkeley mobilise pour les filmer (angles de prise de vue, variations des échelles de cadrage, longs travellings, montage dynamique). Très sophistiqués dans leurs compositions structurelles, c'est-à-dire très précis dans les dessins qu'y forment dans l'espace les poses et les trajectoires des danseuses, ses numéros chorégraphiques, souvent filmés en plongée totale, créent des effets géométriques et kaléidoscopiques particulièrement complexes. Architecte chorégraphique plus que chorégraphe, Berkeley a ainsi tendance à transformer les corps de ses danseuses en des figures mobiles qui doivent s'intégrer dans des « constructions corporéo-plastiques⁴⁰ » aux rendus visuels graphiques et abstraits (ces qualités graphiques et abstraites de l'image, sa dimension de pure surface, y est

³⁸ Sur les films de Busby Berkeley, voir Tony Thomas, Jim Terry et Busby Berkeley, *The Busby Berkeley Book*, London, Thames et Hudson, 1973 et Martin Rubin, *Showstoppers: Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle*, New York, Columbia University Press, 1993. Plus spécifiquement, pour des analyses de la danse dans les films dont Berkeley a dirigé les numéros, voir Jerome Delamater, *Dance in the Hollywood Musical*, *op. cit.* Sur le traitement de l'image de la femme dans les numéros de Busby Berkeley pour le cinéma, voir Lucy Fisher, *Shot/Countershot: Film Tradition and Women's Cinema* et notamment le chapitre « Woman and the Musical », Princeton, Princeton University Press, 1989. Un extrait de ce chapitre a été traduit en français et publié sous le titre « L'image de la femme comme image : la politique optique de *Dames* et autres numéros musicaux de Busby Berkeley », in Ginette Vincendeau et Bérénice Reynaud, *CinémAction : 20 ans de théories féministes sur le cinéma*, février 1993, n°67, pp. 129-134.

³⁹ Busby Berkeley le reconnaissait lui-même sans vergogne : « Cela m'a toujours été égal qu'une fille ne sache pas reconnaître son pied droit de son pied gauche du moment qu'elle était belle. Je pouvais toujours la faire bouger ou danser, ou faire quelque chose. Toutes mes filles étaient belles et certaines savaient danser un petit peu, d'autres ne savaient pas ». Cité par Lucy Fisher, « L'image de la femme comme image : la politique optique de *Dames* et autres numéros musicaux de Busby Berkeley », traduit par Violaine Lenoir et Ginette Vincendeau, *op. cit.*, p. 132.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 131.

en partie due à « l'aplatissement » des corps que produisent les très hautes plongées verticales).

Cet accent porté sur les effets compositionnels émergeant à grande échelle plutôt que sur la virtuosité des interprètes s'explique en partie par le parcours du ciné-chorégraphe. Busby Berkeley n'a reçu aucune formation en danse mais a en revanche été marqué par son rôle d'organisateur de marches et de parades militaires lors de son passage par l'armée en tant que second lieutenant ainsi que par l'observation aérienne de ses troupes, c'est-à-dire par un regard surplombant qui éclaire son goût cinématographique pour les plongées à la verticale et les effets visuels abstraits qui peuvent résulter du filmage de ses « armées » de danseuses depuis de très hauts *top shots*⁴¹. Fort de cette expérience militaire, il a ensuite chorégraphié une bonne vingtaine de *musicals* pour Broadway au cours des années 1920 avant d'être engagé par Hollywood (par la Warner Bros d'abord, puis par la MGM à partir de 1939).

Outre l'influence de son expérience militaire, les numéros de Berkeley témoignent aussi de son passage par Broadway en s'ancrant presque toujours dans un contexte théâtral. En effet, ses numéros sont le plus souvent présentés sur une scène et devant un public, comme c'est d'ailleurs le cas dans un grand nombre de comédies musicales dites « de coulisse »⁴². Toutefois, chez Berkeley ce cadre théâtral disparaît très vite au cours des séquences pour faire place à des mises en scène spécifiquement cinématographiques. De fait, je l'ai dit, les effets chorégraphiques de ses numéros dépendent souvent d'un angle de prise de vue, notamment de plongées totales, ou de la mobilité de la caméra qui multiplie les points de vue par rapport à celui, fixe, d'un spectateur de théâtre : la caméra de Berkeley aime par exemple se faufiler entre les jambes des danseuses dans des travellings suggestifs ou faire varier les échelles de cadrage dans un même plan grâce au déplacement de la caméra. De plus, la référence à l'espace scénique tend à s'estomper au cours des numéros qui en débordent totalement les dimensions traditionnelles : peu de scènes de théâtre de l'époque auraient effectivement pu accueillir les scénographies démesurées du cinéaste, qui nécessitaient pour leur mise en œuvre les plus vastes et les plus hauts studios hollywoodiens.

⁴¹ Elizabeth Zimmer, « Optic Nerve: Busby Berkeley and the American Cinema », *Envisioning Dance on Film and Video*, *op. cit.*, p. 68.

⁴² Avec le « folk musical » (la comédie-folklore) et le « fairy-tale musical » (la comédie-conte de fée), le « show musical » (la comédie-spectacle) est l'une des trois grandes catégories de *musicals* que définit Rick Altman dans son ouvrage de référence sur le genre. C'est dans cette dernière catégorie (le « show musical ») qu'il range l'une des plus grandes tendances du *musical* hollywoodien, le « backstage musical » ou la comédie musicale de coulisse. Rick Altman, *The American Film Musical*, Bloomington, Indiana University Press, 1987 / *La Comédie musicale hollywoodienne*, Paris, Armand Colin, 1992.

Dès *Whoopee!*, le premier film auquel il contribue en tant que chorégraphe, Berkeley impose l'une de ses marques de fabrique dans la séquence « The Cowboy Song » : les numéros kaléidoscopiques. Dans cette scène, il fait se mouvoir des danseuses en deux cercles concentriques tournoyant dans des directions opposées et les filme de très haut en plongée verticale afin de révéler les effets graphiques et labiles que produisent leurs mouvements et leur costume d'Indiennes. Cette esthétique kaléidoscopique se retrouve ensuite dans bon nombre de ses films et notamment dans les plus célèbres tels que *42nd Street*, *Footlight Parade*, *Dames* ou encore la série des *Gold Diggers*⁴³. Les panoramiques et les travellings qui scannent les corps et les visages des *girls* représentent un autre effet de signature de Berkeley. Le procédé est notamment à l'œuvre dans ses fameuses « face parades » dont la séquence « We're In the Money » de *Gold Diggers of 1933* offre un bon exemple, tout comme le numéro final de *Dames*, où la caméra se retourne pour filmer les visages des *girls* « à l'envers » alors que celles-ci, pliées en deux, ont la tête à l'envers entre leurs jambes. L'un des sceaux esthétiques qui estampille également le *musical* berkeleyen est l'exubérance de ses numéros de chant et de danse. L'une des plus célèbres séquences du choréalisateur, « By a Waterfall » de *Footlight Parade*, où des centaines de danseuses jouent les naïades et forment à la surface d'un bassin des motifs visuels géométriques, illustre parfaitement l'échelle grandiose et l'extravagance onirique de ses mises en scène ciné-chorégraphiques. D'autres numéros tels que « Shanghai Lil » (*Footlight Parade*) et « All's Fair in Love and War » (*Gold Diggers of 1937*) témoignent plus particulièrement du style militaire des chorégraphies de Berkeley, hérité donc de son expérience en tant que responsable des marches et des parades dans l'armée américaine.

Le fait que ce soit la mise en scène et les techniques cinématographiques qui façonnent si largement les effets produits par ses séquences chorégraphiques tend à faire de Berkeley un précurseur de la symbiose artistique que chercheront à accomplir les artistes de ciné-danses. Toutefois, dans ses films la danse reste clairement au service d'effets visuels spectaculaires, c'est-à-dire au service du cinéma et, qui plus est, d'un cinéma de divertissement populaire. Cela contraste avec l'exigence des artistes de la ciné-danse de faire véritablement fusionner les deux arts et non pas de subordonner la danse aux impératifs visuels d'un cinéma spectaculaire. De plus, l'incursion de ses numéros au sein de films classiquement narratifs éloigne les innovations de Berkeley du projet de la ciné-danse, quoique la grande autonomie de ses séquences autorise à les lire comme des ciné-danses expérimentales enchâssées dans des films plus classiques et narratifs dont elles suspendent le déroulement.

⁴³ Sur cet effet, voir Jean-Louis Comolli, « La Danse des images, kaléidoscopie de Busby Berkeley », *Cahiers du Cinéma* n°174, janvier 1966, p. 24.

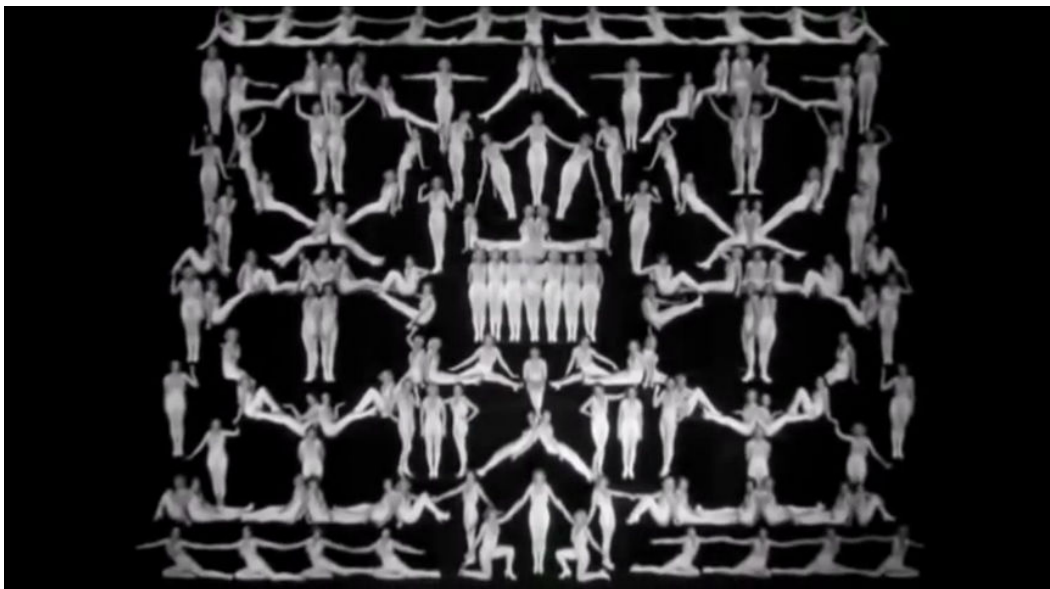
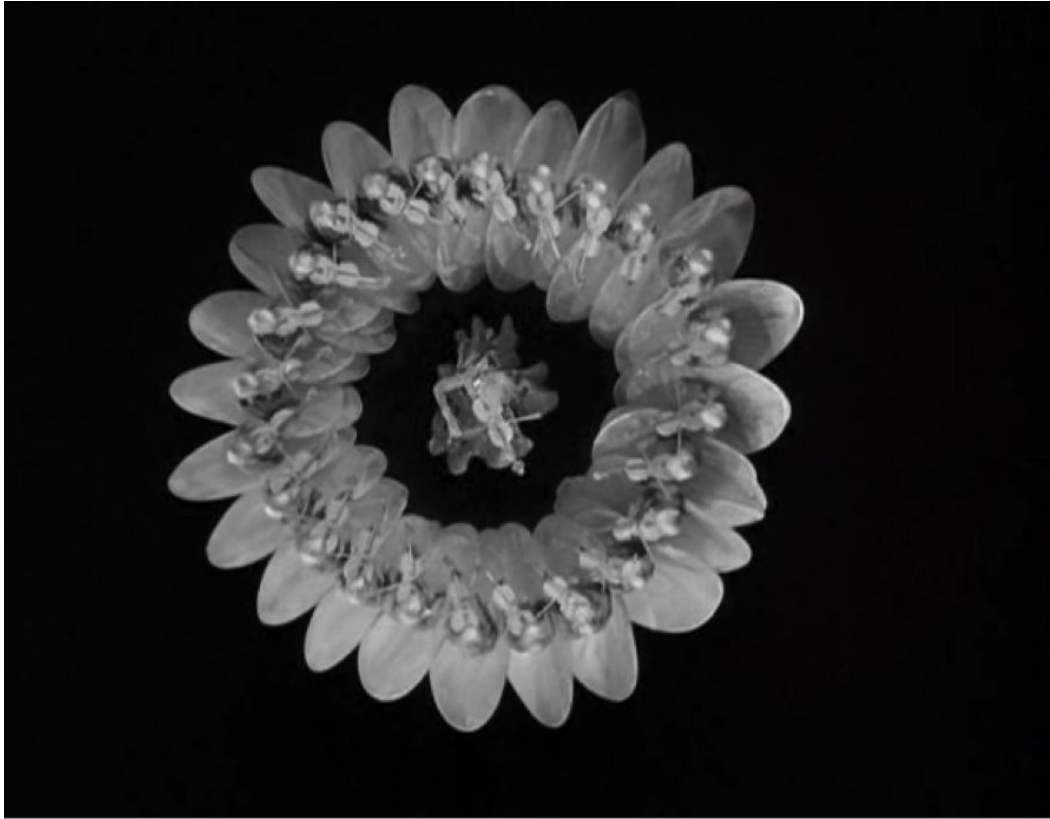


Illustration 1.3 « Kaléidoscopie de Busby Berkeley » : *Gold Diggers of 1933* (Mervyn LeRoy, 1933) et *Dames* (Ray Enright, 1934)

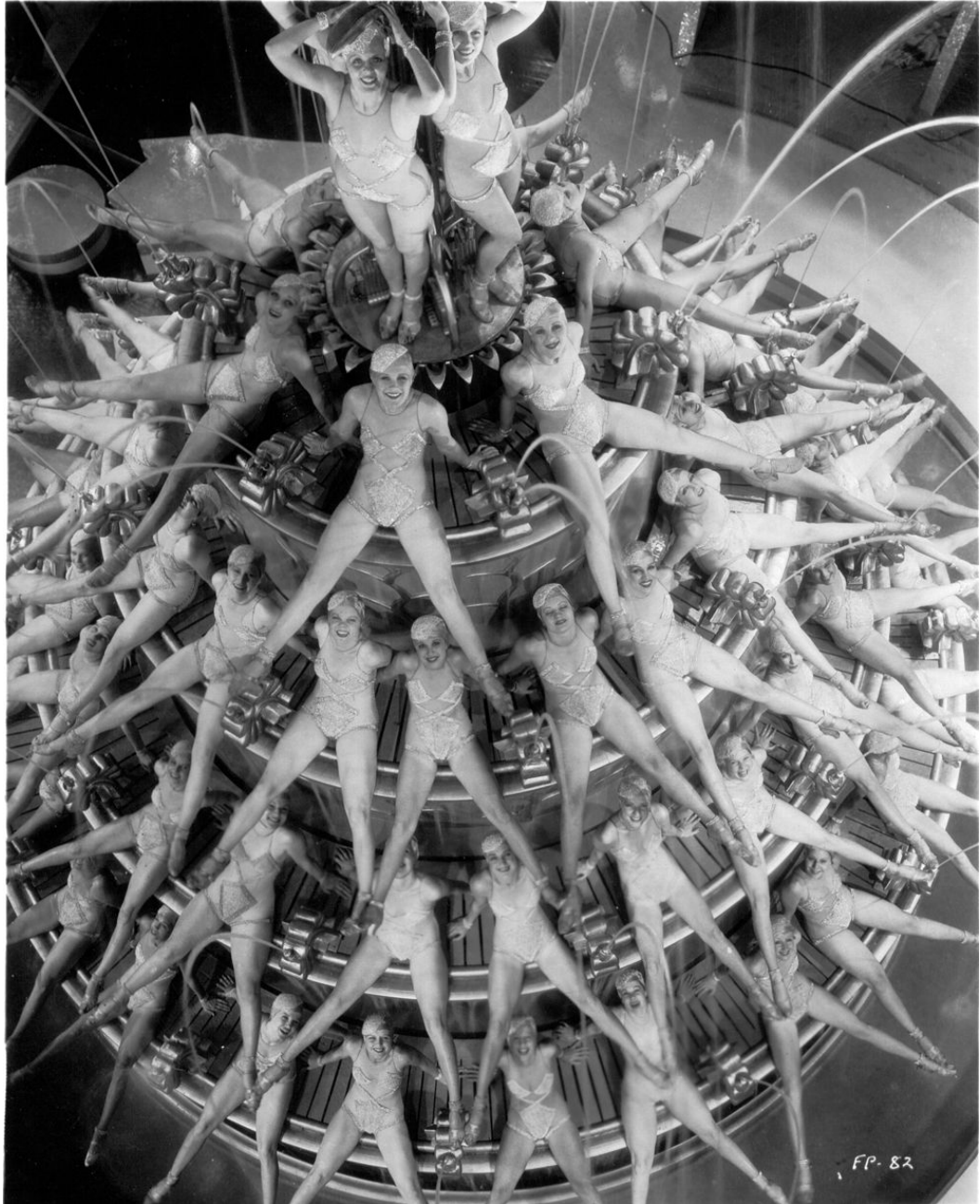


Illustration 1.4 « By a Waterfall » : *Footlight Parade* (Lloyd Bacon, 1933)

En outre, malgré leurs expérimentations formelles, les numéros de Berkeley reconduisent et exacerbent certaines représentations les plus conventionnelles du corps féminin, participant notamment de sa mise au service d'un regard et d'un plaisir masculins. Il faut en effet reconnaître que la représentation des *girls* – leur beauté codifiée, leurs sourires offerts à la caméra, leurs tenues légères, l'utilisation ornementale de leur corps qui deviennent les composantes de motifs abstraits ou figuratifs, l'ouverture de leurs jambes, etc. – illustrent particulièrement bien la critique féministe de la mise en scène objectivante et sursexualisante des femmes dans le cinéma classique par Laura Mulvey⁴⁴. Par ailleurs, la masse des *girls*, la simplicité et la précision mécaniques de leurs mouvements, leur synchronisation parfaite ou encore leur désindividuation au profit d'une logique de production (d'effets visuels) qui dépasse l'échelle de l'individu semblent refléter et esthétiser un système socio-économique – la rationalité industrielle du capitalisme – qui n'est jamais réinterrogé en profondeur en dépit du thème de la crise qui sous-tend la série des *Gold Diggers*. C'est à ce titre qu'on peut voir les *girls* de Berkeley à la lumière du texte de Kracauer sur l'ornement de la masse dans lequel il analyse le phénomène, extrêmement similaire, des « Tiller Girls », une troupe de danseuses très en vogue en Europe durant les années 1920⁴⁵. Dans les revues dansantes dans lesquelles elles se produisent, les formations géométriques que composent leur corps, la dimension mécanique et la synchronisation millimétrée de leurs mouvements ainsi que la dissolution de leur individualité dans une masse indifférenciée apparaissent à Kracauer comme une allégorie de la rationalisation et de la mécanisation de la vie moderne et, plus particulièrement, comme une manifestation dans le domaine du divertissement des modes de production capitalistes et du travail à l'usine à l'ère du fordisme : « Aux jambes des *Tiller girls* correspondent les mains dans les usines. [...] L'ornement de masse est le reflet esthétique de la rationalité recherchée par le système économique dominant^{46,47} ». Contrairement à ces représentations qui légitiment, en les esthétici-

⁴⁴ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n°3, 1975, pp. 6-18. On notera toutefois qu'il n'est pas interdit de privilégier une interprétation non féministe de ces films en soulignant au contraire la dimension légèrement licencieuse de ces représentations du corps dans un contexte américain encore très puritain et dans un contexte cinématographique régit par le code de censure Hays à partir de 1934.

⁴⁵ Siegfried Kracauer, « L'Ornement de la masse », *L'Ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*, Paris, La Découverte, 2008 (1927), pp. 60-71.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁷ Teresa Castro propose de voir les Berkeley Girls moins comme le reflet des modes de production capitalistes que comme la manifestation d'un idéal social et militaire et comme le symptôme d'une « recherche d'un équilibre entre individualisme et collectivisme » répondant « à l'effort d'encadrement du corps social caractéristique du New Deal » : « Il est indéniable que l'originale "ingénierie" humaine de Berkeley répond à un moment historique particulier, marqué, aux États-Unis, par l'effort de reconstruction et la mobilisation des masses. Contrairement à ce que suggère Kracauer dans son texte de 1931, l'exactitude des performances des *girls* évoquerait autant un idéal machinique que militaire – dans le sens d'un corps collectif prêt à se soumettre à une discipline



Illustration 1.5 « Young and Healthy » : 42nd Street, (Lloyd Bacon, 1933)

sant, des contextes socioéconomiques (l'organisation capitaliste de la production et du travail) ou socioculturels (l'objectivation et l'exploitation sexuelle des femmes), la ciné-danse, on le verra, propose des représentations beaucoup plus critiques des corps qui cherchent à déstabiliser ses images, ses fonctions et ses caractéristiques les plus ordinairement admises.

Dès le milieu des années 1930, des comédies musicales moins spectaculaires mais plus intimistes que celles de Busby Berkeley apparaissent. Dans ces films – dont les héros sont souvent incarnés par Fred Astaire, Ginger Rogers, Judy Garland, Rita Hayworth, Gene Kelly, Cyd Charisse ou encore Leslie Caron – les multitudes de *girls* de Berkeley font place à des solos et des duos qui tendent à s'intégrer plus organiquement à la trame narrative que les saillies ou excroissances chorégraphiques de Berkeley, qui débordaient toujours les cadres et les espaces narratifs dans lesquels ils s'intercalaient. Avec des danseurs aussi virtuoses que Fred Astaire, Gene Kelly, Cyd Charisse, Vera-Ellen, Tommy Rall ou Russ Tamblin, les *musicals* hollywoodiens du milieu des années 1930 à la fin des années 1950 donnent au genre ses véritables lettres de noblesse chorégraphiques. En effet, danseurs de formation, ces stars

commune ». Teresa Castro, « L'Ornement de la masse, de Weimar à Hollywood », in Angela Lampe (dir.), *Vues d'en haut*, Metz, Centre Pompidou Metz, 2013, p. 259.

contribuent à faire de la danse l'ingrédient clé des comédies musicales dans lesquelles ils jouent, au même titre, voire davantage, que la chanson.

C'est d'abord (chronologiquement et qualitativement) Fred Astaire qui, par sa virtuosité, a fait prendre à la comédie musicale hollywoodienne son tournant plus chorégraphique après les œuvres plus chantantes et/ou plus visuellement spectaculaires que dansantes de la toute fin des années 1920 et du début des années 1930. Le mythique couple de danseurs qu'il forme dès 1933 avec Ginger Rogers contribue de manière décisive à faire de la danse le sel de la comédie musicale classique. Astaire et Rogers feront dix films ensemble, les neuf premiers entre 1933 et 1939 avec la RKO et le dernier en 1949 avec la MGM : *Flying Lessons Down to Rio* (*Carioca*, réal. Thornton Freeland, chor. Dave Gould et Hermes Pan, 1933), *The Gay Divorcee* (*La Joyeuse divorcée*, réal. Mark Sandrich, chor. Dave Gould et Hermes Pan, 1934), *Roberta* (réal. William A. Seiter, chor. Fred Astaire et Hermes Pan, 1935), *Top Hat* (*Le Danseur du dessus*, réal. Mark Sandrich, chor. Fred Astaire, Hermes Pan et William Hetzler, 1935), *Follow the Fleet* (*En suivant la flotte*, réal. Mark Sandrich, chor. Hermes Pan, 1936), *Swing Time* (*Sur les ailes de la danse*, réal. George Stevens, chor. Hermes Pan et Fred Astaire, 1936), *Shall We Dance* (*L'Entreprenant Monsieur Petrov*, réal. Mark Sandrich, chor. Hermes Pan et Harry Losee, 1937), *Carefree* (*Amanda*, réal. Mark Sandrich, chor. Hermes Pan, 1938), *The Story of Vernon and Irene Castle* (*La Grande Farandole*, réal. Henry C. Potter, chor. Hermes Pan, 1939) et *The Barkleys of Broadway* (*Entrons dans la danse*, réal. Charles Walters, chor. Fred Astaire et Alex Romero, 1949). Avec, en moyenne, au moins cinq numéros dansés par film (de un à trois solos d'Astaire environ et au moins deux duos avec Rogers), le succès de la formule de *musicals* que promeut Astaire et qu'entérine l'immense popularité de son couple à l'écran avec Rogers révolutionne la comédie musicale et offre à la danse une exposition sans précédent au cinéma.

Fred Astaire s'est aussi associé avec toutes les grandes danseuses du cinéma américain des années 1940 et 1950 : des danseuses de claquettes comme Eleanor Powell dans *Broadway Melody of 1940* (*Broadway qui danse*, Norman Taurog, 1940), des danseuses de salon telle que Rita Hayworth dans *You'll Never Get Rich* (*L'Amour vient en dansant*, Sidney Lanfield, 1941) et *You were Never Lovelier* (*Ô toi ma charmante*, William A. Seiter, 1942) ou des danseuses de formation classique à l'instar de Vera-Ellen dans *Three Little Words* (*Trois petits mots*, Richard Thorpe, 1950) et *The Belle of New-York* (*La Belle de New-York*, Charles Walters, 1952), Cyd Charisse dans *The Band Wagon* (*Tous en scène*, Vincente Minnelli, 1953) et *Silk Stockings* (*La Belle de Moscou*, Rouben Mamoulian, 1957) ou encore Leslie Caron dans *Daddy Long Legs* (*Papa longues jambes*, Jean Negulesco, 1955).



Illustration 1.6 Le couple Astaire et Rogers : *Top Hat* (Mark Sandrich, 1935)

Danseur, mais aussi chorégraphe – on l’omet parfois, peut-être parce qu’il est rarement crédité en tant que tel – Fred Astaire a imposé un style chorégraphique sur les écrans qui a largement contribué à définir le *musical* classique : un mélange élégant de claquettes et de danses de salon avec, parfois, des traces de danse jazz et de ballet. Danseur fluide d’une distinction et d’une grâce toujours impeccables, c’est sans doute l’absence apparente de tout effort, la légèreté des pas et un certain flottement aérien des mouvements qui caractérisent le plus évidemment le style astairien. Comme l’affirme Alain Masson, c’est la précision des pas et la discrétion de leur sophistication qui singularisent Astaire et le distinguent notamment de l’explosif Gene Kelly : « Comme danseur il ne mise pas [...] sur l’éclat, mais sur l’exactitude des gestes et l’économie des forces⁴⁸ ». Jerome Robbins, le célèbre chorégraphe polyvalent, qui travaillait aussi bien pour le New York City Ballet que pour Broadway et Hollywood, a encensé la singularité d’Astaire en des termes similaires : « Les danses d’Astaire ont l’air si simples, tellement désarmantes, tellement faciles, pourtant

⁴⁸ Alain Masson, *Comédie musicale*, Paris, Stock, 1981, p. 48 (les pages 45 à 58 de cet ouvrage sont entièrement consacrées à Fred Astaire).



Illustration 1.7 La signature d'Astaire dans « Top Hat, White Tie and Tails » : *Top Hat* (Mark Sandrich, 1935)

leur infrastructure, la manière dont il place ses pas, sur ou contre la musique, est extrêmement surprenante et inventive.⁴⁹ »

La facilité apparente des chorégraphies qu'Astaire compose (souvent en collaboration avec Hermes Pan), l'illusion d'improvisation qui s'en dégage et sa capacité à passer insensiblement de la marche à la danse participent grandement au tournant qu'il a fait prendre au *musical* hollywoodien : celui de la « comédie musicale intégrée » (« the integrated musical⁵⁰»), un type de films dans lesquels l'art dramatique (la narration et le jeu d'acteur), l'art musical (la composition orchestrale et le chant) et l'art chorégraphique (les mouvements et les gestes stylisés) se mêlent organiquement les uns aux autres. Outre la participation de ses danses à la trame narrative des films, les caractéristiques de son style chorégraphique permettent de rendre très fluides les transitions entre le récit et les numéros, c'est-à-dire d'entrelacer intimement la narration et les moments de danse, eux-mêmes narrativisés. Par

⁴⁹ « Astaire's dancing looks so simple, so disarming, so easy, yet the understructure, the way he sets the steps on, over or against the music, is so surprising and inventive. » Cité par Harry Eiss dans *The Mythology of Dance*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 217.

⁵⁰ Cf. John Mueller, « Fred Astaire and the Integrated Musical », *Cinema Journal*, vol. 24, n°1, Automne 1984, pp. 28-40. Dans cet article, John Mueller démontre que Fred Astaire est le pionnier de la comédie musicale intégrée (que les théoriciens voyaient traditionnellement émerger plus tardivement) en soulignant la profonde contribution de ses chorégraphies aux développements de la trame narrative des films.

exemple, la séquence « Dancing in the Dark » de *The Band Wagon* dans lequel Cyd Charisse et lui passent imperceptiblement de la flânerie à la danse à un moment où ils s'interrogent justement sur leur capacité à pouvoir danser ensemble – « Can you and I really dance together ? » lui demande Cyd Charisse–Gabrielle Gerard – constitue l'un des parangons de cette organicité de la vie et de la danse que les films d'Astaire suggèrent.

Exerçant un grand contrôle sur la mise en scène de ses numéros, Astaire a aussi imposé un style ciné-chorégraphique particulier : une façon de filmer la danse par laquelle la caméra respecte autant que possible la performance des danseurs. Très pointilleux quant à la restitution fidèle des chorégraphies à l'écran, Astaire exigeait en effet que ses numéros de danse soient filmés en plein cadre, qu'ils ne soient pas – ou du moins aussi peu que possible – interrompus par le montage et que la caméra reste relativement fixe ou bien suive très discrètement ses déplacements⁵¹. Astaire tenait très fermement à ce principe et affirmait de manière péremptoire : « Either the camera will dance, or I will⁵² ». Ainsi, dans *Swing Time* par exemple, les trois longues séquences de danse qui réunissent Fred Astaire et Ginger Rogers (la leçon de danse laborieuse qui se transforme en démonstration magistrale, la présentation en grande pompe de leur variation de valse-claquettes et la sublime lamentation amoureuse que constitue le dernier numéro musical et chorégraphique du film « Never Gonna Dance Again ») sont toutes filmées en plein cadre et présentent très peu de coupes. Quant aux mouvements de caméra, ils sont très discrets et ne précèdent jamais les mouvements des danseurs, mais les suivent ou les épousent.

La discrétion des mouvements de caméra, la valeur quasi constante des échelles de plan, la rareté des coupes au montage et l'absence d'effets spéciaux font que les possibilités techniques et esthétiques du cinéma participent assez peu du rendu chorégraphique des numéros d'Astaire, que ceux-ci soient filmés par Mark Sandrich, Vincente Minnelli ou Stanley Donen, quoique la perfection et l'apparente facilité des danses d'Astaire doivent beaucoup à la possibilité cinématographique de multiplier les prises et de ne conserver que la performance la plus satisfaisante⁵³. Dans le *musical* astairien le cinéma se fait essentiellement l'outil d'un enregistrement fidèle

⁵¹ Sur le style cinématographique des numéros de Fred Astaire, voir Alain Masson, *Comédie musicale*, op. cit., pp. 45-58.

⁵² Cité par Bob Thomas, *Astaire: The Man, the Dancer*, New York, St. Martins' Press, 1984, p. 112. À ce sujet, voir aussi John Mueller qui précise certaines règles de montage qu'imposait Astaire. Le danseur refusait, entre autres, les inserts de plans cadrant seulement les pieds et les contrechamps sur le public. John Mueller, *Astaire Dancing: The Musical Films*, op. cit., pp. 27-30.

⁵³ « Film enabled Astaire to achieve an even greater degree of perfection than was possible on stage, and he used many takes to get exactly the effects he wanted. » Imogen Sara Smith, « Fred Astaire (1889-1987) », *Dance Heritage Coalition*, 2012, pp. 1-2. [En ligne] URL : http://www.danceheritage.org/treasures/astaire_essay_smith2.pdf. [Consulté le 19/12/2015].

de la danse, c'est-à-dire l'instrument d'une retranscription la plus littérale possible d'une performance. Cette volonté de respecter la chorégraphie telle qu'elle est exécutée au niveau pro-filmique et de préserver sa continuité dans le flux d'un plan séquence permet de souligner la virtuosité des danseurs et de garantir l'authenticité de leurs prouesses, qui ne sont en rien accrues, voire construites, par des stratégies et des effets cinématographiques (comme ce sera souvent le cas dans les films de danse à partir des années 1980, dans bon nombre de vidéo-clips ainsi que dans les ciné-danses).

Il y a toutefois des exceptions à la règle astairienne selon laquelle le cinéma doit, en quelque sorte, se faire tout petit, voire se faire oublier, dans les séquences de danse. Par exemple, dans *Carefree*, la scène onirique durant laquelle Amanda (Ginger Rogers) rêve qu'elle danse et embrasse Tony (Fred Astaire) présente une partie de leur pas de deux au ralenti. Ce procédé, assorti du floutage des contours du cadre, confère à leur danse la dimension vaporeuse du rêve : leurs pas (tel saut porté de Rogers, telle cabriole d'Astaire) se suspendent dans les airs et les voiles qui composent la tenue de Rogers flottent délicatement au vent et accompagnent leurs mouvements. En façonnant ainsi un moment de semi-apesanteur, ce ralenti pousse à leur paroxysme la légèreté légendaire d'Astaire et les qualités aériennes de leur duo. Une partie du numéro « Steppin' Out with my Baby » de *Easter Parade* est également filmée au ralenti, mais avec cette fois des effets légèrement différents : dans cette scène, c'est le plaisir de pouvoir disséquer les mouvements d'ordinaire fugitifs d'Astaire et de saisir le déploiement de leur virtuosité qui prime. Le numéro « You're All the World to Me » de *Royal Wedding* (Stanley Donen, 1951) représente une autre entorse au précepte d'Astaire. Cette célèbre séquence où Astaire danse sur les murs et au plafond d'un salon, comme si l'amour lui donnait littéralement des ailes, est un pied de nez à la gravité : un pied de nez tout ciné-chorégraphique puisqu'il repose bien évidemment sur un trucage de cinéma (la rotation du décor et de la caméra). Enfin, c'est encore grâce à divers trucs, effets et techniques cinématographiques qu'Astaire et Vera-Ellen semblent pouvoir se délester de tout sol et danser à leur aise dans les airs dans *The Belle of New York*. Malgré ces exceptions, l'exigence astairienne d'une certaine transparence du cinéma, qui ne doit pas faire écran à la danse mais s'en faire l'écrin, a le plus souvent pour corrélat de limiter l'exploration d'un art ciné-chorégraphique véritablement hybride. À ce titre, la hiérarchisation des deux arts qui fonde l'esthétique de la mise en scène de la danse propre aux films d'Astaire – la danse avant tout ! – éloigne ces derniers des ciné-danses que j'explorerai dans cette recherche dans la mesure où celles-ci s'inscrivent dans un projet de croisement artistique plus poussé.



Illustration 1.8 Le médium cinématographique au service du dépassement des lois de la gravité : *Royal Wedding* (Stanley Donen, 1951)

Autre danseur phare de la comédie musicale, Gene Kelly fait ses débuts à l'écran – après une déjà belle carrière à Broadway en tant que danseur et chorégraphe – aux côtés de Judy Garland dans *For Me and My Gal* de Busby Berkeley (*Pour moi et ma mie*, 1942, chor. Bobby Connolly). Le film, qui ne porte pas la signature choré-visuelle de Busby Berkeley (l'extravagance ingénieuse de ses numéros des années 1930), n'offre pas non plus à Gene Kelly l'opportunité de montrer l'étendue de ses talents de danseur car *For Me and My Gal* est somme toute assez peu dansant. Non seulement les séquences chorégraphiques y sont réduites à la portion congrue (il y en a peu et elles sont très courtes pour la plupart), mais elles sont en outre convenues et peu spectaculaires, c'est-à-dire ni originales, ni virtuoses. Néanmoins, trois séquences laissent déjà poindre quelques singularités du style de Kelly : celle où il danse grimé et déguisé en clown, la scène où il interprète avec Judy Garland la chanson qui donne au film son titre, « For me and My Gal », et le numéro que le duo présente sur une scène de Newark. S'ils n'exploitent pas la virtuosité de Kelly, ces moments révèlent l'athlétisme du danseur (les sauts qu'il exécute face au sol en se propulsant en l'air avec les bras et les pieds afin de se déplacer latéralement dans son numéro de clown) ainsi que le caractère très masculin de son style de danse (un

trait que Kelly cultivait, lui qui cherchait à effacer l'image efféminée des danseurs et, plus généralement, la perception sur-genrée de la danse).

Dès son sixième film, *Cover Girl* de Charles Vidor (*La Reine de Broadway*, 1944, chor. Val Raset et Seymour Felix⁵⁴), dans lequel il joue aux côtés de Rita Hayworth, Kelly obtient une très grande liberté dans la mise au point de ses numéros : il règle ses propres chorégraphies, notamment avec l'aide de son collaborateur de l'époque, Stanley Donen, et il prend un grand nombre d'initiatives pour leur mise en scène cinématographique. Ce film lui donne ainsi davantage l'opportunité d'exprimer l'envergure de ses talents de danseur, de chorégraphe et même, déjà, de metteur en scène. *Cover Girl* porte également en germe l'une des grandes ambitions de Kelly qui structurera la plupart de ses projets à venir : entrelacer plus étroitement la danse et le cinéma, marier les techniques et les possibilités des deux arts afin de créer une forme d'expression nouvelle. L'un des numéros du film, « the Alter-Ego Dance », un pas de deux entre Kelly et son reflet qui s'autonomise, est paradigmatique à cet égard car il s'agit d'un duo purement cinématographique : Kelly y noue un dialogue chorégraphique avec lui-même grâce à l'inscription en surimpression de son image à ses côtés.

L'année suivante, en 1945, Kelly joue, danse et conçoit les numéros chorégraphiques de *Anchors Aweigh* (*Escale à Hollywood*, 1945, George Sidney, chor. Gene Kelly). Outre quelques numéros de claquettes, réussis mais peu innovants, Kelly met au point deux séquences exceptionnelles dans ce film : son pas de deux avec la souris animée Jerry et un superbe numéro de claquettes revisité à travers l'esthétique du tango et un imaginaire hispanisant. Son duo avec Jerry est plus particulièrement intéressant dans le cadre de cette recherche car, là encore, il est le fruit d'un pas de deux de la danse et du cinéma dans la mesure où il est rendu possible par les techniques du film d'animation. Celles-ci permettent dans cette séquence d'harmoniser et de synchroniser parfaitement les mouvements de la souris sur les déplacements, les postures et les gestes de Kelly, qui réalise avec ce partenaire insolite son duo certes pas le plus incarné mais bien le plus symbiotique.

En 1948, Kelly joue à nouveau avec Judy Garland dans *The Pirate* de Vincente Minnelli dont les numéros contribuent à fixer sa persona et son style à l'écran. Par exemple, le numéro « Niña » montre Kelly exercer en véritable *playboy* ses pouvoirs de séduction sur une horde de jolies femmes à travers une variation toute en puissance retenue dont la tension érotique joue sur la cadence lancinante d'une

⁵⁴ Seuls Val Raset et Seymour Felix sont crédités au générique mais plusieurs sources soulignent à quel point Gene Kelly, Stanley Donen et Fred Kelly ont contribué à la création des chorégraphies et à la mise en scène des numéros du film.

musique qui s'inspire amplement du *Boléro* de Maurice Ravel. Par ailleurs, le numéro « Be a Clown », dans lequel Kelly danse avec les Nicholas Brothers sa prestation la plus acrobatique, confirme ses qualités athlétiques (sauts prodigieux, portés périlleux, figures au sol qui semblent préfigurer la breakdance qui apparaîtra vers le milieu des années 1970). La figure musculaire de Kelly, ses chorégraphies puissantes et explosives, ses flexions profondes, sa manière de s'ancrer dans le sol et de le marteler avec ses claquettes ainsi que sa volonté délibérée de souligner l'effort physique que la danse implique le distinguent nettement de son amical rival, Fred Astaire, dont la mince silhouette semblait à l'inverse glisser, voire flotter, à la surface du sol⁵⁵.

Cette différence de style entre les deux danseurs avait pourtant pu sembler estompée par le seul numéro qu'ils aient partagé, « The Babbitt and the Bromide », qui figurait deux ans plus tôt dans *Ziegfeld Follies* de Vincente Minnelli (1946). Cette séquence, en effet, les affublait des mêmes costumes et les voyait exécuter les mêmes mouvements et les mêmes gestes, souvent à l'unisson. Or, en analysant minutieusement ce duo, Hubert Godard, l'un des précurseurs de l'analyse du mouvement en France, rend parfaitement compte des idiosyncrasies kinesthésiques des deux stars ou, selon ses mots, des « flux d'organisation gravitaires », qui sous-tendent leurs qualités chorégraphiques respectives :

Dans le film Ziegfeld Follies [. . .], Fred Astaire et Gene Kelly exécutent un duo où ils réalisent en même temps et précisément les mêmes gestes. Cependant, pour chacun des danseurs, l'effet produit est radicalement différent. Comment expliquer cette différence ? Le passage du film au ralenti, image par image, nous montre que malgré leur intention de produire les mêmes mouvements, l'anticipation de l'attaque du geste – le pré-mouvement – est à l'opposé chez l'un et l'autre : Gene Kelly s'assure d'abord du sol par un mouvement de jambes et de rassemblement du corps (mouvement concentrique) puis s'oriente dans l'espace par le regard ou le bras et amorce son attaque dans un repoussé du sol, suivi d'une extension dans la direction choisie. Il organise son rapport à la gravité de bas en haut, du dedans vers le dehors. Fred Astaire, à l'opposé, commence toujours par un mouvement d'orientation dans l'espace, regard, tête ou bras : cela provoque d'abord une extension, une suspension (mouvement excentrique), puis entraîne un déséquilibre qui est ensuite stabilisé par un mouvement de jambes vers le sol. Il organise son rapport à la gravité de haut en bas, du dehors vers le dedans. Dans le ralenti, Gene Kelly démarre toujours légèrement plus tard, mais arrive avant, tant cette concentration anticipatrice lui donne une qualité « explosive », particulière à la qualité féline de son mouvement. La manière de Fred Astaire est plus étale dans le temps, par la grâce de son inimitable suspension⁵⁶.

⁵⁵ Le documentaire *Gene Kelly: Anatomy of a Dancer* de Robert Trachtenberg (2002) commente de manière éclairante le style chorégraphique de Gene Kelly et sa manière de mettre en scène la danse.

⁵⁶ Hubert Godard, « Le Geste et sa perception », in Isabelle Ginot et Marcelle Michelle (dir.), *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995, p. 225. Par « pré-mouvement » ou « anacrouse gestuelle », Hubert

En 1949, Kelly coréalise *On the Town* avec Stanley Donen. Il s'agit d'une adaptation d'une comédie musicale de Broadway de 1944, elle-même inspirée du ballet *Fancy Free* de Jerome Robbins. Malgré cet héritage théâtral, le film révolutionne la comédie chantée et dansée en lui faisant partiellement quitter les studios hollywoodiens pour des décors authentiques (la séquence inaugurale est tournée à New York). Caractéristiques du *musical* moderne, les excursions urbaines de *On the Town* (qui préfigurent notamment celles de *West Side Story*) radicalisent un effort propre aux films de Kelly : inscrire la danse dans le monde, « mondaniser » la danse, lui faire explorer des espaces divers, la confronter à des milieux nouveaux au contact desquels elle pourra trouver des inflexions inédites⁵⁷. Le film ne parvient toutefois pas à transformer cette intention en démonstration, les quelques numéros de danse tournés en décors réels ne se traduisant pas franchement par des interactions particulièrement riches ou originales entre les corps, les mouvements et la spécificité des lieux. Beaucoup de numéros de Kelly tournés en studio seront bien plus accomplis à cet égard, à l'instar de certaines séquences de *Singin' in the Rain* (« Good Morning », « Singin' in the Rain »). *On the Town* n'en a toutefois pas moins le mérite de contribuer à ouvrir une nouvelle veine de *musicals* qui exploitent plus volontiers la complexité des lieux dans lesquels ils se déploient, à travers des numéros de plus en plus intégrés à la narration, mais aussi, donc, à l'espace.

En 1951, Kelly joue et danse avec Leslie Caron dans *An American in Paris* de Vincente Minnelli. Le film présente plusieurs séquences de danse particulièrement originales comme ce portrait chorégraphié et multi-facette de Lise (Leslie Caron), lors duquel l'exécution de plusieurs types de danses par la jeune femme est l'occasion d'exprimer les richesses de sa personnalité et de son style : sa beauté et son élégance (rendues par une variation classique), son glamour (une danse lascive de cabaret interprétée sur une chaise), sa douceur et sa timidité (quelques pas de ballet romantique façon *Gisèle*), sa vivacité et sa modernité (un charleston enlevé), sa curiosité et sa culture (des exercices d'étirement réalisés alors qu'elle est absorbée dans la lecture d'un livre et qui suggèrent la souplesse de son esprit) et sa gaieté (une variation vélocité sur pointe avec force pirouettes). Tous ces fragments kaléidoscopiques viennent composer le *split screen* final de cette scène qui résume en un plan divisé en cinq vignettes taillées comme des diamants ce bijou à multiples facettes qu'est

Godard désigne « cette attitude envers le poids, la gravité, qui existe déjà avant que nous bougions, dans le seul fait d'être debout, et qui va produire la charge expressive du mouvement que nous allons exécuter. [...] C'est lui [le pré-mouvement] qui détermine l'état de tension du corps et qui définit la qualité, la couleur spécifique de chaque geste ». *Ibid.*, p. 224. Le pré-mouvement participe donc fortement de la signature kinesthésique de chaque danseur, de son identité choré-rythmique et de la charge affective et expressive de ses mouvements.

⁵⁷ « [...] les chorégraphies de Kelly explorent volontiers des lieux complexes, caractéristiques de la comédie musicale moderne [...] » Alain Masson, *Comédie musicale, op. cit.*, p. 51.



Illustration 1.9 Le portrait multi-facettes de Lise : *An American in Paris* (Vincente Minnelli, 1951)

Lise Bouvier. En déclinant par la danse les différents traits de personnalité de Lise, ce portrait manifeste ainsi ce que ne parvient que confusément à verbaliser Henri Baurel (Georges Guétary), son fiancé, qui essaie de la décrire à son ami Adam Cook (Oscar Levant).

Kelly n'est pas en reste dans le film : dans le numéro « I Got Rhythm », il incarne en mouvement différents personnages ou objets (un *cow-boy*, Charlot, un soldat, un avion, etc.), se métamorphosant sur commande pour le plus grand plaisir des enfants parisiens qui l'admirent. Et dans « Tra-la-la (This Time It's Really Love) » Kelly danse sur un piano qu'il martèle de ses claquettes, rappelant ainsi que, lui aussi, tout comme le pianiste, produit de la musique par ses mouvements. Surtout, la fin du film – véritable apothéose – consiste en un ballet onirique de près de dix-sept minutes. Alors que Lise doit partir et se marier avec son promis, Jerry (Gene Kelly) fait un rêve fantastique dans lequel il danse avec Lise dans une série de décors parisiens très picturaux, entouré d'une multitude de danseurs. Il ne s'agit plus seulement d'un court numéro qui viendrait ponctuer, en la suspendant, l'intrigue principale (comme chez Berkeley) ou qui la ferait progresser en s'y fondant (comme chez Astaire) : la danse prend ici une certaine autonomie par rapport à la narration qu'elle relègue au second plan. Plutôt, une autre forme de narration se trame, plus lâche, moins riche d'actions et d'événements objectifs, plus onirique, qui n'est plus portée que par la danse. Kelly approfondira d'ailleurs cette manière de ne développer une trame



Illustration 1.10 « Singin' in the Rain » : *Singin' in the Rain* (Gene Kelly et Stanley Donen, 1952)

narrative que par le truchement de la danse dans sa réalisation la plus personnelle (*Invitation to the Dance*).

L'année suivante, en 1952, Kelly coréalise avec Stanley Donen ce qui est certainement aujourd'hui la comédie musicale la plus célèbre et la plus révérée de l'histoire du genre, *Singin' in the Rain*, dont il règle la plupart des chorégraphies. La fameuse séquence éponyme lors de laquelle Kelly chante et danse sous la pluie est l'une des plus pures et des plus éclatantes expressions de la joie au cinéma. D'ailleurs, ce bonheur plein, cette insouciance, cette légèreté enfantine résument bien le ton de la comédie musicale dans son ensemble. Je ne m'étendrai pas sur ce film ni sur ce numéro en particulier, qui ont déjà fait l'objet d'une abondante littérature⁵⁸, mais il faut souligner que la réussite de cette séquence repose en partie sur le fait que la danse de Kelly y interagit pleinement et de façon extrêmement naturelle avec le milieu dans lequel elle se déploie, soit une rue urbaine par temps d'averse : cette interactivité poussée des corps et des espaces sera aussi un marqueur fort de la ciné-danse. En effet, dans un élan de joie et de plaisir ludique, Kelly joue avec la pluie, prend une « douche » sous une gouttière, saute dans les flaques d'eau, s'amuse à mimer un funambule sur la bordure du trottoir, grimpe sur un lampadaire et utilise la dénivellation entre le trottoir et la chaussée pour effectuer de petits sauts⁵⁹.

⁵⁸ Voir, entre autres, Peter Wollen, *Singin' in the Rain*, Londres, British Film Institute, 1992 (l'auteur y propose notamment une analyse plan par plan de la séquence éponyme) et Earl J. Hess et Pratibha A. Dabholkar, *Singin' in the Rain: the Making of an American Masterpiece*, Lawrence, University Press of Kansas, 2009.

⁵⁹ Gilles Deleuze évoque ainsi ce numéro comme « la danse qui semble naître de la dénivellation du trottoir ». Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de minuit, 2006, p.83.

Fort de ces succès, Kelly obtient le feu vert de la MGM pour réaliser un film de danse plus expérimental en Europe. C'est ainsi que Kelly réalise *Invitation to the Dance* (*Invitation à la danse*) en 1952, mais le film ne sortira pas sur les écrans avant 1956 et sera mal distribué à cause des doutes de la MGM sur sa viabilité commerciale. De fait, *Invitation to the Dance* fut un cuisant échec public, mais il est aujourd'hui considéré comme l'un des films de danse les plus audacieux de l'époque et comme le film le plus personnel de Gene Kelly, qui en règle tout les aspects de l'écriture à la réalisation, en passant par les chorégraphies et le casting. En tout état de cause, le film ne s'inscrit plus dans le genre de la comédie musicale, caractérisée par son alternance plus ou moins fluide de moments narratifs et de séquences musicales et/ou chorégraphiques, car il se déploie à chaque instant *dans* et *par* la danse et le geste : il ne contient ni dialogues ni chansons.

Invitation to the Dance se compose de trois histoires différentes et déconnectées les unes des autres. Leur seule particularité commune est qu'elles sont toutes les trois racontées par les corps (c'est-à-dire à travers les danses, les mouvements, les gestes et les expressions des personnages). Ainsi, il s'agit bien d'un film narratif, mais cette narration ne passe à aucun moment par la parole. Outre qu'il révèle ou plutôt confirme le pouvoir expressif de la danse, puisque ses développements narratifs se suivent sans aucune difficulté, le film marque aussi l'histoire de la danse au cinéma par la façon dont il fait s'épouser les deux arts d'une manière symbiotique jusque-là inédite dans le cinéma hollywoodien. De fait, à cette date, les seuls exemples d'une intégration si poussée de la danse et du cinéma seraient les expérimentations ciné-chorégraphiques de Maya Deren, entamées dès 1945, ou bien la longue séquence du ballet de *The Red Shoes* de Michael Powell et Emeric Pressburger (1948), chorégraphié par Robert Helpmann et Léonide Massine, soit des films – dont je discuterai plus loin – réalisés en dehors du système des studios hollywoodiens. Toutefois, Gene Kelly avait lui-même déjà fait des pas dans ce sens en concevant le ballet « An American in Paris » du film homonyme et le ballet « Broadway Rhythm » de *Singin' in the Rain*.

Plus étroit que dans n'importe quel autre film de sa carrière, cet entrelacement des deux arts que Kelly accomplit dans *Invitation to the Dance* apparaît le plus manifestement dans la troisième histoire, « Sinbad the Sailor », adaptée de divers contes orientaux (Sinbad le marin, Aladin, Schéhérazade). Après *Anchors Aweigh* et *On the Town*, Gene Kelly y reprend le rôle d'un marin en permission, cette fois dans une ville orientale non identifiée. Dans un bazar, il se voit contraint d'acheter une lampe à huile après un quiproquo. Bien sûr, celle-ci se révèle magique et secrète bientôt son génie qui, sous les traits inhabituels d'un petit garçon, exaucera les



Illustration 1.11 Le petit génie, un mini Gene Kelly : *Invitation to the Dance* (Gene Kelly, 1956)

désirs du marin-Kelly. Très vite, ce génie fait basculer Kelly dans un univers de conte digne des *Mille et une nuits* que les techniques de l'animation permettent de faire surgir : Kelly devra affronter une dragonne, les deux gardes d'un sultan et tombera amoureux d'une princesse.

Prolongeant les expérimentations qui étaient déjà à l'œuvre dans le duo de Kelly avec la souris Jerry dans *Anchors Aweigh*, ce troisième segment du film permet d'exploiter de riches possibilités ciné-chorégraphiques grâce à la combinaison complexe de prises de vue réelles (de Kelly et du petit génie) et du dessin animé (tous les autres personnages et le décor). Par exemple, les séquences où les gardes du sultan cherchent à arrêter Kelly mais ne peuvent s'empêcher de danser avec lui dès qu'il esquisse un pas, atteignent une perfection synchronique qui serait quasiment impossible dans un trio composé de trois danseurs réels dont les mouvements nécessairement idiosyncratiques empêcheraient un parfait unisson. Dans ces scènes, au contraire, les mouvements animés des deux gardes sont impeccablement réglés, sans décalage aucun, sur ceux de Kelly, ce qui donne lieu à un trio idéal, parfaitement harmonieux.

L'animation permet aussi de faire réaliser aux personnages des mouvements et des figures qu'il serait impossible à un danseur réel d'exécuter. Par exemple, lors du duo de Kelly et de la princesse, celle-ci glisse sur le sol alors qu'elle est en arabesque



Illustration 1.12 Le trio idéal : Gene Kelly et deux gardes animés

sur pointe et qu'elle ne bénéficie donc d'aucune prise d'élan pour accomplir un tel mouvement. Puis, elle réalise une pirouette et une arabesque alors qu'elle se tient sur pointe sur le genou de Kelly, soit un équilibre quasi intenable. C'est encore une technique cinématographique – un ralenti – qui donne à la séquence d'idylle amoureuse qui s'ensuit son caractère onirique et l'impression que les danseurs flottent quasiment en apesanteur, le ralenti étirant notamment leurs sauts qui semblent s'éterniser dans les airs. De plus, l'animation permet de doter les corps de Kelly et de sa princesse orientale de pouvoirs magiques : elle les autorise, par exemple, à glisser sur l'eau en se servant de nénuphars comme des « patins à eau » (comme on dit des patins à glace). L'animation permet encore de métamorphoser constamment l'espace dans lequel le couple se trouvait initialement (le palais du sultan). La mise en scène de Kelly rappelle ici combien les possibilités techniques du cinéma peuvent faire varier les décors plus fréquemment et plus aisément qu'au théâtre et décliner ainsi les lieux dans lesquels la danse se déploie à l'écran. D'autres techniques et effets cinématographiques infléchissent le rendu de la danse dans la suite de cette séquence : par exemple, un accéléré vient bientôt rendre ce pas de deux incroyablement rapide si bien qu'il semble faire de Kelly lui-même un personnage de dessin animé. Puis, un arrêt sur image éternise un saut du duo et en fixe le brio fugace. Somme toute, *Invitation to the Dance*, et ce troisième tableau en particulier, offre presque un catalogue de tout ce que le cinéma peut faire à la danse, des

multiples inflexions que ses possibilités esthétiques et techniques peuvent apporter au rendu d'une chorégraphie, mais aussi de tout ce que la danse peut déplacer en termes de création cinématographique (une narrativité non discursive, des formes de récit par conséquent moins explicites et plus oniriques, un cinéma plus physique et plus sensoriel, etc.).

En 1955, Stanley Donen et Gene Kelly renouvellent encore un fois le *musical* dans *It's Always Fair Weather* en réalisant un film non pas léger et joyeux, mais cynique et empreint de nostalgie et de mélancolie. Ce *musical* triste et amer sur la fragilité de l'amitié et les désillusions de la vie représente peut-être l'un des symptômes de la mort jamais parfaitement datée, si tant est qu'elle est certaine, de la comédie musicale, mais préfigure des œuvres ciné-chorégraphiques plus sombres, tels que *The Red Shoes*, *West Side Story* ou encore les mélodrames dansants des années 1980 et autres films grinçants autour de la danse comme *They Shoot Horses, Don't They?*. Si Donen et Kelly signent avec *It's Always Fair Weather* un *musical* crépusculaire, leur créativité ciné-chorégraphique n'est pourtant pas entamée et plusieurs numéros du film méritent d'être signalés pour leur originalité. Par exemple, dans « The Binge », Kelly, dont la petite amie vient de lui annoncer leur rupture et qui est complètement ivre, danse avec ses deux acolytes dans les rues de New York. À un moment, ils enfilent chacun l'un de leur pied dans des couvercles métalliques de poubelles, sorte de claquettes hyperboliques qui constituent à la fois une contrainte pour leur danse et une source de mouvements originaux. Un autre numéro, « Once Upon a Time », suggère par un *split screen* la solitude des trois vétérans dont l'amitié ne semble pas avoir survécu à une longue séparation. Les trois anciens amis exécutent la même danse mais chacun de leur côté, dans des pièces différentes : le trio est devenu un ensemble de solos. Mais le numéro le plus mémorable de *It's Always Fair Weather* est sans doute « I like Myself » dans lequel Kelly exécute en roller une chorégraphie qui offre une bouffée de joie et d'optimisme à ce film relativement sombre. Dans cette scène, l'utilisation de patins à roulette permet à Kelly de glisser et d'atteindre une fluidité de mouvement impossible autrement. Cette qualité chorégraphique, ce quasi flottement à la surface du sol, lui permet aussi de suggérer une légèreté existentielle retrouvée. Mais Kelly se sert aussi de ses patins pour faire des claquettes, ajoutant ainsi à un numéro de *tap-dancing* traditionnel un indice de difficulté (et donc de virtuosité) supplémentaire, car le danseur maintient un équilibre impeccable et un ferme rapport au sol malgré des chaussures peu aptes à lui assurer un bon ancrage.

En définitive, Kelly résume à lui-même très bien l'histoire de la comédie musicale en illustrant exemplairement ses sommets (*An American in Paris*, *Singin' in the Rain*),



Illustration 1.13 Kelly et la princesse (1/2)



Illustration 1.14 Kelly et la princesse (2/2)

son renouvellement (le tournage de numéros en décors réels, l'exploration chorégraphique d'espaces plus complexes, un style de danse plus athlétique, l'utilisation de techniques et d'effets cinématographiques qui revisitent le rendu des chorégraphies à l'écran), mais aussi son déclin (la fin des années 1950, le désillusionné *It's Always Fair Weather*, sa participation au documentaire anthologique et rétrospectif sur la comédie musicale, *That's Entertainment!*). En outre, certaines de ses œuvres préfigurent les films de danse plus cyniques ou plus dramatiques (qui domineront à partir des années 1960) et partagent l'ambition des ciné-danses (qui apparaissent à son époque) de créer une forme artistique véritablement hybride.

En dehors des *musicals* de Berkeley, d'Astaire et de Kelly, il faut aussi signaler la vogue des *aquamusicals* dont la grande vedette est Esther Williams, une ancienne nageuse professionnelle devenue actrice. Très populaire dans les années 1940 et au début des années 1950, cette veine aquatique de la comédie musicale hollywoodienne s'inspire notamment de la célèbre séquence « By a Waterfall » qu'avait mise au point Busby Berkeley dans *Footlight Parade*. Ces *aquamusicals* tels que *Bathing Beauty* (George Sidney, 1944), *On an Island with You* (Richard Thorpe, 1948), *Neptune's Daughter* (Edward Buzzell, 1949), *Million Dollar Mermaid* (Mervyn LeRoy, 1952), *Dangerous When Wet* (Charles Walters, 1953) ou *Jupiter's Darling* (George Sidney, 1955), pour n'en nommer que quelques-uns, comprenaient des numéros de plongées chorégraphiées, de natation synchronisée et de danses subaquatiques tous exécutés par « la sirène d'Hollywood », Esther Williams.

D'autre part, même dans certaines catégories de *musicals* traditionnellement moins dansées que chantées comme l'opérette, la danse occupe souvent une place de choix. C'est le cas par exemple dans *The Merry Widow* (*La Veuve joyeuse*, 1934), le film le plus dansant qu'Ernst Lubitsch ait réalisé. Il s'agit d'une adaptation de l'opérette autrichienne éponyme créée en 1905 et dont le livret avait été écrit par Viktor Léon et Leo Stein. Particulièrement dansante, en effet, la version lubitschienne de *The Merry Widow* comprend six séquences chorégraphiées à divers degrés de sophistication par Albertina Rasch : la parade militaire du début (lors de laquelle le comte Danilo, joué par Maurice Chevalier, interprète la chanson « Girls, Girls, Girls »), une séquence de French Cancan à Maxim's, la danse entre le comte Danilo et « Fifi » dans l'un des salons privés de Maxim's, ainsi que les trois séquences dansantes qui prennent pour cadre le bal de l'ambassade de Marshovie à Paris (une valse de Madame Sonia avec deux prétendants, un spectacle de danses russes et la valse qu'exécutent le comte Danilo et Madame Sonia).



Illustration 1.15 L'une des affiches de *Million Dollar Mermaid* (Mervyn LeRoy, 1952)



Illustration 1.16 *The Merry Widow* (Ernst Lubitsch, 1934)

Un passage de la dernière séquence de danse du film, lors duquel des dizaines et des dizaines de danseurs évoluent en couple dans le couloir de l'ambassade, est particulièrement spectaculaire. Alors qu'ils avancent en tournoyant par lignes de six couples, les danseurs sont très serrés dans ce couloir qu'ils remplissent peu à peu (en remplissant par là-même le champ de l'image, le cadrage épousant les extrémités de ce corridor). Pourtant, leur progression est tout à fait fluide et reste parfaitement synchronisée. La difficulté d'atteindre une telle précision chorégraphique avec une telle myriade de danseurs et dans un espace si restreint fait de cette scène de danse un véritable morceau de bravoure. En outre, la mise en scène de cette séquence crée des effets visuels saisissants tels que la saturation progressive de l'espace par le raz de marée que représente l'avancée des danseurs dans le couloir, le graphisme des plans dans lesquels le blanc et le noir dominent tour à tour en fonction de la position des danseurs (les hommes sont en noir, les femmes en blanc) et l'impression de multiplication du nombre déjà très élevé de danseurs par leur reflet dans les murs-miroirs du corridor.

Non seulement la danse occupe une place importante dans cette mise en scène de l'opérette, mais en outre Lubitsch emploie par moments – notamment dans la séquence où le comte Danilo et Fifi dansent ensemble ainsi que dans l'une des scènes du bal de l'ambassade (celle où Sonia danse successivement avec deux prétendants) – une caméra très mobile et souple qui semble flotter, voire valser, auprès ou au-dessus des danseurs. En faisant ainsi danser la caméra, Lubitsch propose une vision très ciné-chorégraphique d'un genre traditionnellement plus statique.

Enfin, la danse est aussi au menu des comédies et des comédies dramatiques plus ou moins musicales dans lesquelles le danseur afro-américain Bill « Bojangles » Robinson joue aux côtés de l'enfant-star Shirley Temple (*The Little Colonel*, *The Littlest Rebel*, *Rebecca of Sunnybrook Farm*, *Just Around the Corner*)⁶⁰. Excellent danseur de claquettes, Bill Robinson avait notamment mis au point un numéro de « staircase dance » dans lequel il exploitait les dénivellations des marches d'un escalier afin de créer des séquences choré-rythmiques complexes. Les scènes de danse que Robinson partage avec la jeune Shirley Temple dans *The Little Colonel* (David Butler, 1935) et dans *Rebecca of Sunnybrook Farm* (Allan Dwan, 1938) témoignent de cette spécialité chorégraphique et constituent, en outre, les premiers duos de danse interracial du cinéma américain.

Par ailleurs, même en ces temps de règne de la comédie musicale, la danse entre au cinéma par d'autres portes que celles des productions de la Warner Bros, de la RKO, de la MGM et de la Fox. Elle s'immisce notamment toujours chez Charlie Chaplin dans des films qui, après ceux des années 1910 et 1920, confirment à la fois le goût de l'acteur-réalisateur pour la danse et les qualités chorégraphiques de son jeu. Alors qu'elle remplissait une fonction essentiellement humoristique jusqu'alors, à partir des années 1930 la danse devient plus souvent le vecteur d'une vision poétique et/ou politique dans les œuvres de Chaplin (les deux étant souvent entrelacées). Dans *Modern Times* (1936), trois séquences sont clairement chorégraphiées : le délire de l'ouvrier aliéné, la scène où il évolue sur des patins à roulette dans un grand magasin et la chorégraphie qu'il exécute lors de sa chanson en charabia. Dans la séquence de l'usine, l'ouvrier des « temps modernes » qu'incarne Chaplin visse *ad nauseam* des boulons sur une chaîne d'assemblage qui défile à une cadence infernale. Même lorsqu'il cesse de travailler, son corps trahit l'aliénation de ces rythmes implacables et de ces mouvements répétitifs par des tics musculaires

⁶⁰ Bill Robinson a aussi tenu le premier rôle, aux côtés de Lena Horne, de l'une des rares comédies musicales tournées avec des acteurs Afro-Américains : *Stormy Weather* de Andrew L. Stone (1943). L'histoire de ce film est d'ailleurs largement inspirée de la vie de Robinson. Outre les numéros de Robinson, le film contient aussi des séquences de danse interprétées par les Nicholas Brothers et par Katherine Dunham et sa troupe.

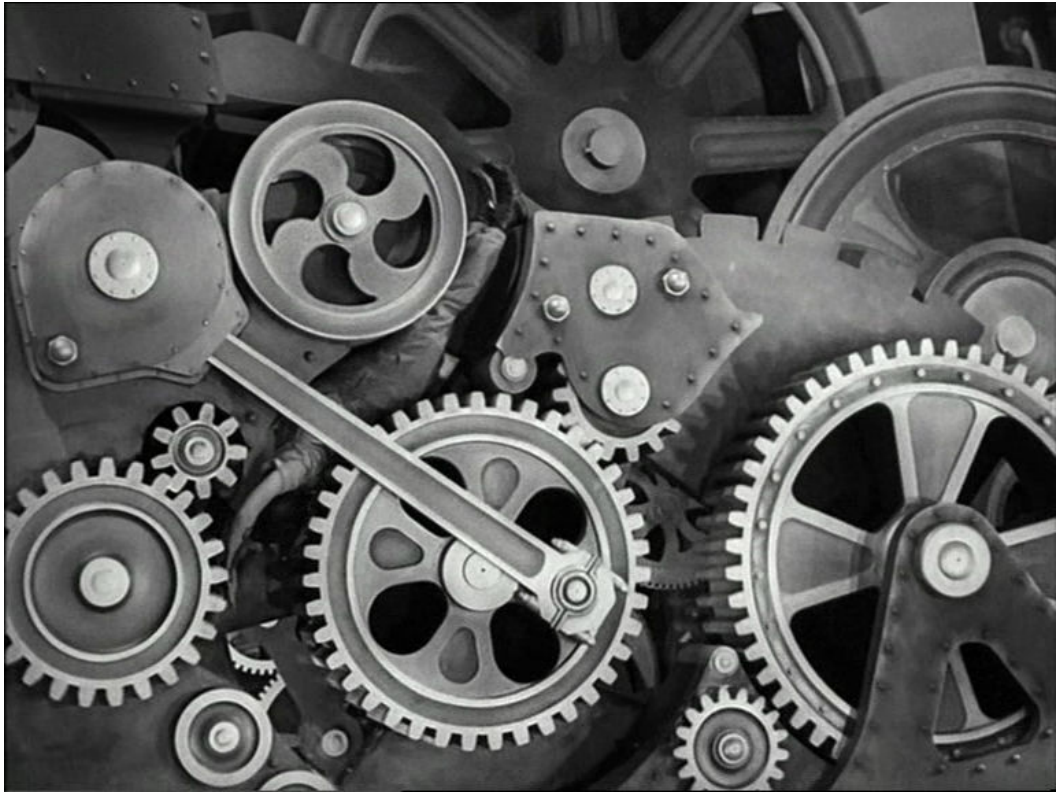


Illustration 1.17 L'ouvrier avalé par la machinerie infernale : *Modern Times* (Charlie Chaplin, 1936)



Illustration 1.18 La danse de l'ouvrier aliéné

intempestifs. Cette chorégraphie du dérèglement d'un corps par un travail abrutissant indique tout à fait littéralement une « déformation professionnelle » qui n'est bien sûr pas sans effets comiques, ni sans implications politiques. La poésie n'est pas en reste lorsque Chaplin se fait littéralement avaler par une machine et se coule alors dans ses rouages avec souplesse et harmonie, ce qui semble nuancer l'idée que la machine doit nécessairement broyer l'humain. Par ailleurs, dans la séquence où il est gardien de nuit dans un grand magasin, Chaplin se lance dans un numéro très chorégraphié de patins à roulette : ignorant le danger qu'il court (la chute mortelle qu'il risque du fait de l'absence de barrières), il glisse sur le sol de manière fluide et gracieuse et semble tracer dans son sillage des volutes invisibles. Enfin, lorsqu'à la fin du film, Chaplin interprète la fameuse chanson en charabia, il l'accompagne d'un numéro de pantomime et de danse. Sans doute dans un dernier éloge au cinéma muet, Chaplin célèbre ici le pouvoir d'éloquence du corps, des gestes et des expressions faciales en racontant l'histoire des paroles qu'il ne parvient pas à mémoriser à travers une danse hautement évocatrice.

Quelques années plus tard, dans *The Great Dictator* (1940), Chaplin met en scène deux séquences subtilement chorégraphiées : la danse du barbier et la danse du dictateur avec la mappemonde. Dans la scène du « Barber Shop », Chaplin chorégraphie l'activité de son personnage de barbier juif sur la danse hongroise n°5



Illustration 1.19 Le « pas de deux » à la fois impérialiste et puéril avec le ballon-mappemonde : *The Great Dictator* (Charlie Chaplin, 1940)

de Brahms. En suivant les inflexions de la musique, le barbier mélange la mousse à raser de manière *presto*, l'applique sur le visage de son client avec des gestes rapides et brefs, aiguise son rasoir tout en délicatesse et avec des mouvements étirés pour respecter les *glissandi* de la partition, etc. Cette scène propose une vision élargie de la danse, qui s'inscrit au-delà ou plutôt en-deçà de celle que suggèrent les représentations théâtrales et les numéros de danse virtuoses du cinéma : c'est dans la vie quotidienne et notamment dans la stylisation des gestes d'un travailleur que surgissent ici des mouvements dansés, quelque deux décennies avant les « *task-based performances* » de la danse postmoderne (les performances basées sur les actions quotidiennes et/ou utilitaires). Quant à la scène du « pas de deux » entre Hynkel et le ballon-mappemonde, elle propose une vision à la fois drôle et glaçante de la volonté de puissance de ce personnage hitlérien qui, dans un mélange terrifiant d'infantilisme et d'impérialisme, porte, lance, réceptionne et câline cet objet-jouet qu'il finira par crever. . .

Enfin, dans *Limelight* (1952), le personnage de Calvero que joue Chaplin est un artiste de *music-hall* dont les heures de gloire sont passées et qui retrouve un élan de vie en aidant une jeune danseuse de ballet (interprétée par Claire Bloom) à danser à nouveau en public après un traumatisme. En présentant ainsi plusieurs scènes de

ballet (dans lesquelles Claire Bloom est doublée par Melissa Hayden, une soliste du New York City Ballet), ce film, peut-être le plus personnel de Chaplin, confirme l'amour de son auteur pour la danse sous toutes ses formes.

La danse représente aussi un ingrédient important des films d'animation, notamment ceux produits par les studios Walt Disney. Des films tels que *Snow White and the Seven Dwarfs* (*Blanche-Neige et les sept nains*, 1937), *Pinocchio* (1940), *Fantasia* (1940), *Cinderella* (*Cendrillon*, 1950), *Peter Pan* (1953) ou *Sleeping Beauty* (*La Belle au bois dormant*, 1959) contiennent tous plusieurs scènes de danse (danses de fêtes populaires, danses spontanées qui manifestent la joie d'un personnage, séquences de bal)⁶¹. *Fantasia*, notamment, comprend plusieurs longs ballets animés qui illustrent divers chefs-d'œuvre de la musique classique. Les dessins animés créés pour *Casse-noisette* et *La Danse des heures* sont tout particulièrement dansants. Sur la musique du ballet de Tchaïkovski, les dessinateurs de Disney font danser des elfes, des champignons, des fleurs, des poissons, des feuilles ou encore des flocons de neige dans une séquence qui évoque le dynamisme du temps et de la nature à travers le thème des quatre saisons. Quant à *La Danse des heures* d'Amilcare Ponchielli, elle est illustrée par un ballet animé interprété par des autruches, des hippopotames, des éléphants et des crocodiles qui rivalisent de grâce et de virtuosité. Toutefois, leur corps massif et leur gaucherie émaillent de faux-pas, et donc d'humour, ce dansant bestiaire. Dans ces films, ce sont donc des techniques cinématographiques qui font naître les danses et les dessinateurs se font d'autant plus volontiers choré-graphes que les mouvements de danse dont ils animent leurs personnages constituent une pierre de touche du réalisme kinesthésique de leurs dessins ainsi que de la qualité et de la fluidité des techniques d'animation qu'ils mettent en œuvre.

En marge de tous ces films orientés avant tout vers le divertissement, le cinéma expérimental continue durant cette période, à la suite des films avant-gardistes européens des années 1920, à s'inspirer de la danse et à s'en emparer comme thème ou motif plastique. C'est sans doute l'Américaine Maya Deren qui propose à cette époque les expérimentations ciné-chorégraphiques les plus innovantes. En 1945, elle réalise ce qui constitue très certainement l'œuvre-manifeste de la ciné-danse, *A Study in Choreography for Camera* (*Étude chorégraphique pour la caméra*). En effet, comme

⁶¹ Voir l'ouvrage peu universitaire mais réjouissant de Mindy Aloff, *Hippo in a Tutu: Dancing in Disney Animation*, New York, Disney Editions, 2008. Mindy Aloff y recense tous les films d'animation Disney (courts-métrages, « Silly Symphonies » et longs-métrages) qui comportent une ou plusieurs scènes de danse. Voir aussi Lincoln Kirstein, « Mickey Mouse Joins the Ballet », *Dance*, vol. 8, n°5, décembre 1940, pp. 15-32 et Alastair Macaulay, « An Appreciation of Movement and Dance in Walt Disney's films », *The Dancing Times*, n°951, Londres, décembre 1989, pp 261-264. Dans *Kino-Tanz*, op. cit., Dick Tomasovic analyse aussi plusieurs exemples de dessins animés dansants, notamment *Little Nemo* de Winsor McCay (1911) et *Pinocchio* de Walt Disney (1940).

le suggère son titre, ce film ou plutôt cette œuvre hybride représente le pas de deux le plus symbiotique de la danse et du cinéma à cette date, car la danse qui y est mise en scène est non seulement représentée *dans* le médium cinématographique mais elle est de part en part co-écrite, co-chorégraphiée, *par* ses possibilités techniques (mouvements de caméra, montage, échelles de plan, angles de vue, etc.). Comme je tenterai de le démontrer à travers une analyse détaillée du film dans la partie suivante, consacrée à l'histoire de la ciné-danse, *A Study in Choreography for Camera* ainsi que d'autres œuvres de la réalisatrice constituent à la fois des *chorégraphies cinématographiques* (des chorégraphies dont l'écriture repose sur des techniques et effets cinématographiques) et des *films chorégraphiques* (c'est-à-dire des films non seulement dansants, mais aussi réalisés *via* une approche chorégraphique du médium filmique). Les travaux de Maya Deren sont prolongés et déclinés par quelques autres cinéastes expérimentaux à partir du milieu des années 1950 – Shirley Clarke, Ed Emshwiller, Norman McLaren, Hilary Harris, Amy Greenfield et Merce Cunningham au premier chef – quoique le genre connaisse des développements assez lents jusque dans les années 1990.

Par ailleurs, si elles restent encore relativement rares à cette époque, les captations commencent à se développer entre 1930 et la fin des années 1950, notamment aux États-Unis. Les travaux de certains danseurs et chorégraphes majeurs de la danse moderne, comme Doris Humphrey, Ted Shawn et Martha Graham, ont ainsi été préservés par des enregistrements filmiques. Par exemple, en 1934, Rosario Bourdon filme Doris Humphrey, l'une des chorégraphes pionnières de la danse moderne, interprétant *Air for the G String* avec quatre danseuses de son ensemble⁶². En 1935, un film enregistre Ted Shawn et sa troupe de danseurs exclusivement masculine danser une pièce majeure de son répertoire, *Kinetic Molpai*⁶³. Et en 1943, Martha Graham est filmée dans l'une de ses pièces phares, *Lamentation*, par Simon et Herta Moselsio dans un film qui oscille entre captation et documentaire, car si l'enregistrement de la chorégraphie se veut généralement transparent, il est précédé d'une brève introduction à la danse moderne par le critique de danse John Martin et il répète au montage certaines séquences pour permettre aux spectateurs un examen minutieux des mouvements et des techniques corporelles de Graham⁶⁴.

Des documentaires sur la danse, essentiellement des documentaires ethnographiques réalisés par des cinéastes américains ou européens, commencent également à apparaître à cette époque. Par exemple, en 1936, Rolf de Maré, le fondateur des

⁶² Enestine Stodelle, « Doris Humphrey's Air for the G String », *Envisioning Dance on Film and Video*, *op. cit.*, pp. 66-67.

⁶³ Norton Owen, « Ted Shawn's Moving Images », *Ibid.*, pp. 61-65.

⁶⁴ Virginia Brooks, « A Century of Dance and Media », *Ibid.*, p. xxi.

ballets suédois mais aussi des archives internationales de la danse, et Claire Holt, une ethnographe passionnée par les cultures chorégraphiques, filment les danses traditionnelles de Bali et les danses funéraires de la région de Makale (Indonésie)⁶⁵. Maya Deren, elle, a longuement filmé les danses vaudous de Haïti où elle a passé environ vingt et un mois entre 1947 et 1954⁶⁶. Quant à Jean Rouch, sa méthode, fondée sur la recherche de la ciné-transe, le pousse dès le début de sa carrière, à la fin des années 1940, à filmer des traditions culturelles et des rites religieux chorégraphiés, comme en témoigne notamment *Initiation à la danse des possédés* (1949). Tourné au Niger, le film suit le rituel d'initiation d'une jeune femme songhaï à la danse de possession pour Kirey, le génie de la foudre. Le cinéaste emploie déjà dans ce film sa formule de cinéma-direct ou cinéma-vérité en tournant avec des moyens techniques volontairement limités (matériel léger, équipe réduite, caméra portée à l'épaule, plans-séquences, etc.) qui lui permettent de filmer au plus près et le plus justement possible ces scènes rituelles. Au cours des décennies suivantes, ses films s'attacheront encore régulièrement à filmer des pratiques rituelles chorégraphiées comme dans *L'Enclume du Yougo* (1967), *Les Danseurs de Tyogou* (1968) et *La Dama D'Ambara* (1974).

Malgré ces quelques essais ethnographiques de Rolf de Maré et Claire Holt et de Jean Rouch, et contrairement à la masse de films de danse ou de films avec de la danse réalisés aux États-Unis à cette époque, la danse se fait beaucoup plus discrète dans le cinéma européen entre 1930 et 1960 que lors la période précédente. Toutefois, quelques films mémorables prennent le monde de la danse comme décor, comme sujet et/ou comme support d'innovations visuelles. En France, en 1937, Jean Benoit-Lévy réalise *La Mort du cygne* avec Yvette Chauviré et Mia Slavenska, deux des plus grandes ballerines de l'époque. Rose, un « petit rat » de l'Opéra de Paris, voue une admiration sans bornes à Mlle Beaupré (Yvette Chauviré), première danseuse de l'institution, si bien que lorsqu'elle suppose son idole menacée par une autre ballerine (Mia Slavenska), elle va jusqu'à provoquer un accident pour écarter cette rivale potentielle. Si le film est ponctué de quelques séquences de danse chorégraphiées par Serge Lifar, *La Mort du cygne* est surtout un film sur l'univers du ballet : la compétition qui y fait rage, la fragilité d'une carrière de danseuse, les us et coutumes de l'Opéra de Paris, etc. À ma connaissance, *La Mort du cygne* est d'ailleurs

⁶⁵ Deena Burton, *Sitting at the Feet of Gurus: The Life and Dance Ethnography of Claire Holt*, Philadelphie, Xlibris, 2009.

⁶⁶ Son projet de film est toutefois resté inachevé. Ces heures de tournage sont aujourd'hui conservées sous le nom de *Haitian Film Footage (Séquences filmées à Haïti, 1947-1954)* à l'Anthology Film Archives de New York. Cf. Moira Sullivan, « Maya Deren's Ethnographic Representation of Ritual and Myth in Haiti », in Bill Nichols (dir.), *Maya Deren and the American Avant-Garde*, Berkeley, University of California Press, 2001, pp. 207-229.

le premier long métrage à faire reposer toute son intrigue sur l'univers du ballet, ouvrant ainsi la voie à des films qui explorent avec fascination ce microcosme où règnent l'amour de l'art, mais aussi l'abnégation, l'intransigeance, le perfectionnisme et les conséquences qui peuvent en découler. De fait, un *remake* américain du film de Jean Benoit-Lévy est réalisé en 1947 par la MGM, *The Unfinished Dance* de Henry Koster avec Margaret O'Brien et Cyd Charisse, et d'autres films suivront : *The Turning Point* (Herbert Ross, 1977), *White Nights* (Taylor Hackford, 1985), *Center Stage* (Nicholas Hytner, 2000) et *Center Stage 2* (Steven Jacobson, 2008), *The Company* (Robert Altman, 2003), *Mao's Last Dancer* (Bruce Beresford, 2009) ou encore *Black Swan* (Darren Aronofsky, 2010).

Mais c'est en 1948, en Angleterre, qu'est réalisé ce qui est unanimement considéré comme l'un des plus grands films (sur la danse), *The Red Shoes* de Michael Powell et Emeric Pressburger (*Les Chaussons rouges*). Le film raconte l'histoire d'une jeune danseuse, Victoria Page (Moira Shearer), qui rejoint le prestigieux ballet Lermontov et devient bientôt la soliste de la nouvelle création de la compagnie, *The Red Shoes*, dont le livret est basé sur le conte éponyme de Hans Christian Andersen. Interprétant avec brio ce personnage qui meurt parce que ses chaussures rouges ne l'autorisent pas à s'arrêter de danser, Victoria devient la star du ballet Lermontov. Mais l'intransigent directeur de la compagnie, Boris Lermontov (Anton Walbrook), veut qu'elle sacrifie tout à son art afin qu'il puisse faire d'elle l'une des plus grandes ballerines de l'histoire, mais aussi par jalousie pour la relation qu'elle commence à entretenir avec le compositeur du ballet, Julian Craster (Marius Goring). Néanmoins, Victoria choisit un temps de privilégier sa vie personnelle et son amour pour Julian par rapport à sa carrière de danseuse et prend alors ses distances avec Lermontov et les ambitions qu'il nourrissait pour elle. Elle quitte la compagnie, épouse Julian et effectue des tournées lors desquelles elle peut danser toutes les œuvres qu'elle maîtrise, à l'exception de *The Red Shoes* dont Lermontov détient les droits exclusifs. Mais ce dernier la convainc bientôt de revenir danser dans son ballet et de reprendre le rôle de *The Red Shoes* qui a fait d'elle une danseuse étoile et qui semble lui manquer terriblement. Malgré les supplications de Julian, qui lui demande de ne plus danser pour Lermontov, elle se sent incapable de refuser ce rôle et lui sacrifie son jeune époux dont elle est pourtant éperdument amoureuse. Mais alors que les rideaux de scène sont sur le point de s'ouvrir, elle court frénétiquement vers l'extérieur et se jette d'un balcon. Mortellement blessée, elle demande à Julian, qui a assisté à la scène et vole vainement à son secours, de retirer ses chaussures rouges tout comme son personnage suppliait dans son dernier souffle qu'on lui ôte ses ballerines diaboliques...



Illustration 1.20 Le ballet éponyme de *The Red Shoes* (Michael Powell et Emeric Pressburger, 1948) (1/2)



Illustration 1.21 Le ballet éponyme de *The Red Shoes* (2/2)

Le film crée donc un jeu d'échos entre la vie et l'art en faisant résonner l'intrigue du ballet créé pour Victoria et l'histoire de sa vie. En effet, le personnage que Victoria interprète vient peu à peu se greffer à elle, comme si elle ne pouvait échapper au rôle qu'elle incarne si puissamment. Trop bien ajustés, son costume et ses chaussons rouges lui collent à la peau. Trop incarné, son rôle se confond avec sa vie. La vertigineuse mise en abîme de ce film fait funestement s'épouser le destin de Victoria et la trame du ballet qui a fait d'elle une danseuse accomplie. Dans *The Red Shoes*, la danse classique, le ballet Lermontov et le destin tragique de Victoria manifestent ainsi une vision à la fois grandiose et terrible de l'art, présenté comme un désir insatiable, une passion dévorante, une exigence qui consume la vie.

Chorégraphié par Robert Helpmann et Léonide Massine, le ballet de dix-sept minutes qui survient vers le milieu du film propose donc une version métonymique et presciente de la suite du récit. À ce titre, il suspend moins la trame narrative qu'il n'en détermine et cristallise les enjeux. Par ailleurs, cette longue séquence chorégraphique utilise une large palette de techniques cinématographiques qui en modèlent le rendu visuel et les effets dramatiques. Par exemple, bien que le ballet soit filmé sur une scène classique, ce cadre scénique explose très vite, étant métamorphosé par de multiples effets qui font quitter tout réalisme théâtral à la séquence. Les décors changent en un clin d'œil (en un clin d'œil de cinéma, c'est-à-dire en une coupe). Des gros plans permettent de dramatiser la présentation des chaussons rouges. L'inscription en surimpression de la jeune danseuse en train d'essayer les ballerines dans la boutique du cordonnier maléfique, alors qu'elle est en fait en train de les convoiter depuis la rue, suggère la force du désir et de l'imagination du personnage. Les effets spéciaux soulignent le caractère magique des chaussons dans lesquels la danseuse se retrouve comme par enchantement sans avoir eu ni à les chausser ni à les lacer. Des gros plans sur les ballerines de la danseuse insinuent que celles-ci constituent la force irrésistible qui guide ses mouvements. Enfin, le défilement de décors aux textures volatiles et aux surimpressions hallucinogènes connote le tumulte psychique du personnage (et de son interprète).

Outre ce ballet ciné-chorégraphié de manière particulièrement innovante, *The Red Shoes* marque un tournant majeur dans l'histoire du film chorégraphique dans la mesure où la danse n'y est plus en charge d'exprimer les explosions de joie et les élans d'amour auxquels la comédie musicale tendait à la confiner : l'univers du ballet (à travers la compagnie Lermontov) et la danse (classique) deviennent la métaphore des affres de la création, des exigences vampiriques de l'art, de la quête asymptotique et donc toujours frustrée de la perfection. Certes, il y avait déjà eu des comédies musicales qui n'étaient plus tout à fait des comédies telles que *The Story of*

Vernon and Irene Castle (le seul film d'Astaire et Rogers dans lequel Astaire meurt) ou *It's Always Fair Weather*. Mais la danse n'y exprimait pas encore des angoisses existentielles et une terreur artistique comme c'est le cas avec *The Red Shoes*, qui offre donc à l'art chorégraphique une puissance narrative et métaphorique sans précédent. Si elle s'éloigne ainsi irrémédiablement de la « frivolité » de la comédie musicale⁶⁷, cette profondeur existentielle que la danse incarne de façon inédite dans le film de Powell et Pressburger n'est pas étrangère à la nouvelle veine de films de danse, plus sombre, qui apparaît dès les années 1960.

1960 – années 2010 : l'ère des (mélo)dramés dansants et des vidéo-clips

À partir des années 1960, lorsque le déclin, voire la disparition, des comédies musicales est considéré comme inéluctable, Hollywood va tout de même miser à nouveau sur la danse, mais dans des films aux styles et aux tons différents. En effet, les grands studios se mettent à produire non plus des comédies mais des drames musicaux et chorégraphiques, ce qu'annonçaient déjà, comme je l'ai dit, certaines « comédies » musicales tardives, plus sombres et crépusculaires, ou un film comme *The Red Shoes*.

C'est sans doute *West Side Story* de Robert Wise et Jerome Robbins (1961, chor. Jerome Robbins) qui cristallise par excellence ce tournant dramatique du film de danse hollywoodien. *West Side Story* s'inspire de la tragédie romantique de Shakespeare, *Roméo et Juliette*, dont il reprend et modernise l'intrigue en la situant dans les rues de l'Upper West Side à New York dans les années 1950. Le film explore les tensions qui opposent deux gangs rivaux d'origines ethniques différentes, les Jets (descendants d'émigrants européens) et les Sharks (deuxième ou troisième génération d'émigrants portoricains). Lorsque Tony (Richard Beymer), un ancien membre des Jets et le meilleur ami de son actuel leader, tombe amoureux de Maria (Natalie Wood), la sœur du meneur des Sharks, le conflit larvé entre les deux bandes se transforme en guerre ouverte : les hostilités récréatives et, somme toute, relativement bénignes qui les opposaient deviennent tragiquement meurtrières.

Contrairement à la plupart des comédies musicales classiques, *West Side Story* ne s'intéresse pas à un monde d'adultes, presque exclusivement WASPs et aisés. Loin de l'univers léger, insouciant, voire politiquement irresponsable, de la comédie musicale et de ses personnages repus de bonheur, le film suit le quotidien de jeunes

⁶⁷ Alain Masson emploie souvent l'adjectif « frivole » (qu'il n'entend toutefois pas dans ses acceptions les plus péjoratives) pour qualifier le genre de la comédie musicale dans l'ouvrage qu'il lui consacre, *op. cit.*

désœuvrés et délinquants d'un quartier ouvrier et multiethnique de New York (le film est d'ailleurs partiellement tourné en décors réels). Par conséquent, les enjeux, le ton, les dialogues, mais aussi les corps des protagonistes et les chorégraphies de *West Side Story* sont tout à fait différents de ceux qui composaient le cahier des charges générique du *musical* classique. Les moments de danse sont rarement des manifestations de joie ou d'amour : ils expriment bien plutôt les tensions entre les deux gangs, la violence qui mine cette aire urbaine modeste sinon défavorisée, le sentiment d'appartenance de chaque membre à sa bande, le communautarisme ethnique qui divise les habitants d'un même quartier, le désir de maîtrise et de possession d'un territoire par chaque groupe, etc.

La célèbre séquence de danse qui ouvre le film cristallise déjà tous ces enjeux. Les Jets, qui traînent sur un terrain de basket de leur quartier, le traversent en cherchant à imposer leur domination sur ce territoire : ils s'approprient l'espace de manière chorégraphique en prenant des attitudes menaçantes envers les joueurs qui s'y trouvent, en claquant des doigts à l'unisson pour signifier leur identité de groupe et leur supériorité numérique ou encore en dérobant le ballon des joueurs pour faire quelques passes (éminemment dansantes) qui démontrent leur puissance athlétique. Puis, quittant le terrain de basket, ils parcourent les rues de leur quartier la tête haute et le pas conquérant, comme s'ils en étaient les maîtres. Ils croisent bientôt Bernardo, le leader des Sharks, qu'ils toisent et intimident. Or Bernardo est vite rejoint par deux membres de sa bande et lorsque les trois Sharks tombent sur deux Jets le rapport de force semble un temps s'inverser. Mais l'avantage ne cessera de changer de camp tout au long de cette séquence où chaque bande tente de marquer le quartier du sceau de sa domination comme en témoignent les tags, l'effort d'appropriation physique des espaces par la danse (mouvements amples qui arpentent et conquièrent leurs espaces d'action) et la tentative toujours renouvelée de faire déguerpir les autres (« Beat it! »). Lorsqu'un Shark et un Jet transforment ces hostilités évidentes mais larvées en attaque physique, chaque gang arrive à la rescousse du sien et une échauffourée généralisée commence : les deux camps se lancent dans d'athlétiques courses-poursuites dans les rues du quartier, des rixes (hautement chorégraphiées) éclatent çà et là et chaque groupe tente d'acculer des membres de la bande adverse dans des endroits où des pièges les attendent. Les Jets et les Sharks constituent ainsi deux corps de ballet qui s'affrontent dans un univers urbain peu hospitalier (omniprésence du béton et de grillages, murs décrépits et/ou tagués, espaces désaffectés, bâtiments vétustes, amoncellement de ruines provenant d'anciens immeubles). Pourtant, c'est la revendication d'appartenance à ce territoire et même son appropriation qui constituent les véritables enjeux de leurs combats,

par-delà les provocations puériles qui en sont les causes immédiates. Parallèlement, l'un des enjeux ciné-chorégraphiques de la mise en scène de ce prologue réside dans la création de mouvements et de gestes qui s'inscrivent organiquement dans cette géographie urbaine. En définitive, si cette scène conserve un aspect ludique et enjoué malgré l'intensité des hostilités qui y éclatent, elle n'en donne pas moins le ton – qui se durcira tout au long du film – d'un type nouveau de *musical* qui n'occulte plus les difficultés sociales, économiques ou politiques, mais en fait au contraire les ressorts de sa puissance dramatique et de ses élans musicaux et chorégraphiques.

En outre, si *West Side Story* représente un tel tournant dans l'histoire du film de danse c'est que les chorégraphies du film jouent un rôle narratif beaucoup plus important que dans la grande majorité des comédies musicales classiques. En effet, c'est essentiellement à travers la danse que s'expriment, tout au long du film, les antagonismes qui déchirent ces deux gangs de l'ouest new-yorkais. Par exemple, dans la scène d'ouverture que je viens de décrire et qui dure environ dix minutes, les rivalités entre les Jets et les Sharks se manifestent presque exclusivement à travers leurs mouvements (danses, gestes, expressions, démarche). De fait, la séquence ne comporte pas de dialogues, seulement quelques apostrophes insultantes (souvent à caractère raciste) et autres injonctions désobligeantes (« Beat it! »). Excepté quelques films qui n'avaient d'ailleurs pas toujours récolté un franc succès auprès du public, tel que *Invitation to the Dance* de Gene Kelly, jamais la danse n'avait autant porté la narration d'un film et, qui plus est, des enjeux ethniques, socioculturels et communautaires aussi complexes. La danse ne ponctue pas le récit de *West Side Story* mais le porte de part en part et le fait progresser. C'est pourquoi le film est souvent considéré comme l'un des parangons du film musical et chorégraphique « intégré »⁶⁸.

Quelques années plus tard, avec *They Shoot Horses, Don't They?* (*On achève bien les chevaux*, 1969), Sidney Pollack réalise lui aussi un drame qui se déploie par la danse. En effet, le réalisateur dépeint l'Amérique de la Grande Dépression à travers la mise en scène de l'un de ces marathons de danse particulièrement cyniques qui prospéraient alors à mesure que la population se paupérisait. Le film suit ainsi plusieurs personnages accablés par la misère rampante du début des années 1930 participer à un marathon de danse et espérer remporter la prime accordée aux gagnants du concours. La règle du « jeu » est cruelle : les candidats doivent danser six jours durant avec seulement dix minutes de pause toutes les heures. Ils font d'abord tous preuve d'une certaine élégance mais les heures puis les jours

⁶⁸ Cf. Paul R. Laird, « Choreographers, Directors and the Fully Integrated Musical », in William A. Everett et Paul R. Laird (dir.), *The Cambridge Companion to the Musical*, New York, Cambridge University Press, 2008, pp. 220-234.



Illustration 1.22 Chorégraphie urbaine : séquence inaugurale de *West Side Story* (Robert Wise et Jerome Robbins, 1961)

passant, ils se transforment peu à peu en zombies qui traînent des pieds et piétinent plus qu'ils ne dansent. Pour rendre le spectacle plus pathétique et édifiant pour les spectateurs qui viennent assister à la souffrance des participants, Rocky, l'animateur du concours, lance parfois des *derbies* : les danseurs, exténués, doivent alors courir aussi vite qu'ils le peuvent autour de la piste, les trois couples arrivant en dernier étant éliminés. Dans cette épopée morbide de l'épuisement, la danse n'a bien sûr rien de virtuose puisque les candidats, très vite harassés par les heures de danse, sont vidés de toute énergie et raidis par la douleur. Cependant, cette longue danse macabre – qui mène de fait deux participants à la mort et un autre à la folie – s'avère l'éloquente métaphore de la dépression économique et morale qui a affligé toute une génération, mais aussi d'une vision particulièrement sombre de l'absurdité de la condition humaine puisque les personnages tentent coûte que coûte de rester debout et de continuer à danser alors que la récompense qu'ils convoitent est en fin de compte dérisoire et ne leur promet qu'un sursis de (sur)vie. À défaut d'être spectaculaire, la danse dans *They Shoot Horses, Don't They?* prouve à nouveaux frais la capacité de cet art à se faire le vecteur intelligible et puissant de la portée dramatique et critique des films. Après *The Red Shoes* et *West Side Story*, cela confirme que les réalisateurs tendent désormais à doter leur mise en scène de la danse d'une épaisseur narrative, critique et/ou existentielle qui était très largement étrangère aux chorégraphies des films antérieurs.

Dans les années 1970, les films de Bob Fosse marquent une nouvelle forme de rupture avec le *musical* hollywoodien classique. En effet, le sulfureux choréalisateur fait entrer le malheur, la politique, la sexualité, la drogue, la maladie et la mort – autant de points aveugles de la comédie musicale classique – dans des drames musicaux et chorégraphiques particulièrement licencieux, cyniques et morbides. Après avoir joué et dansé dans plusieurs films (dont il signait souvent les chorégraphies) au cours des années 1950, Bob Fosse passe à la réalisation à la toute fin des années 1960. Il réalise notamment trois films chorégraphiques et musicaux, *Sweet Charity* (1969), *Cabaret* (1972) et *All That Jazz (Que le spectacle commence, 1979)*, dans lesquels il subvertit l'ordre moral qu'avait promu la comédie musicale en « [ramenant] le chant et la danse vers une dimension plus triviale, incluant la manipulation, l'excitation des sens suscités par le charisme ou le sex-appeal des acteurs/personnages⁶⁹ ».

Sweet Charity raconte l'histoire de Charity (Shirley MacLaine), une entraîneuse que des aventures sentimentales catastrophiques mènent de Charybde en Scylla, sans

⁶⁹ Roxane Hamery, « Bob Fosse : les passions despotiques », in Sylvie Chalaye et Gilles Mouëllic (dir.), *Comédie musicale : les jeux du désir. De l'âge d'or aux réminiscences*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 118.



Illustration 1.23 Le dernier derby de *They Shoot Horses, Don't They?* (Sydney Pollack, 1969)

pour autant entamer son incorrigible espoir en l'avenir. Bien que l'héroïne, par sa naïveté et son idéalisme sentimental, conserve quelques traits des personnages de la comédie musicale classique, la plupart des numéros, eux, s'en éloignent radicalement. Par exemple, le numéro « Hey, Big Spender! », qui se déroule dans le bar miteux où travaillent Charity et ses amies, est effrontément sexuel : il montre les entraîneuses faire étalage de leurs charmes d'une manière crument racoleuse à travers une mise en scène qui joue sans vergogne sur la vulgarité de leurs mouvements, de leurs poses et de leur maquillage. La séquence est en rupture totale avec l'élégance impeccable, la pudeur, voire la chasteté, si caractéristiques des danses de la comédie musicale classique⁷⁰. Par ailleurs, le numéro tripartite « The Aloof, The Heavyweight, The Big Finish », interprété par des espèces de mannequins cocainés dans une boîte de nuit ultra chic, illustre parfaitement le style chorégraphique de Bob Fosse. Dans cette séquence, les lignes et les courbes corporelles que dessine la chorégraphie sont souvent volontairement brisées et/ou disharmonieuses, les mouvements étranges et les petits gestes dissonants se multiplient, la saccade (des mouvements, mais aussi du montage) est préférée à la fluidité (des corps et des prises de vue, qui constituait l'un des dogmes du *musical* classique). Le numéro est ainsi révélateur

⁷⁰ Sur la discrétion du désir charnel, voire l'absence de tout élan sexuel dans la comédie musicale classique, voir Alain Masson, *Comédie musicale, op. cit.*



Illustration 1.24 « Hey, Big Spender » : *Sweet Charity* (Bob Fosse, 1969)

de la « dislocation » fossienne qu'a analysée N. T. Binh dans un article traitant des métamorphoses que Bob Fosse a fait subir au *musical* classique⁷¹. L'auteur souligne que dans les films dont Fosse règle non seulement les chorégraphies, mais également leur mise en scène, cette esthétique de la dislocation tend à être polymorphe. C'est le cas dans ce numéro où la dislocation de l'espace (par le cadrage), répond à la dislocation du temps (par le montage) et à la dislocation corporelle (par la chorégraphie et notamment par l'isolation de certaines parties du corps dans tous ces « petits mouvements saccadés de cou, de bassin, d'épaule, de cheville, de poignets ou même de doigts, qui fragmentent le corps⁷² »).

Par comparaison avec *Sweet Charity*, *Cabaret* est beaucoup moins dansant : à vrai dire, le film ne contient aucune séquence chorégraphique particulièrement remarquable. Liza Minnelli, qui tient le rôle principal, n'étant pas danseuse, Bob Fosse limite dans ce film le nombre et la sophistication des numéros chorégraphiques : Liza Minnelli n'y exécute que quelques numéros de danse de cabaret. Néanmoins, le film est symptomatique du nouveau genre de films choré-musicaux qui émerge au cours de cette période, car l'univers du cabaret dans son ensemble (certes plus que la danse en particulier) y est présenté comme un microcosme qui cristallise de manière métonymique les tensions politiques et économiques de l'Allemagne au début des années 1930. À l'orée des années 1970 – une époque où grondent les contestations sociales et où le cinéma de divertissement hollywoodien est de plus en plus remis en cause – le *musical* ne semble plus pouvoir se circonscrire au monde de la scène et continuer (de feindre) d'ignorer les tensions sociales et politiques. Mais en même temps qu'ils tendent à devenir des épisodes de distanciation révélatrice et critique,

⁷¹ Voir N. T. Binh, « “Everything Old Is New Again” : Bob Fosse et les métamorphoses du musical hollywoodien classique », in Jean-Loup Bourget et Jacqueline Nacache (dir.), *Le Classicisme hollywoodien*, pp. 247-263.

⁷² *Ibid.*, p. 249.

les numéros de chant et de danse de *Cabaret* apparaissent aussi comme des moments de régression irresponsable « permettant de “danser sur un volcan” et de fermer les yeux sur les horreurs du monde, à Berlin en 1930⁷³ ». Faisant osciller la fonction des numéros, entre miroir tendu au monde pour le refléter et en exhiber les hideurs et pur divertissement d'évasion permettant de fuir la réalité, Fosse rompt avec la superficialité et la vanité du *musical* qu'il souligne et dénonce tout autant qu'il y cède et s'y vautre par plaisir.

Considéré par certains comme le véritable « tombeau du *musical* classique hollywoodien⁷⁴ », *All That Jazz* est en revanche le film le plus chorégraphié de Fosse. Et pour cause : il s'agit d'une œuvre semi-autobiographique qui s'inspire largement de la vie et de la carrière du chorégraphe-réalisateur. La plupart des numéros de danse y portent les marques, à la fois thématiques et esthétiques, des nouveaux films musicaux et chorégraphiques que produit Hollywood et que Fosse a largement contribué à façonner. En effet, les séquences de danse de *All That Jazz* traitent frontalement de la sexualité la plus débridée (la torride et dénudée orgie chorégraphiée « Take Off With Us / Air-otica »), de la maladie et de la mort (le rétrospectif « Hospital Hallucinations » et le résigné « Bye Bye Life »), des thèmes presque complètement occultés par les *musicals* classiques. Ce dévoilement à la fois obscène et morbide, mais jubilatoire, du *musical* classique était peut-être seulement surpassé à cette date par *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975), quoique ce film pervertisse le genre sur un mode plus horrifique, « trav' » et « trans' » qu'érotico-morbide et selon une formule plus musicale que chorégraphique.

Toutefois, plus qu'il ne forcerait la danse et donc le *musical* à exprimer la sexualité et la mort, Bob Fosse tire profit du naturel avec lequel l'art chorégraphique peut suggérer ces deux pôles érotiques et thanatiques. Que la danse puisse manifester l'érotisme, c'est en effet une fragrance que le *musical* classique s'est ingénié à dissimuler, notamment sous l'effet de l'idéalisme romantique qui le caractérise et des rigueurs du code de censure Hays qui le corsetaient⁷⁵. Or cette évidence érotique de la danse éclate avec force dans l'œuvre de Fosse : les corps dansants sont des corps en mouvement, en contact, qui se frôlent, se touchent, s'appuient les uns sur les autres, s'attirent, se repoussent, s'évitent ou s'enlacent. Le numéro « Take Off With Us / Air-otica » radicalise la dimension charnelle de la danse. Tout y est sexualisé : déhanchés suggestifs, positions lascives, développés de jambes aguicheurs,

⁷³ *Ibid.*, p. 257.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 260.

⁷⁵ Quoique le *musical* classique ne soit pas toujours aussi chaste qu'on le dit souvent, comme le prouvent, entre autres, *Gentlemen Prefer Blondes* (*Les Hommes préfèrent les blondes*, Howard Hawks, 1953) ou le « Girl Hunt Ballet » de *The Band Wagon*.



Illustration 1.25 « Air-Otica » : *All That Jazz* (Bob Fosse, 1979)

cambrés, étreintes, portés, moiteur des corps, etc. Par ailleurs, si dans les comédies musicales classiques la danse exprime le plus souvent la joie de vivre, Fosse démontre (à la suite de Powell et Pressburger) qu'elle est aussi particulièrement appropriée pour évoquer la mort par son évanescence même, c'est-à-dire du fait de sa fragilité ontologique, mais également à cause de l'épuisement qu'elle inflige aux corps qui la font naître : « La danse devient ici la figuration de l'urgence du corps à exister, à vivre, à vibrer. Le mouvement éphémère et unique du danseur s'évanouissant dans l'espace et s'annulant dans le temps de son exécution rappelle la mortalité du corps. Traiter de la mort dans un *musical* semble dès lors une évidence⁷⁶ ».

Les années 1970 et 1980 voient aussi l'émergence d'un autre type de films de danse hollywoodien : des (mélo)drames ponctués de scènes de danse qui surfent souvent sur la vague du *fitness*, caractéristique de cette époque, et sur la vogue de musiques et de danses particulièrement populaires durant ces décennies, notamment le rock and roll, le disco et certaines musiques latines. Sortent ainsi, presque en série, des films tels que *Saturday Night Fever* (*La Fièvre du samedi soir*, 1977, John Badham, chor. Lester Wilson), *Grease* (1978, Randal Kleiser, chor. Patricia Birch), *Fame* (1980, Alan Parker, chor. Louis Falco), *Flashdance* (1983, Adrian Lyne, chor. Jeffrey Hornaday), *Staying Alive* (1983, Sylvester Stallone, chor. Dennon Rawles et Sayhber Rawles), *Footloose* (1984, Herbert Ross, chor. Lynne Taylor-Corbett), *Girls Just Want to Have Fun* (*School Girls*, 1985, Alan Metter, chor. Otis Sallid), *Dirty Dancing* (1987, Emile Ardolino, chor. Kenny Ortega) ou encore *Hairspray* (1988, John Waters, chor. Edward Love).

Tous ces films entérinent la rupture d'Hollywood avec l'esthétique et le ton des comédies musicales classiques en mettant en scène des personnages jeunes qui sont souvent confrontés à des problèmes sociaux, économiques, familiaux et/ou existentiels. *Saturday Night Fever*, par exemple, ne dévoile pas un monde fait de « happy few », mais un groupe de jeunes en proie à des difficultés sociales. La danse n'y est plus le moyen d'expression privilégié de la joie et de l'amour : les scènes de danse apparaissent surtout comme des moments qui suspendent le poids des échecs et des frustrations des personnages, notamment de Tony (John Travolta). Roi incontesté du *dancefloor* de la discothèque de son quartier, celui-ci vient y chercher tous les samedis soirs un moyen d'échapper à ses conditions de vie très modestes. Grâce à sa prestance physique et au brio de ses pas de danse disco, il y reçoit enfin l'admiration que ni ses parents ni la femme qu'il convoite ne lui portent. Dans *Grease*,

⁷⁶ Carole Milleliri, « Grandeur et décadence du *musical* hollywoodien », *Critikat*, 28 avril 2009, [En ligne] URL : <http://www.critikat.com/panorama/analyse/que-le-spectacle-commence.html>. [Consulté le 11/01/2016].

toujours avec Travolta, c'est la danse rock and roll qui est mise à l'honneur et elle y manifeste souvent, par l'énergie frénétique et les déhanchés qui la caractérisent, l'ardeur sexuelle des jeunes personnages, comme dans le célèbre numéro final « You're the One That I Want ». Conçu comme une suite de *Saturday Night Fever*, *Staying Alive* met en scène un Travolta plus musculeux et agressif. La danse y est désormais filmée comme un sport, voire comme un combat : la transpiration est montrée, l'effort devient apparent et est valorisé par une mise en scène qui promeut une éthique du dépassement de soi. La danse vient ainsi traduire la lutte que représente l'existence et, en particulier, le combat que mène Tony Manero pour réaliser ses rêves et devenir danseur à Broadway. Les nombreux ralentis employés dans les séquences de danse insistent sur le déploiement de l'énergie des danseurs tandis que le montage des scènes de répétition souligne leur caractère itératif et donc le travail colossal que la maîtrise de la danse nécessite. À travers cette mise en scène très typique de Sylvester Stallone, la danse est présentée sous son jour le plus athlétique et, du fait du travail acharné qu'elle requiert, apparaît comme la métaphore de l'endurance et de la résilience du personnage. Dans *Dirty Dancing*, c'est l'éveil sexuel d'une jeune femme qui constitue l'enjeu du film et qui motive le style de mouvement des séquences chorégraphiées, celles-ci oscillant, à l'image du personnage principal, entre un romantisme très fleur bleue et une lascivité tout à fait obscène. *Fame* filme quant à lui les auditions du concours d'entrée d'un lycée public de New York dédié aux arts de la scène, puis les quatre années d'apprentissage qu'y passent les candidats admis. Dans le même genre, *Flashdance* suit une jeune femme qui se prépare à passer une audition pour entrer dans un conservatoire de danse. La célèbre séquence de l'audition, vers la fin du film, est à nouveau une démonstration du succès de la volonté persévérante et du travail acharné.

Outre la jeunesse des personnages de ces films, les motivations et les obsessions qu'ils partagent, l'éthique de la persévérance qui les anime, les chorégraphies sexualisées et/ou athlétiques qu'ils exécutent, cet ensemble de films a encore en commun une certaine manière de filmer la danse. Le montage n'hésite plus à se faire visible : les nombreuses coupes qui parcellisent les chorégraphies ne sont pas toujours rendues plus discrètes par des raccords-mouvements. Le dogme classique du respect de la performance pro-filmique à travers un montage invisible ou discret, sinon interdit, est troqué contre un principe de la « touche » chorégraphique, le montage privilégiant la sidération du spectateur en accumulant, juxtaposant, des instants virtuoses. De même, les plans moyens coexistent avec des gros plans sur les visages et d'autres parties du corps des personnages (hanches, jambes et pieds en particulier) qui fragmentent leur représentation, ce qui porte à nouveau atteinte au



Illustration 1.26 *Dirty Dancing* (Emile Ardolino, 1987)

principe classique selon lequel on danse avec tout son corps et que la caméra ne doit pas morceler par le cadrage l'intégrité physique des danseurs et des chorégraphies. À la continuité des chorégraphies, à la fluidité des séquences et à l'authenticité des performances, ces films préfèrent donc les rafales d'éclats virtuoses, une esthétique du florilège (de prouesses chorégraphiques) et la valorisation de détails gestuels ou expressifs. Dans ce corpus de films, les chorégraphies qui apparaissent à l'écran sont donc largement construites par les opérations techniques et esthétiques du médium cinématographique (montage, cadrages, éclairages, utilisation discrète de doublures grâce à diverses stratégies et/ou certains effets spéciaux, etc.). Les caractéristiques esthétiques des épisodes musicaux et chorégraphiques de ces films des années 1980 coïncident donc peu ou prou avec celles des vidéo-clips qui apparaissent à la même période.

En effet, les années 1980 sont également marquées par la naissance de ce nouveau type de films musicaux et chorégraphiques : les vidéo-clips, des films courts qui mettent en image et souvent en mouvement un titre de musique. Si le genre n'est en réalité pas si nouveau, sa production explose dans les années 1980, notamment sous l'effet de la création en 1981 de MTV, une chaîne de télévision américaine spécialisée dans ce type de courts-métrages musicaux qui s'est rapidement vue diffusée dans un très grand nombre de pays⁷⁷. Les vidéo-clips que Michael Jackson produit alors s'avèrent particulièrement innovants sur le plan chorégraphique et contribuent largement au succès fulgurant de MTV. Les vidéo-clips de Michael

⁷⁷ Cf. Laurent Jullier et Julien Péquignot, *Le Clip : histoire et esthétique*, Paris, Armand Colin, 2013.

Jackson, dont j'examinerai brièvement ici quatre exemples iconiques, sont des courts à moyen métrages qui construisent un univers fictionnel autour des chansons de la star et en proposent des illustrations chorégraphiques extrêmement élaborées, la gloire de Michael Jackson reposant en partie sur sa virtuosité de danseur.

Par exemple, le vidéo-clip de *Beat It* (1983, réal. Bob Giraldi, chor. Michael Peters), qui dure près de cinq minutes, met en scène des jeunes afro-américains des quartiers difficiles de Los Angeles et aborde la violence du système des gangs. Le film suit notamment deux jeunes de gangs rivaux se livrer à un duel hautement chorégraphié dans un hangar désaffecté. Ayant vent de la bagarre qui vient d'éclater, le personnage que joue Michael Jackson dans ce clip se rend sur les lieux en dansant. Lorsqu'il arrive, il s'interpose rapidement entre les deux jeunes et parvient à les convaincre que la violence n'est pas la solution à leurs problèmes. Emmenées par l'énergie de Michael Jackson, les deux bandes se lancent alors dans une chorégraphie de groupe incisive et parfaitement synchronisée qui dénote leur réconciliation tout en offrant une issue de décompression à la colère et aux frustrations qui les animent. La danse, plutôt que la violence, apparaît ainsi comme une activité cathartique salutaire comme le prouve d'ailleurs le casting de véritables membres de deux gangs adverses de Los Angeles pour la réalisation de cette vidéo.

La même année, 1983, Michael Jackson tourne ce qui est très certainement le vidéo-clip le plus connu de l'histoire du genre, *Thriller*. Réalisé par John Landis et chorégraphié par Michael Peters et Michael Jackson lui-même, ce clip de plus de treize minutes suit un jeune couple qui se retrouve en panne de voiture dans un lieu sombre et boisé un peu angoissant. Alors qu'ils se résolvent à marcher, Michael Jackson profite de cette promenade nocturne pour confier à son amie qu'il est très différent des autres hommes : elle en a bientôt la preuve quand, sous l'influence d'une pleine lune, il commence à se transformer en loup-garou. La jeune femme tente de s'échapper mais le loup-garou la poursuit et se jette sur elle. Le clip révèle ensuite que tout cela n'était qu'une scène de film d'horreur, le couple en question étant en fait confortablement assis dans un cinéma (le fait qu'ils étaient eux-mêmes les personnages de ce film reflète-t-il alors la projection angoissée de la jeune femme ?). Ne tenant plus, la jeune femme quitte la projection et Michael Jackson la suit à contrecœur hors du cinéma. Le couple s'engouffre alors dans une rue sombre et Michael Jackson taquine son amie en cherchant à lui faire peur. Or la jeune femme n'est pas au bout de ses frayeurs car ils passent bientôt devant un cimetière d'où sourdent d'outre-tombe des morts-vivants en état de décomposition avancée qui tentent d'acculer le couple. C'est alors que Michael Jackson lui-même se transforme en zombie et qu'il se lance avec ses comparses putréfiés dans un numéro de danse

macabre sur le refrain de la chanson. Épouvantée, la jeune femme fuit et se réfugie dans une maison abandonnée où viennent la poursuivre les zombies. Mais tandis qu'elle est sur le point d'être tuée par Michael Jackson, elle se réveille et réalise que tout cela n'était qu'un cauchemar. Michael Jackson lui propose alors de la raccompagner chez elle et elle accepte avec soulagement, mais, dans le dernier plan du film, celui-ci se retourne vers la caméra à laquelle il confie un sourire et un regard terrifiants qui révèlent qu'il est bien un loup-garou. . .

Outre la complexité retorse de la trame fictionnelle qu'il tisse, le clip est remarquable par la chorégraphie à la fois horrifique, parodique et iconique qu'il met en scène. La danse des zombies que mène Michael Jackson est composée de mouvements volontairement disharmonieux. Leur marche est saccadée. Leurs pieds traînent sur le sol. Leurs yeux écarquillés sont fixes et leurs bouches béantes. Leurs mains et leurs bras se figent dans des positions crispées et noueuses qui suggèrent des élans prédateurs. Leurs brusques mouvements d'épaules et de tête donnent le sentiment que leurs membres sont désarticulés. La gestion du poids que la chorégraphie impose aux danseurs (fort ancrage dans le sol, jeux de déséquilibre, opposition du buste et des jambes) désaxe leur corps et étrangéise leurs mouvements. Dans cette mise en scène, qui doit beaucoup aux films de George A. Romero et au cinéma de série B, mais qui semble aussi puiser dans les danses de Mary Wigman (notamment sa *Danse de la sorcière*) et d'autres chorégraphes expressionnistes, la bizarrerie et la laideur délibérées de la chorégraphie sont utilisées comme un instrument de défiguration monstrueuse des corps.

Dans sa version intégrale, le vidéo-clip de *Bad* (1987), réalisé par Martin Scorsese et chorégraphié par Gregg Burge, dure dix-huit minutes⁷⁸ et, comme *Beat It*, rappelle les chorégraphies urbaines de Jerome Robbins dans *West Side Story*. Michael Jackson y joue un jeune d'un quartier urbain particulièrement défavorisé qui, après un trimestre dans une école huppée, revient passer ses vacances chez lui. Retrouvant ses anciens amis, il passe la soirée avec eux, mais leur attitude le rend mal à l'aise et il ne veut plus participer à leurs larcins. Ses amis l'accusent d'avoir changé et de les laisser tomber. Michael Jackson va alors tenter de leur montrer qu'il est toujours l'un des leurs, qu'il est bien resté « bad ». Il entraîne ses amis dans une station de métro mais échoue à commettre le crime qui devait le réhabiliter au sein de son groupe. Alors que ses amis le renient, la vidéo passe soudainement du noir et blanc à la couleur : Michael Jackson apparaît tout d'un coup vêtu de cuir noir de la tête aux pieds et il commence à chanter « Bad » tout en exécutant avec un groupe de

⁷⁸ La version abrégée du clip, plus souvent diffusée sur les chaînes musicales, dure un peu plus de quatre minutes et se concentre sur la séquence chorégraphique.

punks sortis de nulle part une chorégraphie émaillée de poings brandis en l'air, de petits gestes puissants, d'accents rythmiques violemment marqués, de mouvements secs et saccadés, de cris belliqueux ou encore de coups de reins provocateurs. Sa performance, athlétique et agressive, lui fera regagner le respect de ses amis, bien que leur amitié semble désormais appartenir au passé.

Enfin, le clip *Smooth Criminal* (1989), réalisé par Colin Chilvers et chorégraphié par Jeffrey Daniel, Michael Jackson et Vincent Paterson, est une version remaniée du segment éponyme de plus de quarante minutes qui figure dans le film choré-musical *Moonwalker* (1988). Se déroulant dans un bar, dans lequel gravitent des crapules en costumes, et mis en scène comme un film de gangster des années 1930, *Smooth Criminal* est un hommage explicite au numéro « Girl Hunt Ballet » de *The Band Wagon* et, plus généralement, à Fred Astaire. Néanmoins, le clip propose une sorte de catalogue des pas et des figures qui composent le style chorégraphique singulier de Jackson : des mouvements secs et précis d'une rapidité fulgurante, des tours véloces sur soi-même, le fameux *moonwalk* (une marche en arrière qui donne l'impression de glisser, voire de flotter) qu'il n'a pas inventé mais qu'il a popularisé en l'exécutant de manière extrêmement virtuose et en en faisant l'une de ses signatures chorégraphiques, le *moonwalk* en cercle, des mouvements saccadés de la cage thoracique et des épaules, des marches latérales stylisées et rythmiquement hachées ou encore son célèbre « anti-gravity lean », un penché « magique » de quarante-cinq degrés vers le sol (lequel repose, comme toute magie, sur un « truc » que Jackson a d'ailleurs lui-même inventé et patenté : des chaussures qui se vissent au sol de manière invisible au moment de l'exécution de la figure⁷⁹).

Entre les années 1980 et aujourd'hui, d'autres chanteurs tels que Janet Jackson, Madonna, Kylie Minogue, Justin Timberlake, Beyoncé, les Pussycat Dolls ou encore Sia ont en partie assis leur réputation sur la qualité chorégraphique de leurs vidéo-clips, qui remportent fréquemment la palme MTV de la meilleure chorégraphie (« MTV Video Music Award for Best Choreography »)⁸⁰. Il faut également souligner que les vidéo-clips chorégraphiés figurent en excellente place des films (de danse) les plus visionnés de l'histoire, certaines de ces vidéos totalisant plus d'un milliard de vues sur YouTube, la plate-forme Internet qui les accueille. Ainsi, parmi les trente vidéo-clips les plus visionnés de l'histoire sur YouTube, beaucoup sont dansants, tels que *Gangnam Style* de Psy (2012), *Uptown Funk* de Mark Ronson (2014), *Baby*

⁷⁹ Cf. Katherine Krohn, *Michael Jackson: Ultimate Music Legend*, Minneapolis, Lerner Publications Company, 2010, p. 28.

⁸⁰ Une page Wikipedia recense les nominés et les gagnants de ce prix depuis sa création en 1984 : https://en.wikipedia.org/wiki/MTV_Video_Music_Award_for_Best_Choreography. [Consulté le 08/08/2016].

de Justin Bieber (2010), *Shake It Off* de Taylor Swift (2014), *Bailando* de Enrique Iglesias (2014), *All About That Bass* de Meghan Trainor (2014), *Chandelier* de Sia (2014), *Party Rock Anthem* de LMFAO (2001), *Lean On* de Major Lazer et DJ Snake (2015), *Waka Waka (This Time For Africa)* de Shakira (2010), *Thinking Out Loud* de Ed Sheeran (2014), *Gentleman* de Psy (2013) et *On The Floor* de Jennifer Lopez (2011)⁸¹. De fait, le succès phénoménal du clip le plus regardé sur YouTube, *Gangnam Style* de Psy, qui comptabilise à ce jour plus de deux milliards six cents millions de vues, repose largement sur la chorégraphie « équestre » délibérément ridicule, mais drôle et facilement reproductible qu'y exécute le chanteur sud-coréen, accompagné par un nombre grandissant de danseurs. Le clip *Shake It Off* de Taylor Swift, visionné plus d'un milliard cinq cents millions de fois, est quant à lui un passage en revue de diverses sortes de danse supposées révéler les différentes facettes de la personnalité de la chanteuse, un peu à la façon des portraits dansés que mettaient en scène certaines comédies musicales tel que le portrait de Lise dans *An American in Paris*. Et le vidéo-clip *Chandelier* de Sia, qui a été visionné plus d'un milliard trois cents millions de fois rien que sur YouTube, filme *in extenso* une jeune danseuse (Maddie Ziegler) exécutant une chorégraphie de danse contemporaine de Ryan Heffington. Contrairement au montage très *cut* si caractéristique de l'esthétique des vidéo-clips, *Chandelier* ne présente que quelques coupes afin de préserver la continuité et l'authenticité de la performance virtuose de la jeune Maddie Ziegler. En tout état de cause, la courte durée de ces films chorégraphiés et leur très grande accessibilité (à la télévision et sur Internet) concourent à faire d'eux les films de danse les plus vus au monde. Par ailleurs, il est intéressant de souligner qu'un clip de l'une des chanteuses les plus populaires au monde, *Countdown* de Beyoncé (2011), a été accusé de plagier une ciné-danse du réalisateur Thierry De Mey et de la chorégraphe Anne Teresa De Keersmaeker, *Rosas danst Rosas* (1997)⁸². En effet, des phrases de mouvement, certains costumes, des décors, la mise en scène et même certains plans spécifiques du clip sont indubitablement calqués sur la ciné-danse des deux artistes belges. Cette appropriation soulève des problèmes à la fois artistiques et légaux : quelles formes de propriété protègent les œuvres chorégraphiques et ciné-chorégraphiques ? À un moment théorique où la dichotomie entre l'original et la copie a été largement dissoute, où s'arrêtent la référence et l'hommage et où commencent l'imitation et le pillage ? Ce clip mérite-t-il vraiment d'être taxé de plagiat dans un contexte de création artistique dominé par des processus d'intertextualité, de réappropriation,

⁸¹ Wikipedia propose une liste des trente vidéo-clips les plus visionnés sur YouTube : https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_most_viewed_YouTube_videos. [Consulté le 26/12/2015].

⁸² La presse a assez amplement relayé cette affaire. Voir, par exemple, cet article de *Libération* : http://next.liberation.fr/musique/2011/10/10/beyonce-accusee-de-plagiat-par-la-choregraphe-de-keersmaeker_766960. [Consulté le 08/08/2016].

de recyclage et par les pratiques du *ready-made*, du *remake* et du *found footage* ? En outre, le cas de *Countdown* illustre les porosités qui existent entre les divers genres ciné-chorégraphiques et prouve notamment la capacité des expérimentations de la ciné-danse à s'infiltrer dans des formes plus populaires de films chorégraphiés.

Cette ère ciné-chorégraphique post-comédies musicales est également une période faste pour les films de danse expérimentaux. Toutefois, comme ces films feront l'objet d'analyses approfondies dans la suite de ce travail, je n'en mentionnerai ici que quelques-uns, simplement pour souligner leur multiplication à partir de la seconde moitié des années 1960. Par exemple, en 1966 Hilary Harris réalise *Nine Variations on a Dance Theme* dans lequel il filme à neuf reprises et d'autant de manières différentes une même séquence chorégraphique interprétée par la danseuse Bettie de Jong. En 1968, Norman McLaren réalise *Pas de Deux* (chor. Ludmilla Chiriaeff), un film qui travaille la notion de trace ou de sillage que laissent dans l'espace les mouvements dansés et que le cinéaste matérialise visuellement grâce à diverses techniques cinématographiques (surimpressions, décalage de la pellicule, travail sur les contrastes lumineux). À partir du début des années 1970, Merce Cunningham commence, lui, à expérimenter avec le médium vidéo afin d'ouvrir de nouvelles perspectives pour la création chorégraphique et de découvrir des manières inédites de percevoir la danse. Il collabore d'abord avec le vidéaste Charles Atlas puis avec Elliot Caplan pour utiliser la vidéo comme un « levier d'interrogations nouvelles⁸³ » sur son travail chorégraphique. Le célèbre chorégraphe américain réalise ainsi des dizaines de vidéos, telles que *Wesbesth* (1974), *Fractions* (1977), *Locale* (1979), *Channels/Inserts* (1981), *Points in Space* (1986), *Changing Steps* (1989) et *Beach Birds for Camera* (1992) dans lesquelles, par rapport à son travail scénique, « [...] d'autres possibilités de mouvement se font jour, d'autres rythmes, d'autres coordinations motrices, d'autres modes d'agencement des corps dans l'espace⁸⁴. . . » C'est aussi à partir des années 1970 que la cinéaste-performatrice Amy Greenfield commence à développer son « cinéma du corps » (*Cinema of the Body*) et à réaliser ses « filmdances » dans lesquels les corps sont chorégraphiés pour et par la caméra et où les mouvements sont infléchis par les éléments des lieux avec lesquels l'artiste dialogue, comme en témoignent certains de ses films les plus régulièrement présentés tels que *Transport* (1971), *Element* (1973), *Fragments: Mat/Glass* (1975), *Videotape for a Woman and a Man* (1978), *Body Songs* (1979), *4 Solos for 4 Women* (1980), *Tides* (1982), *Antigone/Rites of Passion* (1990), *Light of The Body* (1998) ou encore *Wildfire* (2002).

⁸³ Annie Suquet, in Myrian Bloedé (dir.), *Merce Cunningham. Chorégrapheur pour la caméra. Conversation avec Annie Suquet et Jean Pomarès*, Paris, L'œil d'or, 2013, p. 15.

⁸⁴ *Ibidem*.

Puis, dans les années 1980, une première génération cohérente de réalisateurs de ciné-danse apparaît, notamment en Angleterre, en France, en Belgique et en Allemagne. Par exemple, le chorégraphe français contemporain Philippe Découflé réalise à partir des années 1980 toutes sortes de films de danse : courts métrages expérimentaux, captations de performances *in situ*, vidéo-clips et publicités. Ses œuvres ciné-chorégraphiques mêlent souvent un comique absurde, des costumes extravagants, une esthétique graphique qui rappelle parfois l'univers de la B.D et un goût pour les détails gestuels et décoratifs. C'est également dans les années 1980 que la réalisatrice britannique Margaret Williams a débuté sa – désormais – longue carrière, qu'elle a largement consacrée aux films de danse et notamment aux ciné-danses (dont elle a réalisé un certain nombre en collaboration avec des chorégraphes telles que Lea Anderson, Victoria Marks, Alison Murray et Rosemary Lee). C'est aussi à cette époque que la compagnie DV8 Physical Theater, basée en Angleterre et fondée par le danseur et chorégraphe contemporain Lloyd Newson, commence à créer des adaptations cinématographiques de ses productions scéniques qui lui assureront une renommée internationale : *Dead Dreams of Monochrome Men* (1989), *Strange Fish* (1992), *Enter Achilles* (1995) et *The Cost of Living* (2004). Occupant l'extrémité la plus narrative du spectre de la ciné-danse, ces films abordent souvent des problématiques sociales, telles que l'homosexualité (*Dead Dreams of Monochrome Men*), le gréganisme et ses effets pervers (*Enter Achilles*) ou le handicap (*The Cost of Living*), à travers des mises en scène qui entrelacent souvent la danse et la parole dans des environnements quotidiens ou familiers. Entre la toute fin des années 1980 et le tout début des années 1990, le couple de chorégraphes-réalisateurs français Joëlle Bouvier et Régis Obadia réalisent eux aussi des ciné-danses – *La Chambre* (1988), *L'Étreinte* (1988), *La Lampe* (1990) et *La Noce* (1991) – qui reçoivent de nombreux prix dans divers festivals cinématographiques et qui contribuent ainsi à faire connaître ce genre hybride à un public de cinéphiles. En 1990, Pina Bausch elle-même, la grande prêtresse de la danse contemporaine, s'essaie au genre et réalise avec *Die Klage der Kaiserin* (*La Plainte de l'impératrice*) une ciné-danse pleine de poésie mélancolique qui explore la difficulté des rapports humains et la solitude des êtres. En 1992, c'est au tour de l'une des grandes figures de proue du cinéma expérimental européen, Peter Greenaway, de faire une incursion dans le genre avec *Rosa*, une ciné-danse épurée qui joue sur le contraste d'un décor ultra-classique (une salle de château) et d'une chorégraphie toute contemporaine d'Anne Teresa de Keersmaeker. À partir des années 1990, le compositeur et cinéaste belge Thierry De Mey commence à réaliser des ciné-danses pour lesquelles il collabore avec de grandes figures de la danse contemporaine, tout particulièrement avec Anne Teresa De Keersmaeker, avec laquelle il coréalise six films qui ont fait de lui l'un des

réalisateurs de ciné-danses les plus prolifiques et les plus réputés. De même, son compatriote, le chorégraphe-réalisateur Wim Vandekeybus, réalise depuis les années 1990 des films de danse expérimentaux qui explorent souvent des états de corps troublés à l'instar de *Body, Body on the Wall* (1997, coréalisé avec Jan Fabre), *In Spite of Wishing and Wanting* (2002), *Blush* (2005) et *Here After* (2007). Quant au Suisse Pascal Magnin, il réalise dans les années 1990 des ciné-danses comme *Reines d'un jour* (1997) et *Contrecoup* (1997) qui exploitent la capacité des mouvements dansés à se faire le vecteur d'une narration incarnée et poétique mais aussi claire et intuitive. Grâce à l'impulsion donnée par cette génération active de réalisateurs de ciné-danses, dont je n'ai évoqué ici que les figures les plus éminentes, le genre prend de l'ampleur et commence à jouir d'un certain succès auprès des groupes de cinéastes et de vidéastes expérimentaux, tout comme auprès des chorégraphes, fortement attirés par les possibilités d'expérimentation mais aussi de diffusion qu'ouvre ce type de créations filmiques. Ainsi, depuis le début des années 2000, un nombre croissant d'artistes contemporains se sont essayés, voire consacrés, à la ciné-danse, à l'instar de David Hinton, Mitchell Rose, Antonin De Bemels, Eiko et Koma, Laurent Goldring, Douglas Rosenberg, Noémie Lafrance, Erika Janunger, Magali Charrier, Alessandro Amaducci, etc., dont les travaux constituent les objets privilégiés de la suite de cette recherche.

Si les années 1990 sont marquées par l'essor des vidéo-clips et des films de danse expérimentaux, il s'agit en revanche d'une décennie creuse pour les films de danse hollywoodiens. Qu'ils soient documentaires ou fictionnels, les rares films de danse *mainstream* notables de la décennie ne sont pas américains : *Strictly Ballroom* de Baz Luhrmann (Australie, 1992), *Flamenco* (Espagne, 1995) et *Tango* (Espagne/Argentine, 1998) de Carlos Saura, *Shall we Dance ?* de Masayuki Suo (Japon, 1996), *The Tango Lesson* de Sally Potter (Angleterre, 1999). Toutefois, à partir de 2000, les studios hollywoodiens s'intéressent à nouveau vivement à la danse et sortent toute une série de films romantiques et/ou mélodramatiques autour de cet art dont la réalisation quasi systématique de suites atteste le succès : *Center Stage* de Nicholas Hytner (2000, *Danse ta vie*) et *Center Stage: Turn It Up* de Steven Jacobson (*Danse ta vie 2*, 2008), *Save the Last Dance* de Thomas Carter (2001) et *Save the Last Dance 2* de David Petrarca (2006), *Honey* (2003) et *Honey 2* (2011) de Bille Woodruff, *You Got Served* de Chris Stokes (*Street Dancers*, 2004), *Take the Lead* de Liz Friedlander (*Dance With Me*, 2006), *Stomp the Yard* de Sylvain White (*Steppin'*, 2007) et *Stomp the Yard 2: Homecoming* de Rob Hardy (*Steppin' 2*, 2010) ou encore la série des *Step Up* (*Sexy Dance*), soit cinq films sortis entre 2006 et 2014 (*Step Up*, *Step Up 2: The Streets*, *Step Up 3D*, *Step Up Revolution* et *Step Up: All In*).

Variations contemporaines des mélodrames choré-musicaux des années 1980, ces *teen movies* suivent le plus souvent des adolescents ou de très jeunes adultes qui, en proie à des difficultés économiques, sociales ou familiales, cherchent à se raccrocher à leur rêve : devenir danseurs.

Dans ces films de danse des années 2000 et 2010, distribués dans les circuits classiques mais de plus en plus souvent visionnés sur des écrans de télévision et d'ordinateur *via* des services plus ou moins légaux de vidéo à la demande, les styles chorégraphiques les plus représentés ne sont plus, comme dans les années 1980, le rock and roll ou le disco, mais le hip-hop, la breakdance et le RnB. La motivation narrative des séquences de danse est toujours assurée par des répétitions et des auditions, mais aussi, et c'est relativement nouveau, par des « battles » et des compétitions plus ou moins informelles et spontanées entre danseurs ou groupes de danseurs rivaux. Dans ces films, plus que l'appel du spectacle et de la scène, c'est l'idée de compétition – les gains psychologiques (sentiment d'accomplissement personnel) et économiques (l'obtention d'une bourse ou d'une récompense pécuniaire) ou encore les opportunités professionnelles qu'elle peut engendrer – qui sous-tend toute entreprise chorégraphique et tous les efforts d'entraînement et de répétition. En ce sens, ce corpus de films de danse semble refléter – plus que tous ceux des périodes précédentes – les pressions économiques et concurrentielles que fait peser le système socio-économique du capitalisme sur l'exercice de l'art. Dans ce même esprit de réalisme social, ces films font d'ailleurs reposer une partie de leurs enjeux dramatiques sur les disparités et les tensions qui divisent diverses communautés ethniques et différents groupes socio-économiques. Par exemple, *Save the Last Dance* dramatise l'opposition entre une jeune blanche, issue des classes moyennes et danseuse de ballet, et un jeune noir, danseur de hip-hop, qui vit dans un contexte social et familial difficile. C'est notamment grâce à leur passion commune pour la danse et à leur ambition professionnelle que les deux personnages apprivoiseront leurs différences jusqu'à former un couple. De fait, malgré leur volonté de réalisme social, ces films renoncent rarement aux *happy ends*, même relatifs.

Par ailleurs, et bien que le genre paraisse relativement moribond, quelques films chantés et dansés surgissent ponctuellement au cours des années 2000 : *Dancer in the Dark* de Lars Von Trier (2000), *Moulin Rouge* de Baz Luhrmann (2001), *Chicago* (2002) et *Nine* (2009) de Rob Marshall, *Dreamgirls* de Bill Condon (2006), le film animé *Happy Feet* de George Miller (2006) ou encore *Burlesque* de Steven Antin (2010). *Chicago*, tout particulièrement, offre avec la fameuse séquence du « tango du pénitencier » l'un de ces superbes numéros musicaux et chorégraphiques qui laissent parfois espérer une possible résurrection du genre.



Illustration 1.27 L'affiche de *Save the Last Dance* (Thomas Carter, 2001) : deux thèmes annoncés, la danse et l'amour interracial



Illustration 1.28 « Le Tango du pénitencier » : *Chicago* (Rob Marshall, 2002)

Quelques grands films de danse dramatiques viennent également ponctuer les années 2000 et 2010. *The Dancer* de Fred Garson, sur un scénario de Luc Besson et avec Mia Frye (2000), suit le parcours semé d'embûches d'une danseuse muette. *Billy Elliot* de Stephen Daldry (2000) s'intéresse à un jeune garçon issu d'un milieu ouvrier de Durham qui préfère la danse classique à la boxe au grand dam de son père machiste. Et *Black Swan* de Darren Aronofsky (2010) est une sorte de thriller psychologique qui n'est pas sans rappeler la vision vampirique de l'art en général et de la danse en particulier que proposait *The Red Shoes*. Le film raconte en effet l'histoire de Nina (Natalie Portman), une ballerine du New York City Ballet, qui sombre peu à peu dans la folie du fait notamment de son perfectionnisme et de son obsession à vouloir interpréter le cygne noir du *Lac des cygnes*, un personnage maléfique qui lui résistait, qu'elle ne parvenait pas à incarner et qui finit par lui coller à la peau. De la même manière que Victoria Page finissait par se confondre avec son personnage du ballet *The Red Shoes*, ce qui l'acculait à un destin tragique, la descente aux enfers de Nina concorde en tout point avec son appropriation de plus en plus intime du rôle de sa vie.

Enfin, tout au long de cette période, les documentaires sur la danse, sur certains chorégraphes, certaines compagnies ou certains danseurs se multiplient. Parmi ces films, un grand nombre s'intéressent avant tout à la vie des danseurs, à ce que cet art et cette discipline physique implique comme efforts, comme sacrifices, comme joies et comme récompenses. Par exemple, *First Position* de Bess Kargman (*Le Concours de danse*, 2011) suit de jeunes prodiges qui subissent les affres compétitives d'un grand

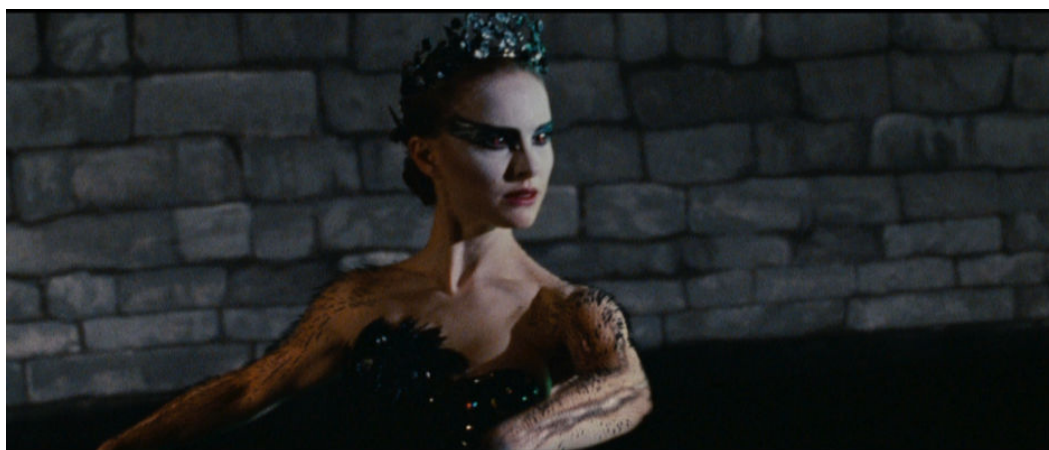


Illustration 1.29 Le cygne noir, incarnation de la face obscure du monde du ballet : (*Black Swan*, Darren Aronofsky, 2010)

concours de danse professionnalisant et *Comme ils respirent* de Claire Patronik (2015) documente la vie, les désirs et les motivations de plusieurs danseurs en les montrant en répétition et en représentation, mais aussi en les interrogeant longuement sur les difficultés et les bonheurs d'être danseur. D'autres documentaires explorent le travail de chorégraphes en suivant leur processus de création et de répétition. Par exemple, Pina Bausch a fait l'objet de plusieurs documentaires qui s'intéressent à ses pièces et à ses méthodes de travail. En 1983, Chantal Akerman réalise *Un Jour Pina m'a demandé* qui suit sur scène et en coulisses une tournée européenne du Tanzteater de Pina Bausch durant cinq semaines. En 2010, *Les Rêves dansants : sur les pas de Pina Bausch* d'Anne Linsel et Rainer Hoffmann se concentre sur la création d'une version adolescente de *Kontakthof*, l'une des pièces phares de la chorégraphe allemande, pour laquelle elle a recruté des jeunes qui, dans leur grande majorité, n'avaient jamais reçu de formation en danse. Et en 2011, Wim Wenders réalise *Pina*, un documentaire-hommage qui présente à la fois de longs extraits de quatre pièces de la chorégraphe, des témoignages de ses danseurs et des expérimentations ciné-chorégraphiques filmées *in situ* à Wuppertal en Allemagne, la ville où est basée la compagnie. D'autres documentaires encore se focalisent sur certains danseurs célèbres, comme Mikhail Baryshnikov (*Baryshnikov : The Dancer and the Dance* de Harriet et Victor Millrose, 1983), Sylvie Guillem (*Sylvie Guillem, sur le fil* de Françoise Ha Van Kern, 2009) ou Aurélie Dupont (*Aurélie Dupont, l'espace d'un instant* de Cédric Klapisch, 2010). Enfin, d'autres films cherchent à dévoiler l'univers d'une compagnie comme dans *La Danse, The Paris Opera Ballet* de Frederick Wiseman (*La Danse, le Ballet de l'opéra de Paris*, 2009) qui explore tous les aspects de la compagnie, des cours de danse aux ateliers de couture en passant par les complexités logistiques des répétitions.

Une plus ample étude historique de la danse au cinéma devrait bien sûr compléter l'esquisse et les quelques touches de couleurs apportées à ce tableau. Parmi la multitude de films que je n'ai pas abordés, il faudrait tout spécialement examiner les performances choré-actoriales d'Alla Nazimova, notamment dans *Salomé* de Charles Bryant (1923), certaines scènes de Douglas Fairbanks, les films avec Joséphine Baker (*La Sirène des tropiques*, *Zouzou*, *Princesse Tam Tam*, *Moulin-Rouge*), les exercices très chorégraphiés de certains athlètes dans *Olympia* de Leni Riefenstahl (*Les Dieux du stade*, 1938), l'attention toute chorégraphique de Jean Painlevé à la plasticité des mouvements animaux, les chorégraphies de certains films de Jacques Demy, les innombrables publicités qui exploitent le dynamisme et l'élégance de la danse pour promouvoir leur produit, les films de Carlos Saura, etc. Et il faudrait aussi avoir suffisamment de familiarité avec les cultures cinématographiques et chorégraphiques non occidentales pour pouvoir étudier, entre autres, les films de danse japonais et coréens ainsi que les comédies musicales indiennes et égyptiennes.

Il me faut toutefois conclure ce parcours historique de la danse au cinéma afin de ne pas déborder le cadre de cette étude. Car, en définitive, bien qu'il soit bref, nécessairement lacunaire, américano- et européen-centré, et qu'il reflète par les sélections d'exemples qu'il impose des goûts personnels, ce panorama est suffisamment détaillé pour remplir le rôle principal qui lui était attribué : faire entrevoir la richesse des rencontres de la danse et du cinéma et contextualiser l'objet de cette recherche en dépeignant le paysage ciné-chorégraphique dans lequel la ciné-danse a pu éclore (au cours des années 1940) et se développer (d'abord à partir du milieu des années 1960, puis avec une vigueur nouvelle dans les années 1990). Cet aperçu historique a également permis de montrer que la ciné-danse invente moins qu'elle radicalise des hybridations ciné-chorégraphiques qui étaient déjà en germe ou ponctuellement à l'œuvre dans certains films ou certaines scènes antérieurs aux manifestes que représentent les essais cinématographiques et théoriques de Maya Deren dans les années 1940. Ainsi, ce travail a aussi pointé les limites du concept d'hybridation pour singulariser la ciné-danse car, même si ce genre pousse l'hybridation danse/cinéma à un très haut degré et d'une manière souvent plus expérimentale que dans les autres films de danse, on a vu que le croisement des deux arts s'opère aussi dans des films de Busby Berkeley, de Gene Kelly, de Powell et Pressburger ou encore dans les mélodrames choré-musicaux des années 1980 comme *Staying Alive* ou *Flashdance*. Il me faudra donc développer et préciser dans les parties ultérieures les spécificités formelles et dramaturgiques de la ciné-danse afin de mieux rendre compte de sa singularité générique.

1.3 Essai de classification des films de danse : entre distinction et porosité des genres

Ce tour d'horizon de la danse au cinéma a fait apercevoir l'éventail des styles chorégraphiques qui se sont manifestés sur les écrans ainsi que la diversité des genres cinématographiques dans lesquels ces danses se sont illustrées. Ce survol historique a en effet permis de mettre en évidence que des types très divers de films de danse ont apparu (et certains, peut-être, disparu) au cours de l'histoire du cinéma : des captations de danse les plus littérales aux vidéo-clips les plus morcelés par le montage, en passant par les comédies musicales et chorégraphiques les plus enlevées et les ciné-danses les plus expérimentales. Néanmoins, si ces divers genres de films de danse sont bien distincts et le plus souvent très identifiables, ils se nourrissent et s'influencent mutuellement, comme j'ai tenté de le souligner en évoquant certains films qui puisent leurs sources d'inspiration dans des œuvres s'inscrivant dans d'autres genres ciné-chorégraphiques (*Beat It* et *Bad* de Michael Jackson qui font référence à *West Side Story*, la danse sur les murs d'Astaire dans *Royal Wedding* qui reprend un « truc » que Méliès avait expérimenté dans *L'Homme-mouche*, le vidéo-clip *Countdown* de Beyoncé qui « plagie » une ciné-danse de Thierry De Mey et d'Anne Teresa De Keersmaker, etc.).

Par conséquent, et comme je le suggérais en introduction, si le film de danse n'est pas traditionnellement reconnu comme un genre cinématographique, il apparaît néanmoins comme une catégorie générique pertinente pour regrouper cet ensemble de films qui s'attachent à filmer la danse, quels que soient les techniques, l'esthétique, le ton ou l'orientation (narrative ou abstraite, fictionnelle ou documentaire, commerciale ou expérimentale) qui les caractérisent. Partant, le genre du *film de danse* permet de désigner et donc d'englober quasiment tous les films décrits dans la section précédente, à l'exception de certains films qui ne présentent qu'une ou que quelques séquence(s) chorégraphiée(s) sans pour autant constituer des films de danse à proprement parler. Toutefois, la diversité de ces films exige d'identifier des catégories plus fines ou des « sous-genres » du film de danse.

Pour mieux distinguer l'originalité des formes esthétiques et des tendances dramaturgiques des ciné-danses, il semble donc utile de proposer une brève synthèse des caractéristiques formelles, narratives et/ou tonales des différents sous-genres de films de danse qui ont jalonné l'histoire du cinéma. Ainsi, je dégagerai dans les pages qui suivent les spécificités de quelques types de films chorégraphiques suffisamment importants (par la quantité et/ou l'originalité des œuvres qui les illustrent) pour

constituer des sous-genres du film de danse. La distinction de ces sous-genres repose sur quelques critères que les questions suivantes fournissent : quelles fonctions revêt la danse dans chacune de ces catégories de film (divertissantes, spectaculaires, narratives, commerciales, expérimentales) ? Dans quelles structures formelles et/ou narratives s’y manifeste-t-elle ? Comment y est-elle filmée ? Quelle tonalité affective, quels publics et quels styles de danse définissent respectivement ces sous-genres ?

À nouveau, il ne s’agit aucunement d’être exhaustif ici, mais bien plutôt de dégager les particularités de certaines catégories du film de danse afin de mieux déterminer celles des ciné-danses. De fait, à l’instar de l’histoire de la danse au cinéma que j’ai esquissée, cette typologie n’inclura toujours que des formes occidentales du film de danse et occultera même certaines catégories comme les publicités chorégraphiées ou les vidéos Internet de « danses virales » (*Harlem Shakes*⁸⁵ et *Flash Mobs*⁸⁶ en particulier). Cette classification est donc délibérément plus schématique que systématique, mais elle devrait se révéler éclairante pour la suite de cette recherche et participer à définir plus spécifiquement la forme ciné-chorégraphique qui m’occupe. Dans le cadre de cette étude, je me limiterai donc à la distinction de sept grandes catégories de films de danse (qui admettent elles-mêmes une diversité de sous-catégories plus fines).

- Les comédies chantées et dansées
- Les drames et mélodrames chorégraphiques (et musicaux)
- Les documentaires sur la danse
- Les vidéo-clips chorégraphiés
- Les films d’animation dansants
- Les captations de danse
- Les ciné-danses

⁸⁵ « Un *Harlem shake* est une vidéo présentant un groupe de personnes, souvent vêtues de costumes, dansant de manière loufoque sur le morceau *Harlem Shake* du compositeur de musique électronique Baauer. » Cf. [https://en.wikipedia.org/wiki/Harlem_Shake_\(meme\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Harlem_Shake_(meme)). Dans ces vidéos, il s’agit le plus souvent de faire surgir des danses saugrenues dans des environnements qui ne s’y prêtaient pas ou à des moments inattendus et de perturber ainsi le quotidien et l’ordre de certains espaces et/ou de certains contextes. Le principe, en effet, est de « secouer » les conventions de certains codes comportementaux par ces mouvements soudains, chaotiques et incongrus.

⁸⁶ « Une foule éclair (de l’expression anglaise identique *flash mob*), ou encore mobilisation éclair, est le rassemblement d’un groupe de personnes dans un lieu public pour y effectuer des actions convenues d’avance, avant de se disperser rapidement. Le rassemblement étant généralement organisé au moyen d’Internet, les participants ne se connaissent pas pour la plupart. La caractéristique de ce phénomène est la convergence rapide d’individus a priori sans lien préalable, puis la disparition tout aussi rapide des participants. L’impression d’improvisation et le facteur de surprise pour les spectateurs en sont les éléments clés. Sur Internet, des sites permettent de s’inscrire, par ville, pour recevoir des instructions et participer à la prochaine “mobilisation éclair” ». Cf. https://en.wikipedia.org/wiki/Flash_mob. Il faut préciser qu’un grand nombre de *flash mobs* sont d’ordre chorégraphique.

Les comédies chantées et dansées

Plus connue sous le nom de « comédies musicales », je me permets de renommer cette catégorie dans le cadre de cette classification pour souligner le caractère également chorégraphique des films qu'elle désigne et en exclure les comédies qui sont chantées sans être dansées. Les comédies chantées et dansées sont des films de fiction comprenant plusieurs scènes de chant et de danse qui s'intègrent plus ou moins organiquement à la narration. La première grande caractéristique de ces films réside donc dans leur structure bien particulière qui fait alterner avec plus ou moins de fluidité scènes narratives et dialoguées d'une part et scènes dansées et/ou chantées d'autre part. Dans ces films, tous les moments de danse sont ainsi articulés à un scénario : s'ils peuvent parfois interrompre le déroulement de l'intrigue, à l'instar des nombreux « showstoppers⁸⁷ » des films de Berkeley, ils remplissent le plus souvent d'importantes fonctions dramatiques et narratives. Les séquences de danse incarnent, nuancent et/ou dramatisent le récit, cristallisent les évolutions psychologiques et sentimentales des personnages, connotent le rêve, précipitent un retournement de situation, etc. Dans ces comédies, la danse revêt donc des fonctions multiples : divertissantes, spectaculaires, oniriques, esthétiques et narratives.

Un certain nombre de comédies chantées et dansées ont en outre la particularité de traiter la danse comme thème ou sujet de la narration. Dans ces films, non seulement la danse s'intègre à la trame narrative à travers divers numéros, mais elle en constitue en partie au moins la fabrique. Cette tendance, voire cette branche, méta-chorégraphique de la comédie chantée et dansée prend donc la danse pour sujet en plus de l'utiliser comme une forme d'expression privilégiée. C'est ce qu'illustrent à divers degrés des films tels que *Top Hat*, *Swing Time*, *The Story of Vernon and Irene Castle* et *The Band Wagon*, pour ne prendre que quelques exemples dans la filmographie de Fred Astaire dans lesquels les histoires tournent autour de personnages de danseurs et de leur vie ponctuée de répétitions et de spectacles.

Cette orientation méta-chorégraphique de certaines comédies chantées et dansées suggère d'ailleurs la diversité intra-générique de ces films. Ces comédies se déclinent en effet en plusieurs variantes qui constituent des catégories plus fines. Dans *The American Film Musical*, Rick Altman propose ainsi de distinguer trois catégories de *musicals* : la *comédie musicale-spectacle*, la *comédie musicale-contes de fées* et la *comédie musicale-folklore*⁸⁸. La comédie-spectacle représente le type de *musical* le plus courant : elle regroupe les films dont l'action se déroule dans le milieu du spectacle, en montre les coulisses et les représentations, comme par exemple

⁸⁷ Cf. Martin Rubin, *Showstoppers: Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle*, op. cit.

⁸⁸ Rick Altman, *La Comédie musicale hollywoodienne*, op. cit.

Babes on Broadway (Busby Berkeley, 1941), *The Band Wagon* ou *There's No Business Like Show Business* (Walter Lang, 1954). La comédie-conte de fées rassemble les comédies musicales dont le scénario se base sur un conte ou possède une structure typique de conte et dont la mise en scène comprend des éléments et/ou des personnages féeriques ou magiques (*Brigadoon* et *Ziegfeld Follies* par exemple). Enfin, la comédie-folklore regroupe des comédies musicales dont l'intrigue, les musiques et les danses nous plongent dans une époque, un pays ou une culture particuliers (*An American in Paris*, *The Pirate* et *Silk Stockings* par exemple). Bien sûr, ces variantes sont perméables, un même film pouvant appartenir à deux, voire aux trois, de ces catégories. Par exemple, *Brigadoon* de Vincente Minnelli (1954) est à la fois une comédie-conte de fées et une comédie-folklore.

Enfin, c'est leur tonalité qui singularise nettement les comédies chantées et dansées des autres catégories du film de danse. En effet, ce sont essentiellement la joie, le bonheur, l'amour, l'enthousiasme et le désir qui sous-tendent les structures narratives et les numéros de chant et de danse de ces films. D'où les sentiments de légèreté, de frivolité, de plaisir et de charme qui s'en dégagent : des tonalités affectives dont Alain Masson souligne qu'elles définissent intrinsèquement la comédie musicale⁸⁹. En effet, la comédie chantée et dansée est peut-être le seul genre cinématographique à mettre en scène des formes aussi pures et aussi éclatantes de bonheur et de joie, des sentiments finalement mal aimés au cinéma, qui se trouvent souvent relégués aux dernières minutes des films. La raison en est peut-être que, comme beaucoup d'écrivains l'ont souligné, le bonheur ne se raconte pas ou mal : la sérénité et l'apaisement qu'il implique contredisent les mouvements et les tourments qui activent les rouages de toute narration⁹⁰. Le bonheur fait difficilement récit : il tend à être narrativement plat et ennuyeux. De même, la joie n'a pas d'histoire : elle s'éprouve dans l'instant. Un grand nombre de films ne s'arrêtent-ils pas justement dès que les protagonistes sont heureux, que leurs problèmes sont résolus, que leur vie s'éclaircit, qu'ils se sont retrouvés, qu'ils s'embrassent enfin ?

Au cinéma, de fait, rares sont les personnages aussi pleinement heureux et aussi peu troublés par les aléas et les difficultés de la vie que les héros légers et gais que Fred Astaire, en particulier, a si souvent incarnés. C'est sans doute que, s'il ne se raconte pas, si le peu de mots et d'expressions qui le désignent sont galvaudés, qu'ils échouent à l'exprimer pleinement ou confinent à la répétition, le bonheur peut sans doute plus aisément se chanter et se danser. La joie et le bonheur sont peut-être

⁸⁹ Alain Masson, *Comédie musicale*, *op. cit.*

⁹⁰ André Gide a par exemple écrit : « Les plus belles œuvres des hommes sont obstinément douloureuses. Que serait le récit du bonheur ? Rien, que ce qui le prépare, puis ce qui le détruit, ne se raconte ». André Gide, *L'Immoraliste*, Paris, Gallimard, 1972, p. 115.

ainsi condamnés à être « performés » plutôt que racontés. Quoi qu'il en soit, dans ces films la danse apparaît comme le mode d'expression privilégié de ces sentiments de plénitude et d'euphorie, comme l'attestent certaines séquences paradigmatiques déjà mentionnées, telles que « Cheek to Cheek » de *Top Hat* (« Heaven, I'm in heaven » y chante Jerry Travers–Fred Astaire) et « You're All the World to Me » de *Royal Wedding* (où le bonheur et l'amour font littéralement quitter la terre ferme à Tom Bowen–Fred Astaire) ou encore la séquence éponyme de *Singin' in the Rain* et « I Like Myself » de *It's Always Fair Weather* avec Gene Kelly.

Les drames et mélodrames chorégraphiques (et musicaux)

Les drames et mélodrames chorégraphiques constituent le pendant sombre, cynique, voire tragique, des comédies chantées et dansées. Historiquement, ces films prennent d'ailleurs la relève des *musicals* insouciantes et légers qui ont tant participé à faire les beaux jours des grands studios hollywoodiens des années 1930 jusqu'à la fin des années 1950. En effet, tout se passe comme si ces films avaient fleuri sur les cendres encore tièdes des comédies musicales de l'âge d'or hollywoodien, comme si la frivolité et la tendance à l'évasion du *musical* devait faire place à des films plus graves, qui épousent davantage les réalités de l'existence après les traumatismes de la Grande Dépression et de la Seconde Guerre mondiale. On peut distinguer trois catégories principales de (mélo)drames chorégraphiques : les drames plus ou moins auteuristes autour de la danse (*La Mort du cygne*, *The Red Shoes*, *West Side Story*, *They Shoot Horses, Don't They?*, *Billy Elliot*, *Center Stage*, *Black Swan*, etc.), les mélodrames populaires des années 1980 qui s'articulent souvent autour des danses rocks, discos ou latines (*Saturday Night Fever*, *Flashdance*, *Staying Alive*, *Footloose*, *Dirty Dancing*, etc.) et les *teen movies* des années 2000 et 2010 qui font la part belle aux danses hip-hop et RnB (*Save the Last Dance*, *Honey*, *You Got Served*, certains films de la franchise *Step Up*, etc.).

C'est essentiellement leur ton beaucoup plus grave qui particularise ces films malgré leur proximité formelle avec les comédies chantées et dansées, mais aussi leur propension à faire de la danse la métaphore d'enjeux plus larges et plus « sérieux » (sociaux, économiques, politiques, existentiels, etc.), comme je l'ai souligné dans mon panorama. Ces films s'éloignent aussi des comédies chantées et dansées en ce qu'ils vont souvent vers plus de réalisme (psychologique et/ou social) et qu'ils tendent dans l'ensemble à intégrer plus organiquement les séquences chorégraphiques à leur trame narrative. En outre, la plupart de ces films sont chorégraphiques sans être musicaux ou bien plus spécifiquement chorégraphiques que musicaux : la majorité de leurs personnages sont des danseurs et non des chanteurs et rares sont ceux qui poussent la

chansonnette, même si les bandes musicales des mélodrames populaires des années 1980 sont un ingrédient majeur de leur succès. Enfin, beaucoup de ces films rompent tout à fait avec certains principes qui sous-tendaient l'esthétique du *musical* classique. Le montage n'a souvent plus rien d'invisible : de nombreuses coupes morcellent les séquences chorégraphiques. Les cadrages ne respectent plus nécessairement l'intégrité des danseurs et des chorégraphes. Et l'utilisation de doublures et/ou de certains effets spéciaux finit de défaire l'exigence d'authenticité de la performance pro-filmique au profit de constructions plus spécifiquement cinématographiques des chorégraphies.

Les documentaires sur la danse

Les documentaires sur la danse explorent quant à eux l'art chorégraphique à travers une approche essentiellement investigative. Il existe toutefois, comme je l'ai déjà souligné, une grande diversité de documentaires sur la danse dont je propose simplement de rappeler ici quelques catégories. Un premier sous-ensemble regroupe les documentaires sur la danse qui s'inscrivent dans un registre ethnologique. Il s'agit de films qui enregistrent les pratiques chorégraphiques d'un peuple particulier et qui tentent d'en saisir les fonctions politiques, religieuses, culturelles, sociales, magiques, etc. Rolf de Maré et Claire Holt dès les années 1930, Maya Deren, à cheval entre les années 1940 et 1950, Jean Rouch dès la fin des années 1940, Gianfranco Mingozzi dans les années 1960 (*La Taranta*, 1962) ou, plus récemment, Sandrine Loncke (*La Danse des Wodaabe*, 2010) ont notamment réalisé de tels documentaires ethno-chorégraphiques dans lesquels la danse est filmée en tant qu'elle cristallise des pratiques et des croyances propres à une communauté. Certains documentaires sur la danse témoignent d'une veine plus sociologique, comme ceux, déjà mentionnés, de Frederick Wiseman. Que ce soit dans *Ballet* (1995, sur l'American Ballet Theatre de New York), dans *La Danse, The Paris Opera Ballet* (2009) ou dans *Crazy Horse* (2011), le réalisateur filme aussi bien les répétitions et les spectacles de danse que le travail des administrateurs, des costumiers et des techniciens de plateau afin de mettre au jour l'ensemble des rouages qui font fonctionner ces compagnies⁹¹. Ce type de documentaires filme donc le travail des chorégraphes et des danseurs, mais explore aussi les structures et les acteurs techniques, logistiques, économiques et politiques qui sous-tendent l'existence même de l'art chorégraphique ainsi que ses évolutions.

⁹¹ Antony Fiant examine en détail deux de ces trois films dans « L'Artiste et l'institution : à propos de trois films de Frederick Wiseman », *Filmer l'artiste au travail*, op. cit., pp. 329-340.

D'autres documentaires interrogent avant tout la danse en tant que discipline artistique et visent essentiellement à éclairer ses processus de création en filmant des chorégraphes monter une pièce et/ou des danseurs travailler un rôle, à l'instar d'*Eldorado* d'Olivier Assayas (2007), qui s'intéresse aux procédés d'écriture chorégraphique qu'Angelin Preljocaj met en œuvre pour sa pièce éponyme, ou de *B comme Béjart* de Marcel Schüpbach (2001), qui suit la création d'un ballet du chorégraphe intitulé *Lumière*. Enfin, certains documentaires s'intéressent au travail d'un chorégraphe ou d'un danseur en particulier, comme cette série de portraits de chorégraphes et de danseurs au travail réalisée par André S. Labarthe entre 1987 et 1993 (*Sylvie Guillem au travail*, *John Neumeier au travail*, *William Forsythe au travail*, *Patrick Dupond au travail* et *Ushio Amagatsu, éléments de doctrine*)⁹². Cependant, malgré cette diversité d'approches, ces films partagent tous l'ambition de documenter les pratiques sociales et/ou artistiques de la danse et de rendre compte – de manière plus ou moins informative et pédagogique – des processus et des enjeux (esthétiques, sociaux, culturels, spirituels, politiques, économiques, etc.) qui animent cette forme d'expression.

Les vidéo-clips chorégraphiés

Ces films, qui ne durent généralement que quelques minutes, proposent des mises en scène visuelles et chorégraphiques de chansons ou de morceaux de musique. Il s'agit donc de (très) courts films de danse qui viennent illustrer une chanson ou une musique préexistante afin de la mettre en valeur. La fonction de la danse y est ainsi illustrative, souvent divertissante, voire spectaculaire, et commerciale puisqu'elle doit contribuer à promouvoir une musique et à façonner l'image de son ou de ses interprète(s). De fait, l'un des principes qui justifient la production de vidéo-clips consiste à apporter des spectateurs aux annonceurs et aux maisons de disques qui produisent ces films. Cette exigence commerciale n'a toutefois pas empêché certains artistes de vidéo-clips d'expérimenter des formes visuelles, narratives et chorégraphiques originales. De fait, si l'esthétique typique du clip – montage très morcelé, frontalité des performances, spectacularité des figures ou, au contraire, simples déhanchements plus ou moins sulfureux filmés avec force gros plans – s'est classicisée au point d'apparaître aujourd'hui très stéréotypée, elle a d'abord été perçue comme une révolution qui refondait les rythmes visuels du cinéma et proposait de nouvelles formules de mises en scène des corps. Aussi les vidéo-clips occupent-ils une place extrêmement variable dans le spectre du film de danse dans la

⁹² Sur certains de ces documentaires, voir Jean-François Cornu, « "Regarder le soleil en face" : André S. Labarthe et l'artiste au travail », *Ibid.*, pp. 309-328 et l'entretien de l'auteur avec le réalisateur, « Autoportrait d'un filmeur d'artistes : entretien avec André S. Labarthe », *ibid.*, pp. 395-412.

mesure où ils sont liés à de fortes exigences commerciales mais ouvrent néanmoins des possibilités d'expérimentation radicale (notamment du fait de leur format court) en termes de construction scénaristique, de montage, de dispositif de mise en scène, etc.

Si les vidéo-clips ont de nombreux ancêtres (des Phonoscènes de la Gaumont aux scopitones, en passant par les films de chanteurs et leur compilation de séquences pré-vidéo-clips), l'avènement véritable du genre, et notamment de sa branche chorégraphique, date de 1981, lorsqu'est inaugurée la chaîne américaine MTV. Surtout, c'est le clip *Thriller* de Michael Jackson (1983), d'un format inhabituel (14 minutes), tourné sur un support film (35 mm), avec un scénario complexe et une chorégraphie de groupe très élaborée qui va donner au clip ses lettres de noblesses en ne le limitant plus à de la « chanson filmée ». En particulier, avec Michael Jackson, les « clips musicaux » deviennent tout autant des courts-métrages de danse : les chorégraphies n'y ont plus une position subalterne par rapport aux chansons. L'importance de la danse dans les vidéo-clips ne s'est pas démentie depuis, comme en témoignent certains films très chorégraphiés de Beyoncé, de Taylor Swift ou de Sia que j'ai mentionnés dans la section précédente et qui font partie des plus populaires du genre.

Les films d'animation dansants

Les films d'animation dansants sont des films qui utilisent la technique de l'animation image par image et qui présentent plusieurs séquences chorégraphiées. Les films les plus célèbres relevant de cette catégorie sont sans doute les productions de Walt Disney qui, comme les films que j'ai mentionnés dans la section précédente (*Snow White and the Seven Dwarfs*, *Fantasia*, *Cinderella*, *Peter Pan* ou *Sleeping Beauty*), contiennent très souvent plusieurs scènes de danse (mais aussi de chants). De fait, les productions de Walt Disney s'inspirent très largement du modèle de la comédie musicale. Même des productions plus récentes telles que *Tangled* (*Raiponce*, 2010, Walt Disney), *Happy Feet* (2006, Animal Logic) et *Happy Feet Two* (2011, Dr. D Studios) ou *Frozen* (*La Reine des neiges*, 2013, Walt Disney) répondent encore à la structure binaire du *musical* en faisant alterner épisodes narratifs et séquences musicales et chorégraphiques, ces dernières constituant souvent des moments poétiques et/ou spectaculaires.

Ces films d'animation façon Disney forment un type bien spécifique, presque à part, de films de danse et ce pour deux raisons majeures et qui sont d'ailleurs liées : parce qu'ils font danser des personnages virtuels et souvent non humains (animaux, éléments naturels, plantes, objets) et parce que les danses qu'ils animent n'ont (donc)

pas de réalité pro-filmique, même s'il faut noter que les dessinateurs s'inspirent souvent des mouvements de danseurs réels qu'ils croquent⁹³. D'autre part, il y a aussi des chorégraphies qui n'ont pas de réalité ou de vérité pro-filmique dans d'autres films de danse, notamment dans certains films expérimentaux, qui font « danser » des éléments inanimés par le biais de diverses techniques cinématographiques, et, dans une moindre mesure, dans les films où les séquences chorégraphiques sont davantage une construction du montage que l'enregistrement de performances authentiques. Néanmoins, c'est avant tout une spécificité de ces films d'animation que de faire danser des personnages virtuels et de créer quasi *ex nihilo* des chorégraphies qui n'ont de matérialité pro-filmique que dans les lignes d'un dessin. En effet, les animateurs de ces films façonnent eux-mêmes des illusions de mouvements dansés en faisant se succéder des images qui peuvent être dessinées ou peintes.

Même avec des images photographiées, le principe des films d'animation est toujours le même : le mouvement est décomposé en une succession d'images fixes qui sont ensuite juxtaposées au montage pour créer une impression d'activité et de mouvement continu. Certes, d'une certaine manière l'art cinématographique en général, avec ses traditionnelles vingt-quatre images par seconde, repose sur le même principe de discontinuité : mais le découpage du réel qu'opèrent à la fois le système d'enregistrement cinématographique et les coupes du montage décomposent une réalité pro-filmique qui est elle continue, ce qui n'est pas le cas avec les dessins animés. Ainsi, l'une des caractéristiques originales de ces films d'animation dessinés, peints ou photographiés tient bien à leur création de mouvements virtuels. D'ailleurs, l'un des grands défis pour les dessinateurs de films d'animation est de créer des illusions crédibles de l'une des formes les plus complexes du mouvement, la danse, qui représente ainsi un critère fort de la qualité de leur travail. Quant aux films d'animation photographiques, c'est au contraire la création de qualités de mouvement différentes, impossiblement discontinues, qui encourage les réalisateurs à créer des séquences chorégraphiques à partir d'images fixes. En revanche, les films d'animation en images de synthèse ont quelque peu changé cette spécificité du film d'animation chorégraphié – la création de mouvements à partir d'images fixes – puisque cette technique permet que les séquences chorégraphiées soient calquées sur des mouvements réels grâce à des systèmes de capture du mouvement (*motion capture*).

Par ailleurs, l'une des particularités d'un grand nombre de ces films réside dans la composition de leur public. En effet, ces films s'adressent essentiellement à un

⁹³ Par exemple, pour les déplacements et la gestuelle de Blanche-Neige, les animateurs de Disney se sont inspirés des mouvements de la danseuse Marge Champion. Cf. Dick Tomasovic, *Kino-Tanz*, *op. cit.*, p. 99.

public familial : ils doivent séduire les enfants *et* les parents. Si les préoccupations esthétiques et techniques qui président à la création de ce type de productions sont évidemment cruciales, leur fonction principale reste donc avant tout le divertissement. Aussi les séquences de danse de ces films témoignent-elles de cette orientation : elles sont le plus souvent drôles, émouvantes, et/ou spectaculaires. Toutefois, en dehors de ces films d'animation dansants destinés à un public large et familial dont les productions Walt Disney sont un parfait exemple, certains chorégraphes se sont également intéressés à la représentation de la danse à travers les techniques et/ou l'esthétique de l'animation et des images de synthèse comme Norman McLaren, Merce Cunningham (les films qu'il a réalisés à l'aide du logiciel de composition chorégraphique *Life Forms*), Pascal Baes ou encore le couple de chorégraphes N + N Corsino (*Totempol*, par exemple, dans lequel ils font dialoguer danseurs réels et danseurs numériques). Les techniques de l'animation et des images de synthèse sont donc aussi exploitées dans des perspectives plus expérimentales, notamment dans la mesure où elles permettent l'exploration de mouvements et d'effets inédits, voire impossibles à réaliser par des danseurs en chair et en os.

Les captations de danse

Les captations de danse désignent des enregistrements filmiques qui sont le plus souvent réalisés lors des représentations de spectacles chorégraphiques, c'est-à-dire sur scène et en présence du public. Dans ces cas, la caméra, qui ne doit pas gêner les spectateurs, est le plus souvent frontale et immobile : elle est fréquemment placée en milieu ou en fond de salle. Toutefois, certaines captations, notamment celles qui sont destinées à être diffusées au cinéma ou à la télévision, peuvent être réalisées à l'aide de plusieurs caméras qui permettent alors de faire varier les points de vue sur l'action chorégraphique.

Certes, la complexité du dispositif de tournage et la qualité des équipements – caméra(s) unique ou multiples, mobile(s) ou fixe(s), présence ou non de câbles et/ou de rails pour les déplacements d'appareil, etc. – ont une incidence sur l'esthétique des captations, qui s'avère donc très variable. Ainsi, ces films exploitent plus ou moins la mobilité de la caméra, présentent plus ou moins de coupes, proposent plus ou moins de perspectives, varient plus ou moins les échelles de plan, etc. Néanmoins, ce qui définit et par conséquent rassemble les captations sous une même catégorie, ce sont les objectifs qu'elles partagent toutes et qui consistent à restituer de manière (relativement) fidèle l'intégralité d'une œuvre chorégraphique et à rendre (relativement) discrète l'opération d'enregistrement (bien que cette discrétion puisse passer par un haut degré d'artificialité et par de multiples opérations techniques). Par

définition, en effet, les captations tentent autant que possible de ne pas dénaturer les chorégraphies, leur durée, leur continuité, leurs enchaînements et leurs effets propres. Par conséquent, dans la mesure où ces films visent à reproduire une pièce chorégraphique avec le plus grand degré de transparence et de fidélité possible, ils se veulent relativement neutres sur le plan cinématographique, encore qu'il faille souligner que la neutralité n'est souvent que le produit d'habitudes culturelles (par exemple, les coupes et les variations d'échelles de plan étant devenues des normes filmiques, elles ne nient plus nécessairement le cachet de neutralité d'une captation).

Par rapport à d'autres films du genre, les captations ont aussi la particularité de ne filmer que la danse. Aucun travail de scénarisation, aucun dialogue, aucun entretien, aucune expérimentation formelle trop visible ne viennent se mêler à ces films : ils se contentent d'enregistrer une chorégraphie *in extenso* en visant à ce que ce processus de médiatisation audiovisuelle altère le moins possible la représentation de l'œuvre. La démarche qui sous-tend l'entreprise de captation n'est donc ni fictionnelle, ni expérimentale, ni même documentariste : il s'agit plutôt d'un travail de reproduction ou plutôt de transcription audiovisuelle.

Par ailleurs, ces films sont réalisés pour des raisons diverses qui s'enchevêtrent souvent. Beaucoup de captations sont tournées en vue de la conservation du répertoire chorégraphique : elles sont alors destinées à constituer les archives de cet art fugitif qu'est la danse (fonction mémorielle et patrimoniale). Les captations servent également à la diffusion des œuvres chorégraphiques : elles alimentent souvent les sites des chorégraphes et des compagnies de danse, sont diffusées au cinéma, programmées à la télévision, éditées en version DVD ou encore projetées dans certains musées et institutions culturelles (fonction de diffusion promotionnelle, commerciale et/ou muséale). Enfin, ces films facilitent grandement la transmission du répertoire chorégraphique en offrant aux chorégraphes et aux danseurs un système de lisibilité des chorégraphies plus accessible et moins complexe que les systèmes de notation chorégraphique (tel que le système Feuillet ou la Labanotation), quoiqu'il soit éventuellement moins objectif (comment départager l'œuvre du chorégraphe de l'interprétation spécifique dont elle fait l'objet dans telle captation ?). Les captations s'avèrent donc aussi de grandes ressources pratiques et pédagogiques pour les professionnels de la danse (fonction didactique).

Enfin, les captations de danse ont la particularité de constituer le plus ancien genre de film de danse puisque un très grand nombre des premières vues du cinéma sont précisément des enregistrements de performances chorégraphiques, comme l'attestent par exemple les innombrables films de danses serpentine réalisés au cours

des dix premières années qui ont suivi l'invention du médium cinématographique. Puis, tout au long du XX^e siècle, d'importantes captations ont été réalisées qui nous permettent aujourd'hui de visionner les créations de grands chorégraphes et les performances d'illustres danseurs dont nous n'aurions autrement que des témoignages écrits ou des images photographiques. Toutefois, jusqu'aux années 1960, aucune compagnie et aucun chorégraphe n'a encore entrepris d'enregistrements systématiques de leurs œuvres. Par conséquent, malgré l'existence du médium cinématographique, les archives filmiques de la danse restent, jusqu'à la fin des années 1960 au moins, irrémédiablement lacunaires. Ainsi, par exemple, il n'existe semble-t-il aucun enregistrement filmique de performances de grands danseurs tels que Nijinski ou Isadora Duncan : seules des photographies de Nijinski nous sont parvenues et l'unique fragment filmique dans lequel apparaît Isadora Duncan, qui refusait d'être filmée, a été (mal) tourné en cachette par un spectateur dissimulé derrière un arbre⁹⁴. Ce n'est qu'à partir des années 1980 que les captations de spectacles chorégraphiques se généralisent, même dans certaines compagnies plutôt modestes. Grâce à ces captations, les œuvres des chorégraphes de la seconde moitié du XX^e siècle, tels que Merce Cunningham, Maurice Béjart ou Pina Bausch pour ne citer que les plus célèbres, sont préservées sous forme audiovisuelle. Elles sont ainsi facilement consultables et peuvent être minutieusement étudiées et largement diffusées. Par conséquent, les captations ont permis un accès bien plus facile et bien plus large aux œuvres chorégraphiques (en diminuant, voire en abolissant, les contraintes géographiques, temporelles et financières qui ont longtemps limité leur accès).

Les ciné-danses

Je ne développerai pas les spécificités des ciné-danses dans cette section puisque c'est l'objectif général de la suite de cette recherche que d'en définir les caractéristiques formelles et les tendances dramaturgiques. Je rappellerai simplement ici que les ciné-danses constituent certainement le genre de film de danse le plus hybride, c'est-à-dire le genre dans lequel le cinéma et la danse unissent leurs efforts et leurs effets le plus étroitement. Dans les ciné-danses, en effet, le cinéma prend souvent lui-même des qualités chorégraphiques (mouvements et déplacements de caméra, rythmicité du montage, raccords mouvement) et la danse y est (re)pensée *pour* la caméra et (re)construite *par* le montage. S'il est ainsi largement due à ces entrelacs esthétiques et techniques du cinéma et de la danse, le haut degré d'hybridité des ciné-danses tient aussi, plus simplement, au fait qu'avec les captations, le genre

⁹⁴ Judy Mitoma, *Envisioning Dance on Film and Video*, op. cit., p. xxxi.

ne s'intéresse qu'à la danse, ne filme qu'elle. En effet, ces films ne reposent pas sur une structure binaire qui fait alterner la danse et des moments narratifs (à l'instar des comédies chantées et dansées, des drames chorégraphiques et musicaux, d'un grand nombre de vidéo-clips chorégraphiés et des films d'animation dansants façon Disney). Mais les ciné-danses n'ont pas non plus vocation à restituer aussi fidèlement que possible une chorégraphie pour assurer une mémoire de la danse (comme les captations), ni à informer sur les pratiques chorégraphiques (comme les documentaires sur la danse). Les ciné-danses se singularisent aussi par leur mise en scène des corps, en particulier par leurs implications critiques et par leur rapport à l'espace, ainsi que par un travail sur les effets multi-sensoriels que des combinaisons spécifiques du cinéma et de la danse peuvent faire naître. Je reviendrai bien sûr plus en détail sur chacune de ces caractéristiques de la ciné-danse dans les parties ultérieures de cette étude.

Cette histoire synthétique de la danse au cinéma et la caractérisation à gros traits de quelques grandes catégories du film de danse permettent ainsi d'asseoir la réflexion sur les ciné-danses à laquelle le reste de cette étude sera spécifiquement consacré. En replaçant la ciné-danse dans une histoire plus large de la danse au cinéma et en soulignant les spécificités de quelques catégories majeures du film de danse, cette partie introductive souhaitait en effet insister sur l'appartenance des ciné-danses à un ensemble de films dont elles se rapprochent et se distinguent à la fois ; qui lui servent tantôt d'inspiration, tantôt de contre-modèle. De fait, ce travail visait à situer la ciné-danse dans un paysage ciné-chorégraphique plus vaste tout en justifiant le choix de cette recherche de singulariser la ciné-danse comme un genre spécifique du film de danse.

Histoire de la ciné-danse

Les prémisses de la ciné-danse

Certains théoriciens de la ciné-danse font remonter l'histoire du genre aux études chronophotographiques du mouvement d'Edward Muybridge et d'Étienne-Jules Marey, à quelques films de Méliès, aux travaux de Loïe Fuller ou encore à certaines œuvres de l'avant-garde européenne des années 1920¹. Si elle n'est pas totalement intenable, une telle historicisation de la ciné-danse me semble légèrement abusive pour les raisons que j'ai avancées en introduction ainsi que dans la première partie de cette étude. Tout au plus peut-on voir dans ces travaux des ancêtres de la ciné-danse, des jalons ponctuels et isolés de sa protohistoire, encore qu'une telle filiation suppose une lecture rétrospective et téléologique des formes cinématographiques qui est problématique d'un point de vue méthodique, notamment en ce qu'elle tend à forcer les parallèles et à gommer les points de rupture pour satisfaire une exigence (intellectuelle) de cohérence linéaire.

Certes, les premières réalisations ciné-chorégraphiques, aussi disparates et dispersées qu'elles soient, ont bien entendu proposé des manières de filmer la danse, de la mettre en scène et de la dramatiser qui ont pu nourrir le projet des chorégraphes de ciné-danses – projet conscient, verbalisé et même souvent théorisé – de créer des œuvres hybrides, des danses qui n'existent que *pour* et *par* le médium cinématographique, des films dont les cadrages, les mouvements d'appareil et le montage concourent à l'écriture chorégraphique. Il est vrai que la chronophotographie a mis au jour certaines phases des mouvements jusqu'alors inaperçues grâce aux conditions de perception inédites qu'elle établissait. Il est vrai aussi que Méliès a réalisé des films dans lesquels la danse est autant le produit d'une mise en scène, d'opérations et de « trucs » cinématographiques que le reflet d'une performance pro-filmique, comme l'illustre notamment *L'Homme-mouche* déjà évoqué. J'ai également souligné dans la partie précédente que certains films de l'avant-garde française de la fin des années 1920 tels que *Sur un air de Charleston* de Jean Renoir, *Thèmes et variations* de Germaine Dulac ou *Entr'acte* de René Clair présentaient des séquences ou des

¹ Voir notamment le premier chapitre de l'ouvrage d'Erin Brannigan sur le « film-danse » (« *dancefilm* », une catégorie qui recoupe largement ce que j'entends dans cette étude par *ciné-danse*). En effet, le premier chapitre de *Dancefilm* est essentiellement consacré à Loïe Fuller et suggère que la danseuse de la Belle Époque est une figure matricielle de la ciné-danse. Cf. « Modern Movement, Dance, and the Birth of Cinema », *op. cit.*, pp. 19-37.

éléments d'hybridation ciné-chorégraphiques qui *a posteriori* semblent porter en germe le projet, bien plus systématique, des réalisateurs de ciné-danse. En revanche, je vois mal comment on peut ériger Loïe Fuller en grande pionnière de la ciné-danse, comme le suggère Erin Brannigan dans le premier chapitre de son ouvrage, dans la mesure où aucun film de « la Loïe » ne nous est parvenu et que, par conséquent, rien (ou si peu : un fragment du *Lys de la vie*, quelques témoignages écrits) ne permet d'établir si les quelques films qu'elle a réalisés s'apparentaient aux œuvres des artistes auxquels cette recherche est consacrée.

Peut-être qu'avant 1945, c'est-à-dire avant que la cinéaste expérimentale Maya Deren ne formule théoriquement son projet de « danse pour la caméra » et l'illustre par des films définitoires et programmatiques, ce sont les expérimentations choré-visuelles de Busby Berkeley qui posent le plus nettement certaines prémisses de la ciné-danse. En effet, les séquences ciné-chorégraphiques mises au point par Busby Berkeley, notamment au cours des années 1930, comportent l'un des marqueurs définitoires les plus forts (et donc l'un des plus singularisants) de la ciné-danse : l'interdépendance étroite de la mise en scène cinématographique et des effets chorégraphiques. En effet, la manière dont la mise en scène et les techniques cinématographiques participent si crucialement à façonner les effets produits par les numéros de danse de Berkeley tend à faire du chorégraphe-réalisateur un héraut de la symbiose artistique que chercheront à accomplir les artistes de la ciné-danse à partir de Maya Deren. Cette affinité des numéros de Berkeley avec le projet de la ciné-danse a par exemple conduit Imogen Sara Smith à affirmer sans réserve que « Busby Berkeley [...] était un pionnier de la ciné-danse » : « en insistant sur la primauté de la caméra, il a créé des œuvres chorégraphiques qui n'existent qu'à l'écran. Les mouvements des danseurs n'étaient simplement qu'un élément de sa vision, subordonnés à la mise en scène, au montage et aux éclairages² ». Certes, les séquences chorégraphiées et mises en scène par Berkeley ont indéniablement un caractère hybride qui justifie leur rapprochement avec les ciné-danses ultérieures. Toutefois, cette déclaration me paraît encore abusive : il ne me semble pas que l'on puisse voir en Busby Berkeley un « pionnier » de la ciné-danse. D'une part, parce que, contrairement à ce que cette auteure suggère, la ciné-danse cherche moins à subordonner les mouvements des danseurs à la cinématographie – comme c'est effectivement souvent le cas chez Berkeley – qu'à faire dialoguer ces deux pôles

² « Busby Berkeley, choreographer and director of Hollywood musicals, was a pioneer of cine-dance: insisting on the primacy of the camera, he created choreographic works that exist only on film. The movements of dancers were merely one element of his vision, subordinated to cinematography, editing, and lighting. » Imogen Sara Smith, « Busby Berkeley (1895-1976) », *Dance Heritage*, p. 1. [En ligne] URL : http://www.danceheritage.org/treasures/berkeley_essay_smith.pdf. [Consulté le 07/02/2016].

de manière aussi étroite et dynamique que possible. Et, d'autre part, parce que l'ambition de Berkeley, qui consiste avant tout à créer des numéros visuellement spectaculaires plein de jolies filles en tenues affriolantes, dans la grande tradition du divertissement d'évasion hollywoodien (*escapist entertainment*), cadre mal avec certaines des plus claires et des plus constantes exigences de la ciné-danse : un haut degré de recherche et d'expérimentation formelles, un abandon des formes narratives classiques et surtout un désir de proposer des représentations moins conventionnelles et plus critiques des corps, des gestes et des mouvements³.

Comme la partie précédente s'est attachée à le montrer, la ciné-danse ne surgit donc pas *ex nihilo* mais vient éclore dans un paysage ciné-chorégraphique déjà riche et fertile. Toutefois, si on respecte rigoureusement la définition et les formes concrètes que Maya Deren a données à la ciné-danse et que plusieurs générations de choréalistes ont depuis déclinées et, par là-même, entérinées, il faut alors reconnaître que le genre n'apparaît pas en tant que tel avant le milieu des années 1940. C'est pour cette raison – ses gestes théoriques et cinématographiques fondateurs pour l'établissement de la ciné-danse en tant que genre – qu'il me semble nécessaire d'accorder à Maya Deren une place primordiale (dans les deux sens du terme, à la fois inaugurale et majeure) dans cette étude qui vise à retracer l'histoire de la ciné-danse et à dégager certaines caractéristiques propres au genre.

2.1 Maya Deren, l'instigatrice

Bien qu'elle soit méconnue en dehors des cercles de cinéphiles et de théoriciens du cinéma, Maya Deren est aujourd'hui considérée comme l'une des plus grandes pionnières du cinéma expérimental aux États-Unis. Stan Brakhage a d'ailleurs déclaré qu'elle était la mère de tous les cinéastes expérimentaux américains (« She is the mother of us all⁴ »). Comme elle est également – à mon sens, mais aussi aux yeux d'une majorité de théoriciens du genre – la mère de la ciné-danse telle que je la définis (en suivant précisément la définition qu'elle en a elle-même proposée), il me semble nécessaire de retracer brièvement son parcours et d'analyser en détail les manifestes de la ciné-danse dont elle est l'auteure, lesquels prennent à la fois

³ Il ne faut toutefois pas radicaliser cette opposition entre les séquences ciné-chorégraphiques de Berkeley et les ciné-danses car il y a des numéros idéologiquement engagés chez le cinéaste hollywoodien (« Remember My Forgotten Man » dans *Gold Diggers of 1933* par exemple) et d'autres qui témoignent d'une réelle ambition expérimentale (« Lullaby of Broadway » dans *Gold Diggers of 1935* notamment).

⁴ La formule est reprise dans de nombreux articles sur Maya Deren : elle y est toujours attribuée à Brakhage, mais n'est jamais référencée plus précisément. On ne sait donc pas dans quel contexte Brakhage l'aurait prononcée.

des formes pratiques (ses films ciné-chorégraphiques) et théoriques (ses écrits sur le type de films de danse qu'elle cherchait à établir et promouvoir).

Quelques repères biographiques

Eleanora Derenkovskaïa, qui adoptera en 1943 le prénom Maya, naît à Kiev en 1917 dans une famille juive bourgeoise et cultivée (son père est psychiatre et sa mère a suivi des études de musique). À la suite d'une vague de pogroms, mais aussi du fait de la situation économique difficile du père et de ses convictions trotskistes, elle émigre avec ses parents aux États-Unis à l'âge de cinq ans. La famille, qui raccourcit son nom pour l'angliciser (Derenkovskaïa devient Deren), s'établit dans l'État de New York et obtient la citoyenneté américaine en 1928. À seulement seize ans, la jeune Eleanora est admise à l'Université de Syracuse : elle y effectue des études de journalisme et de sciences politiques tout en devenant un membre actif de la Ligue des jeunes socialistes. Elle se marie à dix-huit ans avec un camarade de la Ligue et le couple emménage à New York. Elle poursuit alors ses études à l'Université de New York et y obtient une licence en littérature en 1936. Quelques temps plus tard, le couple divorce et Deren entame un programme de master en littérature au Smith College (Massachusetts). Pendant ses études, elle gagne sa vie en occupant des postes de secrétaire auprès de divers écrivains comme Max Eastman, Edna Lou Walton et William Seabrook. Elle obtient sa maîtrise en 1939, avec un mémoire traitant de l'influence des symbolistes français sur la poésie anglo-américaine, un domaine d'intérêt qui ne sera pas sans effets sur son style de mise en scène.

Deren part ensuite s'installer à Los Angeles pour quelques années. Elle trouve alors un emploi de secrétaire auprès de la chorégraphe afro-américaine Katherine Dunham qui a fondé la Dunham Dance Company, la première compagnie afro-américaine de danse moderne⁵. Deren quitte assez rapidement la troupe mais restera durablement marquée par la technique et le style chorégraphiques de Dunham, empreints de diverses cultures du mouvement (antillaise, subsaharienne, sud-américaine et afro-américaine notamment) ainsi que par ses préoccupations théoriques : anthropologue de formation, Dunham a étudié les rites et les danses

⁵ Souvent considérée comme la mère de la danse afro-américaine, la chorégraphe fut aussi l'un des professeurs du célèbre danseur et chorégraphe afro-américain Alvin Ailey, qui suivit des cours à la Dunham School de New York, où des acteurs tels que Marlon Brando et James Dean reçurent également une formation en danse et en percussions. Les théoriciens de la danse ont récemment remis Katherine Dunham à l'honneur dans les études sur la danse moderne américaine. Constance Vallis Hill note par exemple : « La technique Dunham a imprégné la technique moderne ; il nous faut lui rendre son dû – tous ces lâchers de genoux, ces manières d'isoler le corps, d'utiliser le corps de façon fluide, tous ces déplacements afro-caribéens [...] Regardez *Mambo* (1954) [...] puis reprenez tout le répertoire moderne et reconsidérez-le à la lumière de la technique qu'elle a matérialisée et codifiée ». Cité dans Brannigan, *op. cit.*, p. 121.

traditionnelles d'Haïti qui fascinent également Maya Deren, comme en témoigne le film qu'elle tourne dans ce pays de 1947 à 1954⁶. Deren collaborera aussi avec des danseurs de la Dunham Dance Company pour certains de ses films qui portent ainsi naturellement le sceau de la technique Dunham⁷. Par ailleurs, d'aucuns notent que l'engagement de Deren auprès de la compagnie Dunham trahissait ses aspirations à devenir danseuse : certains danseurs de la troupe ont notamment remarqué qu'elle cherchait toujours à suivre les cours de danse de la compagnie et que Dunham, qui refusait, devait souvent lui rappeler qu'elle avait été embauchée comme secrétaire et non comme danseuse⁸. Des amis proches de Deren racontent aussi qu'elle dansait très souvent chez elle et à toutes sortes de réceptions. Parfois, dit Jonas Mekas, elle « dansait pendant des heures et des heures avec une sorte d'excitation sauvage, mais aussi avec un parfait sérieux⁹ ».

De retour à Los Angeles après la tournée *Cabin in the Sky* de la troupe de Dunham qu'elle avait accompagnée, Deren rencontre et, rapidement, épouse le réalisateur tchèque Alexandr Hackenschmied (plus connu aujourd'hui sous le nom d'Alexander Hammid, un changement patronymique qu'il opéra lorsqu'il obtint la nationalité américaine en 1946). Photographe et réalisateur de films documentaires expérimentaux, ce dernier enseigne à sa jeune épouse les techniques de l'image.

Ses films

Forte de cet apprentissage, Deren tourne *Witch's Cradle* (*Le Berceau de la sorcière*¹⁰) en 1943. Il s'agit d'un portrait de Marcel Duchamp explorant la galerie « The Art of This Century » de Peggy Guggenheim. Le film restera inachevé mais il démontre déjà le goût de Deren pour le surréalisme même si elle s'en défendra fermement plus tard. En effet, non seulement *Witch's Cradle* s'intéresse à Marcel Duchamp, qui n'est pas sans lien avec le surréalisme, mais il est tourné dans une galerie exposant des tableaux et des sculptures surréalistes. De plus, lorsque le film,

⁶ Resté inachevé, le film s'intéresse aux rites et danses vaudous. Cf. Éric Alloï et Julie Beaulieu, *Maya Deren. Écrits sur l'art et le cinéma*, Paris, Paris Expérimental, 2004, p. 109.

⁷ La technique Dunham s'inspire largement des recherches anthropologiques que la chorégraphe a menées sur les rites et les danses dans les Caraïbes. Elle se caractérise par « une hyper-mobilité de la ceinture pelvienne, une colonne vertébrale souple et articulée, l'isolation de certaines parties du corps et un phrasé percussif et polyrythmique ». Brannigan, *op. cit.*, p. 121.

⁸ Vève A. Clark, Millicent Hodson et Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected works*, New York, Anthology Film Archives / Film Culture, 1984, p. 504, n°51.

⁹ « Maya used to practically transform herself into some kind of gypsy, dancing for hours on end with a wildness and excitement and also a total seriousness. » Jonas Mekas, « A Few Notes on Maya Deren », in Shelley Rice (dir.), *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren and Cindy Sherman*, Massachusetts, MIT Press, 1999, p. 130.

¹⁰ Je reprends toutes les traductions françaises des titres de films et d'ouvrages de Maya Deren que proposent Éric Alloï et Julie Beaulieu dans *Maya Deren. Écrits sur l'art et le cinéma*, *op. cit.*

qui se déroule d'abord dans un univers familier, bascule soudainement dans l'imaginaire d'une femme où foisonnent divers objets cabalistiques et motifs symboliques, il prend lui-même des accents nettement surréalistes.

En 1943, Deren et Hammid réalisent ensemble un court métrage, *Meshes of the Afternoon* (*Les Mailles de l'après-midi*), qui pourrait bien être « le film expérimental américain le plus souvent projeté¹¹ ». Tourné dans l'appartement du couple, le film aurait été élaboré au cours du tournage. Partiellement improvisé donc, *Meshes* est aussi un film onirique qui semble en grande partie être la représentation du rêve que fait le personnage principal, interprété par Deren elle-même. Comme son titre le suggère – les mailles désignant des entrelacs, des croisements – le film met en scène des entremêlements inextricables entre rêve et réalité. Le titre indique sans doute aussi que Deren et Hammid expérimentent avec *Meshes* une forme de récit filmique « maillé », qui ne déroule pas un seul fil conducteur de manière logique et linéaire. Construit sur des répétitions et leurs variations, le film décline tout un réseau d'images psychologiques à caractère fortement symbolique : une clé qui tombe, une porte verrouillée que l'on ouvre, un couteau, des escaliers que l'on ne finit plus de gravir, une funèbre figure toute vêtue de noir et affublée d'un miroir en guise de visage, etc. Si *Meshes* cherche avant tout à créer l'expérience d'« une réalité semi-psychologique¹² », le film témoigne également d'une volonté d'exploiter pleinement la capacité du cinéma à transfigurer les rapports spatiaux-temporels.

C'est ce travail sur les possibles configurations cinématographiques de l'espace et du temps que Maya Deren approfondit dans son second court métrage achevé, *At Land* (*À Terre*), qu'elle réalise en 1944 avec l'assistance technique de son époux et de Hella Heyman. Si *At Land* explore surtout la capacité « magique » du cinéma à produire des espaces-temps impossibles dans le réel (Maya Deren y passe subitement d'une plage à une soirée mondaine en passant par une forêt luxuriante), le film s'intéresse aussi (déjà) à la capacité des gestes et des mouvements à suturer les discontinuités entre les divers lieux que le montage rapproche artificiellement. Ce sont des « liants » d'ordre poético-chorégraphique qui garantissent la fluidité de l'enchaînement des plans malgré les disjonctions spatiales : les raccords dans le mouvement et le travail sur la constance énergétique des corps gomment, voire « naturalisent », les ruptures spatiales que le montage multiplie. Une logique kines-

¹¹ J'utilise le conditionnel car aucune donnée ne permet de l'établir avec certitude et Bill Nichols utilise lui-même la précaution d'ajouter « reputedly » à sa déclaration (*Meshes* « is reputedly the most widely shown experimental film in American cinema », je souligne). Bill Nichols, « Introduction », in Bill Nichols (dir.), *Maya Deren and the American Avant-Garde*, Berkeley, University of California Press, 2001, p. 14.

¹² Voir la préface d'*Une Anagramme d'idées sur l'art, la forme et le cinéma* de Maya Deren, traduite par Éric Alloï et Julie Beaulieu dans *Maya Deren. Écrits sur l'art et le cinéma*, op. cit., p. 21.

thésique se substitue ainsi à une logique spatio-temporelle réaliste pour assurer une formule de continuité entre les plans.

À nouveau, ce film et les découvertes qu'il lui a permis de faire offrent à Maya Deren un point de départ pour réaliser le suivant. C'est notamment cette nouvelle intuition – le mouvement des corps comme lien possible entre les espaces discontinus que peut juxtaposer le montage cinématographique – qui va encourager la cinéaste à prendre un danseur comme unique figure de son troisième film. C'est ainsi qu'elle réalise en 1945 ce qui constitue son œuvre-manifeste pour la ciné-danse, *A Study in Choreography for Camera* (*Étude chorégraphique pour la caméra*). En effet, ce film représente à cette date l'effort le plus systématique d'hybridation de la danse et du cinéma, c'est-à-dire la première ciné-danse au sens le plus strict du terme puisque la danse qui y est mise en scène est intégralement re-chorégraphiée par les possibilités techniques du médium cinématographique (mouvements de caméra, montage, échelles de plan, angles de vue, ralentis, accélérés, etc.). Il s'agit donc d'une chorégraphie cinématographique tout autant que d'un film à la mise en scène chorégraphiée (c'est-à-dire un film non seulement dansant mais réalisé à l'aide de stratégies chorégraphiques), comme je tenterai de le démontrer à travers une analyse détaillée du film dans la suite de cette section consacrée à Maya Deren.

Après *A Study in Choreography for Camera* Maya Deren tourne encore six films expérimentaux dont la moitié resteront inachevés. En revanche, tous sans exception font la part belle à la présence des corps, aux gestes et à la danse. Comme son titre l'indique, *Ritual in Transfigured Time* (*Rituel et temps transfiguré*, 1945-1946) met en scène une forme de rituel qui consiste, selon Deren, en un processus de « dépersonnalisation » au cours duquel l'identité d'un personnage subit une série de métamorphoses. En effet, le film se concentre sur une femme (jouée par trois actrices différentes dont Maya Deren elle-même) dont la personnalité et l'apparence se transforment constamment. Cette métamorphose « dépersonnalisante » apparaît notamment au travers de la chorégraphie gestuelle qui repose sur le principe d'un transfert ou d'un partage systématique ; le geste qu'esquisse un personnage étant toujours repris et continué par un autre.

Filmant une chorégraphie inspirée de la boxe chinoise traditionnelle en de longs plans-séquences, le cinquième court métrage de Maya Deren, *Meditation on Violence* (*Méditation sur la violence*, 1948), s'intéresse quant à lui au mouvement dans sa continuité, dans sa durée, c'est-à-dire dans sa qualité de flux. Son projet suivant, *Medusa* (*Méduse*, 1949), est resté inachevé : les séquences conservées montrent une danseuse qui évoque la figure de la Méduse et dont les postures et les mouvements rappellent les personnages représentés sur les bas-reliefs égyptiens. Enfin, si *Ensemble*

for *Somnambulists* (*Ensemble pour somnambules*, 1951) est également resté inachevé, il constitue l'ébauche de *The Very Eye of Night* (*L'Œil même de la nuit*, 1952-1955), le dernier film de Maya Deren, qui met en scène des danseurs évoluant en surimpression dans un ciel étoilé.

Parallèlement à ces réalisations, Maya Deren, qui a divorcé d'Alexander Hammid en 1947, séjourne régulièrement en Haïti où elle passe environ vingt et un mois entre 1947 et 1954 car elle projette d'y réaliser un film ethno-chorégraphique. En effet, elle s'intéresse particulièrement aux mythes, aux rituels et aux danses vaudous comme en témoignent les longues séquences qu'elle a filmées et qui sont conservées aujourd'hui sous le nom de *Haitian Film Footage* à l'Anthology Film Archives de New York (*Séquences filmées à Haïti*, inachevé, 1947-1954). Si Maya Deren n'a pas pu monter ce film de son vivant, elle a en revanche publié une étude ethnographique sur la religion vaudou intitulée *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (1953). En 1960, elle épouse Teiji Ito, un musicien qui a notamment composé la musique de son dernier film, *The Very Eye of Night*. Mais elle décède prématurément en octobre 1961, à quarante-quatre ans, à la suite d'un accident vasculaire cérébral, laissant ainsi inachevés plusieurs projets entamés¹³.

Tous les films achevés de Maya Deren sont ainsi des courts métrages d'une quinzaine de minutes environ (sauf le très dense *A Study in Choreography for Camera* qui ne dure que deux minutes et demie). Tous sont tournés en noir et blanc et en 16mm et tous sont muets : ils ne présentent ni dialogues, ni paroles prononcées ou écrites (intertitres) et trois d'entre eux ont été créés sans musique à l'origine (*At Land*, *A Study in Choreography for Camera* et *Ritual in Transfigured Time*). En outre, tous ses films s'éloignent radicalement du cinéma hollywoodien pour expérimenter les spécificités techniques et esthétiques du médium cinématographique en dehors des conventions narratives et stylistiques du cinéma commercial. Tournés loin des studios, dans des décors réels, et mettant en scène des acteurs non-professionnels (souvent des danseurs), ses films livrent notamment un travail sur la création de structures dramatiques oniriques, la distorsion des rapports spatio-temporels et la mise en scène d'actions chorégraphiées et de gestes stylisés. Ils s'attachent aussi à façonner des modalités fragmentées et déstabilisées de subjectivité, comme en témoignent les multiples figures d'elle-même que décline la cinéaste. Tous, enfin, démontrent une sensibilité chorégraphique, non seulement par leur contenu, mais aussi par leur mise en scène, qui répond souvent à une logique et à des stratégies propres à la danse.

¹³ Pour plus d'éléments biographiques sur Maya Deren, consulter Vèvè A. , Millicent Hodson et Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren*, *op. cit.*

Théoricienne, productrice et promotrice du cinéma expérimental

Il faut également noter que la contribution de Maya Deren à l'art cinématographique (et à l'art ciné-chorégraphique) ne se limite pas à ses films mais repose aussi – sans doute tout autant – sur ses propositions théoriques originales. Maya Deren donnait régulièrement des conférences sur le cinéma en général et sur ses films en particulier. Elle publiait aussi de nombreux articles dans lesquels elle exprimait notamment sa vision anti-hollywoodienne du cinéma. En 1946, elle publie *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film (Une Anagramme d'idées sur l'art, la forme et le cinéma)*, son écrit théorique le plus développé sur le cinéma, dans lequel elle concilie sa sensibilité interdisciplinaire, voire son esprit touche-à-tout, avec une ambition cinématographique avant-gardiste qui la pousse à examiner la singularité artistique du cinéma. Dans cet essai qui interroge à la fois l'éthique, l'esthétique et l'ontologie du cinéma, Maya Deren affirme notamment que l'essence du cinéma réside dans sa forme temporelle, ce qui le rapproche de pratiques artistiques telles que la musique et la danse beaucoup plus que des arts plastiques qui travaillent l'espace plutôt que le temps.

Il faut encore souligner qu'en plus de faire du cinéma et de le théoriser, Maya Deren, en entrepreneuse surdouée, se chargeait elle-même de la production, de la promotion, de la diffusion et de l'analyse critique de ses films. Pour assurer la production de ses projets, elle candidatait régulièrement à diverses bourses. En 1946, elle est notamment la première cinéaste à recevoir la prestigieuse bourse que crée alors la fondation Guggenheim pour récompenser « un travail créatif dans le domaine du cinéma ». En plus du financement d'un projet de son choix, cette bourse offre à Maya Deren une reconnaissance institutionnelle de la part d'une fondation qui n'avait pas jusque-là accordé au cinéma un statut d'art¹⁴. Maya Deren proposait également ses films à divers festivals. En 1947, elle est ainsi la première femme (et la première artiste américaine) à se voir attribuer le Grand Prix International au festival de Cannes pour *Meshes of the Afternoon* dans la catégorie des films expérimentaux en 16 mm. Ces types de récompense favorisaient aussi la diffusion et la promotion de ses travaux : bénéficiant d'une renommée grandissante, Maya Deren se rendait régulièrement dans des universités et dans diverses institutions culturelles pour y projeter et y commenter ses films. De plus, étant très bien intégrée dans le cercle d'artistes et de critiques de Greenwich Village, elle invitait parfois chez elle les plus cinéphiles d'entre eux pour leur présenter ses dernières réalisations. En 1946, elle réserva même un cinéma de Greenwich Village, le Provincetown Playhouse,

¹⁴ Harmony Bench, « Maya Deren: A Prologue », *The International Journal of Screen Dance*, vol. 3, automne 2013, p. 6.

pour projeter ses trois premiers films (*Meshes of the Afternoon*, *At Land* et *A Study in Choreography for Camera*). L'événement fut un succès et inspira la création de Cinéma 16 par Amos Vogel (le futur fondateur avec Richard Roud du New York Film Festival), une association de cinéastes et de cinéphiles qui, de 1947 à 1964, a soutenu le cinéma indépendant en multipliant à New York les occasions et les lieux où les cinéastes pouvaient présenter leurs travaux.

À la fin des années 1950, Maya Deren crée la Creative Film Foundation dont le but est également de promouvoir le cinéma indépendant en encourageant et en récompensant des projets créatifs et expérimentaux¹⁵. Bill Nichols affirme ainsi que « Deren a joué le rôle d'un Prométhée du cinéma, volant le feu aux dieux hollywoodiens pour en donner à ceux que les dieux refusaient de reconnaître¹⁶ ». À la fois femme cinéaste et cinéaste expérimentale à une époque où il était difficile d'être ne serait-ce que l'un des deux, Maya Deren s'est distinguée par sa créativité mais aussi par sa ténacité, qui lui ont valu de devenir cette figure exemplaire et bientôt légendaire du cinéma indépendant.

L'attention tardive et partielle portée à son œuvre

Si de nombreux artistes, Stan Brakhage en tête, ont rapidement considéré Maya Deren comme une figure matricielle du cinéma expérimental américain, la reconnaissance de l'apport artistique et théorique de Maya Deren au sein des cercles de cinéphiles, de critiques et d'universitaires s'est en revanche faite assez tardivement, ce qui est sans doute lié à l'institutionnalisation elle-même tardive des études cinématographiques. En effet, il faudra attendre les années 1980 pour voir le travail de Maya Deren faire l'objet d'une réelle attention théorique. Ce n'est qu'en 1984 et 1988 respectivement qu'ont été publiés les deux premiers volumes d'une somme biographique très richement documentée sur Deren, *The Legend of Maya Deren*¹⁷. En outre, un premier documentaire sur la cinéaste est réalisé par Jo Ann Kaplan en 1987 (*Invocation: Maya Deren*). La deuxième grande étape du développement des recherches sur Maya Deren se cristallise autour de la publication, en 1991, du livre de Lauren Rabinovitz, *Points of Resistance: Women, Power and Politics in the New York Avant-Garde Cinema*, un texte important dans le positionnement de Maya

¹⁵ C'est en hommage à l'énergie avec laquelle Maya Deren a promu le cinéma indépendant et pour poursuivre les efforts qu'elle avait entamés qu'en 1986 l'Institut américain du cinéma (The American Film Institute) a créé le prix Maya Deren (The Maya Deren Award) pour récompenser, y compris financièrement, des cinéastes indépendants.

¹⁶ Bill Nichols, *Maya Deren*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁷ Vève A. Clarke, Millicent Hodson et Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren*, *op. cit.*

Deren en tant que précurseur non seulement du cinéma indépendant mais aussi du féminisme.

Toutefois, ce n'est qu'à partir des années 2000 que les études sur Maya Deren se multiplient et lui donnent enfin une réelle visibilité dans le contexte de l'enseignement et de la recherche universitaires en études cinématographiques. En 2001, une collection d'essais réunis par Bill Nichols, *Maya Deren and the American Avant-Garde*, souligne l'importance et le caractère pionnier des œuvres et des écrits de Maya Deren dans la formation d'une avant-garde artistique américaine à partir des années 1940 ainsi que la modernité de son travail interdisciplinaire. En 2002, Martina Kudlãcek réalise un long et riche documentaire biographique sur Maya Deren : *In the Mirror of Maya Deren*. En 2011, soit cinquante ans après la mort de Maya Deren, le British Film Institute lui rend hommage à travers la programmation d'une rétrospective consacrée à l'artiste (*Maya Deren: 50 Years On*) qui se voit assortie d'un symposium et d'une publication sur *Meshes of the Afternoon* par John David Rhodes aux presses du BFI¹⁸. La même année, la réalisatrice expérimentale Barbara Hammer réalise *Maya Deren's Sink*, un film-hommage à la cinéaste américaine qui représente une source d'inspiration majeure pour Hammer. Toujours en 2011, Erin Brannigan consacre à Maya Deren un chapitre de son livre *Dancefilm* dans lequel, pour la première fois, les films de l'Américaine sont analysés à travers le prisme de la danse. Et en 2013, *The International Journal of Screendance* dédie entièrement son troisième numéro à la cinéaste : près d'une vingtaine de chercheurs et d'artistes y proposent des essais qui analysent les films de Deren sous l'angle de leur interdisciplinarité artistique (il est toutefois surprenant, étant donné l'orientation du journal, que les articles se concentrent très peu sur la sensibilité chorégraphique des films de Deren : ils examinent davantage leur nature poétique ainsi que leur attrait pour la magie et pour les formes rituelles). Cette collection d'essais insiste aussi tout particulièrement sur l'héritage de la cinéaste en mesurant son influence sur certains artistes contemporains : le numéro, qui s'intitule « After Deren », souligne ainsi que si Deren a inspiré un grand nombre de cinéastes indépendants et expérimentaux, elle est aussi une référence cruciale pour des cinéastes contemporains tels que David Lynch (*Lost Highway*)¹⁹ ou Jane Campion (*In the Cut*)²⁰.

¹⁸ Le très riche programme de cette rétrospective est disponible en ligne. URL : <http://www.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/downloads/bfi-press-release-bfi-southbank-presents-maya-deren-50-years-on-2011-08-25.pdf>. [Consultée le 26/03/2016].

¹⁹ Voir l'analyse de Wendy Haslem sur l'influence de la structure et de l'esthétique des films de Maya Deren sur *Lost Highway* de David Lynch : « Maya Deren: The High Priestess of Experimental Cinema », *Senses of Cinema*, 2002. [En ligne] URL : <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/deren-2/>. [Consulté le 26/03/2016].

²⁰ Voir l'essai de Sophia Mayer qui analyse l'influence de Maya Deren sur le film de Jane Campion : « If I can't dance, it's not my revolution!: Tracing the Revolutions of Maya Deren's Dance in Jane Campion's *In the Cut* », *The International Journal of Screendance*, vol. 3, automne 2013, pp. 22-37.

Il est néanmoins frappant que la nature chorégraphique du cinéma de Maya Deren ait été si peu commentée par cette production critique. Exceptés un article de Mark Franko²¹, le chapitre d'Erin Brannigan déjà mentionné et quelques pages du numéro « After Deren », les qualités éminemment chorégraphiques de l'ensemble de la filmographie de Deren et son invention d'un art ciné-chorégraphique hybride – pourtant à l'œuvre dans la plupart de ses films – n'ont pas suscité d'analyses spécifiques et détaillées. Cela s'explique sans doute en partie par la longue tradition de cloisonnement des disciplines universitaires. D'un côté, les historiens et théoriciens de la danse ont presque totalement ignoré l'apport de l'œuvre de Deren à la danse, notamment sa contribution au modelage d'une esthétique chorégraphique moderne par ses choix de casting et son invention de nouvelles formes chorégraphiques grâce aux divers façonnements et reconfigurations du mouvement que le médium cinématographique lui permettait d'expérimenter. Mark Franko s'étonne aussi de ce silence théorique : « Il n'y a à ma connaissance aucun travail qui relie Maya Deren à l'histoire de la danse américaine²² ». Pourtant, ses mises en scène ciné-chorégraphiques résonnent fortement avec l'évolution de l'art chorégraphique de son temps, du fait de leur insistance sur des mouvements d'une simplicité quasi quotidienne, de leur intérêt pour le mouvement comme flux plutôt que comme succession de formes et de poses idéales et de leur préférence pour une gestualité dégagée de tout impératif narratif.

De leur côté, les théoriciens du cinéma ont aussi très largement occulté l'influence de la sensibilité chorégraphique de Deren sur les formes esthétiques de son cinéma. Peu familiers pour la plupart des développements historiques de l'art chorégraphique et n'ayant souvent qu'une vision étroite de ce qu'est la danse (qu'ils ont tendance à limiter à ses formes les plus spectaculaires et/ou les plus établies), ils ont manqué ou minimisé le contenu chorégraphique discret et diffus de ses œuvres et semblent parfois considérer comme plus anecdotiques ses films les plus chorégraphiés (il est sans doute significatif que le film le plus commenté de Deren, *Meshes of the Afternoon*, est aussi son film le moins chorégraphique). Erin Brannigan le déplore dans le chapitre qu'elle consacre à la réalisatrice : « La question de l'influence de la danse sur l'esthétique cinématographique radicale de Deren a été généralement

²¹ Mark Franko, « Aesthetic Agencies in Flux: Talley Beatty, Maya Deren and the Modern Dance Tradition in *A Study in Choreography for Camera* », in Bill Nichols (dir.), *Maya Deren and the American Avant-Garde*, Berkeley, *op. cit.*, pp. 131-149.

²² « There has been no work to my knowledge that links Maya Deren to the American Dance tradition. » Mark Franko, *Ibid.*, p. 131.

évitée par les théoriciens du cinéma, peut-être à cause des défis que représente une recherche interdisciplinaire²³ ».

En effet, comme je l'ai déjà suggéré, ce manque d'attention portée à l'hybridité ciné-chorégraphique de l'œuvre de Maya Deren peut se lire comme le reflet de structures académiques relativement rigides qui tendent, aujourd'hui encore, à cloisonner les disciplines pour diverses raisons – institutionnelles, économiques, logistiques, culturelles et historiques – et qui ont donc tendance à occulter les artistes et/ou les travaux qui se situent aux confluences de pratiques et de sensibilités diverses. Dans ce contexte universitaire, le développement des *screendance studies* a été tardif, ce domaine d'études n'ayant pris son essor véritable qu'après le tournant des années 2000. Or c'est ce champ d'études, son approche interdisciplinaire, qui peut conduire à relire l'œuvre de Deren par le prisme d'une sensibilité chorégraphique.

Ainsi, si Maya Deren est aujourd'hui reconnue comme une figure majeure du cinéma expérimental américain, voire comme sa « mère » ou sa « grande prêtresse²⁴ », elle est aussi souvent considérée comme l'une des figures fondatrices de la ciné-danse par la plupart des théoriciens ayant cherché à définir et à retracer l'origine de cette pratique qui tente de pousser l'interdisciplinarité cinéma/danse jusqu'à l'hybridité. En effet, quasiment tous les ouvrages traitant des films de danse expérimentaux mentionnent les travaux de Maya Deren comme les instigateurs d'un nouveau genre de films de danse ou plutôt d'une nouvelle forme d'art spécifique (la « ciné-danse » ou la « danse pour la caméra », pour reprendre la formulation programmatique du titre de son troisième film, *A Study in Choreography for Camera*²⁵).

Néanmoins, la plupart des écrits théoriques sur la ciné-danse témoignent d'une certaine réticence à attribuer à Maya Deren le titre de mère ou d'inventrice de la ciné-danse. Cette réticence s'explique selon moi par deux raisons majeures. La première repose sur le fait que les *screendance studies* restent surdéterminées par des chercheurs en danse. Or, Maya Deren est avant tout cinéaste et elle est absente des histoires et des théories en études chorégraphiques. Les théoriciens issus des études en danse ont donc tendance à valoriser les films pourtant plus tardifs de chorégraphes comme Merce Cunningham ou Yvonne Rainer dans leurs réflexions

²³ « The question of the influence of dance on Deren's radical film aesthetic has been generally avoided by film theorists, perhaps due to the challenges presented by interdisciplinary work. » Erin Brannigan, *Dancefilm*, *op. cit.*, p. 102.

²⁴ Ces titres font respectivement référence au propos de Stan Brakhage et à l'article de Wendy Haslem intitulé « Maya Deren: The High Priestess of Experimental Cinema », *op. cit.* Le titre de « prêtresse » renvoie au fait que Maya Deren a été initiée en tant que prêtresse vaudou lors de l'un de ses voyages à Haïti dans le cadre de ses recherches sur la religion vaudou.

²⁵ Par exemple, dans le chapitre qu'elle consacre à la réalisatrice, Erin Brannigan souligne « the significance of Deren within the history of dancefilm and [...] the continuing relevance of her aesthetics and practices ». *Dancefilm*, *op. cit.*, chapitre 4, p. 102.

sur la ciné-danse. De plus, les films de Maya Deren ne sont pas tous évidemment chorégraphiques : des films comme *Meshes of the Afternoon* ou *At Land* font montre d'une sensibilité chorégraphique à travers leur mise en scène des corps, la gestualité des personnages et le rythme de leur montage, mais ne présentent pas ou peu de danse au sens le plus classique du terme.

La seconde raison de cette réticence tient, me semble-t-il, au flottement problématique de la définition de la ciné-danse que proposent la plupart des théoriciens des *screendance studies*. Dans les études anglo-saxonnes – ou du moins rédigées en anglais – qui représentent l'écrasante majorité de la production analytique et critique sur la forme d'art hybride qui m'occupe, c'est le terme (et donc la notion) de *screendance* qui s'est imposé(e) pour désigner tous les films qui s'attachent exclusivement à filmer la danse. Même si le caractère générique de cette large catégorie peut se révéler pratique et opératoire, à mon sens le choix de cette terminologie confine à l'imprécision : terme fourre-tout, la *screendance* tend à désigner toute forme de danse médiatisée *dans* et *par* toute forme de « médium écranique ». À ce titre, les séquences chorégraphiques de comédies musicales, les vidéo-clips chorégraphiés, les documentaires sur la danse, les captations et les adaptations filmiques de spectacles de danse constituent des *screendances*. Or, de fait, ce qui intéresse principalement ces théoriciens qui écrivent notamment dans les pages de *The International Journal of Screendance*, c'est bien plus particulièrement cette forme spécifique de *screendance* qu'est la ciné-danse : une pratique hybride et expérimentale qui s'actualise dans des films majoritairement courts dans lesquels des chorégraphes et des réalisateurs collaborent à la création de chorégraphies qui ne pourraient exister en dehors du médium filmique et de films dont les procédés et les effets épousent l'esthétique et les techniques de la danse. S'il est vrai que cette définition peut s'appliquer à certains passages d'autres types de films, elle est surtout caractéristique du corpus de films de danse expérimentaux que j'ai regroupés dans cette recherche sous le nom de ciné-danses.

Ainsi, si j'avais pris dans cette étude le prisme large de la danse filmée, c'est-à-dire si je m'étais potentiellement intéressée à tous les films avec de la danse, alors, en effet, Maya Deren ne constituerait pas le point focal de mes analyses visant à retracer l'histoire de la danse au cinéma (de fait, Deren ne fait l'objet que de quelques lignes dans la partie où je retrace l'histoire générale de cette intermédialité). Busby Berkeley, Fred Astaire et Gene Kelly, puisqu'ils représentent trois pôles à la fois majeurs et divergents dans l'histoire du film de danse, constituent des socles beaucoup plus importants pour élaborer et éclairer une histoire de la danse filmée. Or, aucun des trois n'a fait « fusionner » le cinéma et la danse en une forme syncrétique

nouvelle, expérimentale et exclusivement ciné-chorégraphique, comme Maya Deren a cherché (et à mon sens réussi) à le faire (sauf, peut-être, Gene Kelly dans quelques-unes des séquences de ses films, mais jamais de manière systématique et rarement de manière radicalement expérimentale). Busby Berkeley et Fred Astaire à tout le moins ont maintenu l'intégrité de l'une des formes d'art – le cinéma pour le premier, la danse pour le second – au détriment de l'autre²⁶. En effet, comme je l'ai souligné précédemment, Berkeley était en définitive très peu intéressé par la danse : ce qui lui importait surtout, c'étaient les compositions visuelles que créaient les éléments mobiles de l'image. D'autre part, Fred Astaire se méfiait du médium cinématographique et refusait que la caméra et le montage participent à sa danse de manière trop importante. Les techniques et l'esthétique du cinéma devaient se mettre au service de ses danses. Quant à Gene Kelly, malgré son désir d'unir plus étroitement les techniques cinématographiques et les effets chorégraphiques dans ses œuvres, le recours à des formats de films et à des structures narratives classiques, le maintien d'une frontalité théâtrale et l'exploitation constante de sa persona et/ou de son statut de star, même dans ses productions les plus audacieuses telle que *Invitation to the Dance*, éloignent ses films ou les séquences qu'il signe du projet expérimental de Deren.

Face à ces diverses formules du film de danse alors en vigueur à Hollywood, Maya Deren, qui crée en dehors du système et des conventions des grands studios, apparaît comme la figure fondatrice d'une nouvelle voie par laquelle la rencontre de la danse et du cinéma ne se fait pas tantôt au service de l'un, tantôt au service de l'autre, ou selon des modalités qui resteraient typiquement hollywoodiennes, mais selon une méthode hybride et expérimentale qui fait réciproquement s'infléchir et se renouveler les deux arts pour faire émerger une forme artistique nouvelle. C'est pourquoi Maya Deren me semble devoir occuper cette position inaugurale, fondatrice dans une histoire de la ciné-danse.

Je me propose donc dans les pages qui suivent d'examiner comment l'œuvre de Maya Deren a donné naissance au genre de la ciné-danse tel que je le définis tout au long de ce travail. Parmi les six films achevés de Deren, quatre sont clairement chorégraphiques, soit parce qu'ils sont entièrement consacrés au filmage de la danse comme *A Study in Choreography for Camera*, *Meditation on Violence* et *The Very Eye of Night*, soit parce qu'ils contiennent des séquences qui font l'objet d'une écriture chorégraphique sans être par ailleurs des films narratifs et dialogiques, comme *Ritual in Transfigured Time*. Cependant, même s'ils ne contiennent pas de danse à

²⁶ À ce sujet, voir, entre autres analyses, celle d'Harmony Bench dans « Maya Deren: A Prologue », *op. cit.*, p.7.

proprement parler, ses deux autres films, *Meshes of the Afternoon* (1943) et *At Land* (1944), présentent également des corps, des mouvements, des gestes ainsi qu'un langage cinématographique qui sont fortement empreints d'une sensibilité et de stratégies chorégraphiques, comme le souligne Erin Brannigan :

*[...] une sensibilité chorégraphique dans la réalisation cinématographique (mouvement de caméra, cadrage, effets spéciaux), une attention aux articulations du corps des interprètes, et l'utilisation de mouvements et de gestes qui sortent de l'ordinaire sont autant d'éléments qui traversent l'ensemble de l'œuvre de Deren*²⁷.

Dans le cadre de cette recherche, j'ai toutefois choisi de n'analyser qu'un film de Maya Deren afin de prendre le temps d'en examiner les formes et les effets de la façon la plus détaillée possible. C'est *A Study in Choreography for Camera* qui fera l'objet de cette analyse puisqu'il s'agit très certainement de son film le plus représentatif de l'art hybride qu'elle appelait de ses vœux et de sa tentative la plus aboutie pour réaliser ce projet.

A Study in Choreography for Camera (1945)

Fruit d'une étroite collaboration entre Maya Deren et le danseur afro-américain Talley Beatty, ce film muet en noir et blanc a beau être extrêmement court (il dure moins de deux minutes trente), il n'en condense pas moins un grand nombre d'aspects esthétiques, génériques et thématiques qui définissent la ciné-danse. Comme son titre le suggère, ce film a une nette dimension expérimentale : une « étude » est une recherche, en l'occurrence une recherche de formes esthétiques nouvelles qui seraient indissociablement chorégraphiques et cinématographiques. Ce titre a aussi une valeur programmatique : il a des accents de manifeste qui résonnent encore aujourd'hui dans la terminologie que certains théoriciens choisissent, privilégiant la formule *danses pour la caméra* pour désigner ce que je nomme pour ma part *ciné-danses*. L'ambition programmatique de cette œuvre s'affirme également dans le texte d'intention que Deren a écrit pour exposer son projet et dont je me permets de citer à nouveau ce passage clé dans lequel elle définit la ciné-danse et espère son développement :

J'ai avant tout conçu ce film comme un échantillon de ciné-danse (film-dance) – à savoir une danse si intimement liée à la caméra et au montage qu'elle ne peut pas être « exécutée » comme telle ailleurs que dans ce film particulier. Dans le court espace de ce film (limité par les problèmes

²⁷ « [...] a choreographic sensibility regarding cinematic production (camera movement, framing, editing, special effects), an attention to the articulations of the performing body, and the use of movements and gestures outside the familiar are all elements that can be found across Deren's œuvre. » Erin Brannigan, *op. cit.*, p. 103.

financiers de production) je n'ai pu que suggérer les potentialités d'une telle forme. C'est mon espoir le plus sincère que la ciné-danse se développera rapidement et que, dans l'intérêt de ce développement, une nouvelle ère de collaboration entre danseurs et cinéastes s'ouvrira – au cours de laquelle ils mettront en commun leurs énergies et leurs talents créatifs au service d'une forme d'art intégrée (integrated art expression)²⁸.

Ce film étant souvent considéré, à juste titre, comme l'œuvre fondatrice de la ciné-danse, il me semble crucial dans le cadre de cette recherche d'explicitier les raisons de ce statut en en proposant une analyse très détaillée et en adoptant une approche méthodologique aussi interdisciplinaire que possible, qui relève à la fois des études cinématographiques et des études en danse. Cela est d'autant plus nécessaire que le film n'a pas été analysé de manière systématique et exhaustive selon cette double approche ciné-chorégraphique bien qu'il fasse figure de pierre angulaire de la ciné-danse²⁹. En effet, si le film est presque toujours cité dans les écrits théoriques s'inscrivant dans le champ des *screendance studies*, les analyses du film à proprement parler sont rares ou bien très brèves et ont tendance à se concentrer sur certains aspects spécifiques de l'œuvre plutôt que d'en proposer, comme je vais m'attacher à le faire, une étude exhaustive, à la fois linéaire et globale, esthétique et thématique et aussi bien chorégraphique que cinématographique³⁰.

Le générique

Le film s'ouvre sur le carton du titre écrit blanc sur noir, puis un très bref générique apparaît : « by Maya Deren and Talley Beatty ». Le film est donc d'emblée désigné comme le résultat d'une collaboration dont la richesse et la réciprocité semblent suggérées par le fait que les rôles ne soient pas spécifiés. En effet, il n'est pas précisé que le film est dirigé par Maya Deren et que la chorégraphie a été conçue par Talley Beatty en collaboration avec la cinéaste qui l'a ensuite amplement

²⁸ J'ai reproduit ce passage dans sa version originale en exergue de cette thèse. Maya Deren, « Choreography for the Camera », *Essential Deren*, *op. cit.*, p. 222.

²⁹ Un mémoire de recherche a toutefois été partiellement consacré à ce film. Cf. Paulina Ruiz Carballido, *L'écran comme espace chorégraphique, étude sur l'approche cinématographique de la danse dans les œuvres de Maya Deren – Talley Beatty A study in choreography for camera et Merce Cunningham – Charles Atlas Locale*, mémoire de master en danse, sous la direction de Julie Perrin, Saint-Denis, Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, 2013. [En ligne] URL : http://www.danse.univ-paris8.fr/diplome.php?di_id=2. [Consulté le 21/03/2015].

³⁰ Par exemple, dans sa brève analyse du film, Douglas Rosenberg s'intéresse quasi exclusivement à sa dimension politique et féministe en mobilisant des outils de lecture développés par les études de genre (Rosenberg, *Screendance*, pp. 48-50). Erin Brannigan examine surtout le film comme un exemple de forme cinématographique verticale en reprenant l'opposition entre cinéma vertical (poétique) et cinéma horizontal (narratif) qu'a théorisée Maya Deren (Brannigan, *Dancefilm*, *op. cit.*, pp. 107-108). Amy Greenfield se concentre quant à elle sur les techniques qu'emploie Deren dans ce film pour créer un type de ciné-chorégraphie inédit (Amy Greenfield, « The Kinesthetics of Avant-Garde Dance Films: Deren and Harris », *Envisioning Dance on Film and Video*, *op. cit.*, pp. 21-26).

réécrite à l'aide de divers procédés cinématographiques. Mais sans doute cette imprécision du générique indique-t-elle mieux la réalité complexe des échanges artistiques et l'entremêlement des efforts créatifs nécessaires à la réalisation d'une œuvre réellement hybride, qui rendent confuse, voire caduque, la distinction des rôles du réalisateur et du chorégraphe. Ainsi, aussi simple et neutre puisse-t-il paraître de prime abord, ce générique souligne la nature profondément et même inextricablement collaborative et interdisciplinaire du travail qui préside à la création d'une ciné-danse³¹. Il faut reconnaître que la disposition typographique des noms – leur succession verticale dans l'image – semble maintenir une logique hiérarchique en suggérant que Maya Deren a joué un rôle créateur plus crucial que Beatty dans la réalisation du film. Cela est néanmoins discutable car si Maya Deren, loin de n'avoir conçu que la mise en scène, a certes grandement participé à l'élaboration des séquences de mouvements, c'est tout de même à Beatty que revient principalement l'écriture de la chorégraphie pro-filmique que travaille Deren. En outre, le film repose largement sur sa présence physique et sur sa performance chorégraphique ainsi que sur la connaissance technique du cinéma d'Alexander Hammid et d'Hella Heyman qui ne sont pourtant pas crédités au générique et dont on se sait pas dans quelle mesure ils ont servi de simples techniciens-caméramen ou s'ils ont fait office de chefs-opérateurs, dotés de véritables responsabilités créatrices.

La séquence dans la forêt

Après ces deux cartons introductifs (de titre et de générique), le film commence *in medias res* par un mouvement de caméra qui signale d'emblée la qualité chorégraphique de la mise en scène du film : un plan panoramique circulaire pivotant vers la gauche, sorte de pirouette mécanique lente et régulière, déroule sous nos yeux un calme paysage sylvestre piqué de fins bouleaux. À peine trois secondes après le début de ce mouvement de caméra, un danseur noir, torse nu et collants sombres, apparaît par la gauche dans le champ de l'image sans que sa présence vienne perturber ou ralentir la rotation panoramique de l'appareil. Lors de cette première apparition, Beatty est de profil dans un grand plié en-dedans. Légèrement appuyé contre un fin tronc d'arbre, sa position lui offre suffisamment de stabilité pour déployer un ample port de bras asymétrique qui engage son buste dans un

³¹ Voici quelques mots de Deren sur la nécessité d'une étroite collaboration pour donner naissance à ce métissage du cinéma et de la danse auquel elle aspirait : « Since I had only an interested layman's knowledge of actual dance movement, I needed a collaborator for such an experiment, a professional, highly trained dancer who would be willing and able to forego theatrical traditions in favor of the potentialities of cinematographic choreography. I was fortunate in finding such a collaborator in Talley Beatty. Together we made a very short, but compact, *Study in Choreography for Camera* ». Maya Deren, « Choreography for the Camera », *Essential Deren*, *op. cit.*, p. 221.

mouvement de torsion. Alors que ce port de bras est clairement emprunté à un vocabulaire de mouvement puisé dans la tradition classique du ballet, le grand plié en sixième position (effectué les jambes parallèles ou « en-dedans ») dénote au contraire une grammaire chorégraphique moderne. L'écriture chorégraphique du tandem Beatty-Deren mêle donc ici la tradition classique aux nouvelles propositions iconoclastes de la danse moderne, avec lesquelles ils s'étaient tous deux familiarisés lors de leur expérience auprès de la compagnie de Katherine Dunham. Ce mélange des genres chorégraphiques façonne un style de mouvements et un type de corps dansant hybrides qui mettent en abyme, en le rejouant, le geste même du film, qui fait fusionner deux pratiques artistiques, le cinéma et la danse.

Poursuivant son panoramique lent mais continu vers la gauche, la caméra abandonne rapidement le danseur qui disparaît du cadre, comme aspiré par le hors champ droit de l'image, dans l'obstination indifférente de la caméra à continuer sa sereine pirouette. Mais, seulement trois secondes plus tard, bien avant que la caméra ait pu effectuer une rotation de 360 degrés, c'est-à-dire bien avant que la caméra soit revenue au point où son champ de vision avait croisé le danseur, celui-ci réapparaît à l'image comme par enchantement. Imperturbable, la caméra n'interrompt toujours pas son propre mouvement pour s'attarder sur ceux que le danseur exécute ou pour s'étonner de sa réapparition logiquement incompréhensible. Beatty disparaît donc à nouveau du cadre, puis réapparaît encore et encore à intervalle régulier : « la caméra passe devant lui comme un voyageur invisible et le croise à plusieurs reprises. Il se déplace d'arbre en arbre de manière inexplicable, impossible³² ».

Le danseur réapparaît ainsi trois fois *comme par magie* ou plutôt *par magie* ; par les pouvoirs magico-techniques du cinéma. En effet, les réapparitions successives du danseur reposent sur une illusion, sur un « truc » ou plutôt – puisqu'il ne s'agit pas de théâtre mais de cinéma – sur un trucage. Le tour de prestidigitation cinématographique très méliésien que réalise ici Deren consiste à interrompre la prise de vue dès que le danseur disparaît du cadre afin de lui permettre d'aller se replacer plus à gauche et chaque fois légèrement plus près de la caméra. Ainsi, lorsque la caméra reprend son enregistrement – son panoramique circulaire vers la gauche – Beatty surgit à nouveau par la gauche du cadre seulement quelques secondes après sa précédente apparition³³ de manière mystérieuse et déconcertante pour le

³² « [...] the camera passes him like an invisible traveler, and 'finds' him again and again. He inexplicably, impossibly moves to another and yet another tree. » Amy Greenfield, « The Kinesthetics of Avant-Garde Dance Films: Deren and Harris », *op. cit.*, p. 21.

³³ Voir la description de ce dispositif par Maya Deren dans « Choreography for the Camera », *op. cit.*, p. 222.

spectateur puisque les coupes, gommées au montage, sont rendues invisibles³⁴. Amy Greenfield explique en effet que :

*L'idée était d'accoler ces plans au montage de sorte que leurs disjonctions soient invisibles, pour donner l'impression qu'il n'y avait pas d'hiatus temporel ou spatial et créer ainsi l'illusion que Beatty était soit cloné, soit magiquement transporté d'un point à l'autre de la forêt sans que cela interrompe son propre flux de mouvement*³⁵.

Le mystérieux régime rythmique des apparitions du danseur à l'écran et, par conséquent, la modalité spécifique de sa présence physique, comme diffractée dans l'espace et le temps, sont donc créés par les potentialités techniques du cinéma, dans ce cas par le dispositif des prises de vue multiples suturées en un montage invisible. Grâce à ce procédé, le danseur semble capable de se déplacer dans l'espace en un clin d'œil, sans avoir besoin du temps ou des mouvements d'ordinaire requis pour le transfert spatial de tout corps solide. Beatty semble ainsi doté du pouvoir de se téléporter. Cette impression que le danseur est doué du don d'ubiquité s'accroît dans les séquences suivantes, lorsqu'il se déplacera instantanément de lieu en lieu, en dépit de leur éloignement géographique.

En outre, il est intéressant de noter que le dispositif de cette séquence génère un thème et des variations qui se manifestent à la fois sur le plan cinématographique et sur le plan chorégraphique. Le thème se noue bien sûr autour du motif récurrent de la réapparition du danseur par la gauche, mais aussi autour d'une esthétique chorégraphique du flux qui se traduit par la continuité rythmique des mouvements du danseur à travers toute la séquence et par le fait qu'il est toujours déjà engagé dans un mouvement lorsqu'il entre dans le champ de la caméra. Quant aux variations, elles proviennent d'une part de la séquence de mouvements ascensionnels qu'exécute Beatty et qui le fait apparaître chaque fois sensiblement plus (re)dressé et d'autre part de son rapprochement progressif par rapport à la caméra qui transforme à chacune de ses réapparitions la valeur du plan (la scène commence en plan d'ensemble et se termine en gros plan alors même que la caméra n'opère aucun zoom). Les possibilités techniques du cinéma se font donc les complices d'un nouveau type de présence physique pour le corps dansant (qui semble sérialisé ou diffracté dans l'espace-temps irréaliste créé par le film) et d'un mode original de surgissement chorégraphique *in*

³⁴ L'œil attentif et exercé pourra certes remarquer les très légères sautes de l'image qui surviennent aux points de jonction des plans que le montage a recollés les uns à la suite des autres.

³⁵ « The idea was to cut these shots together so that the edit points were invisible, making it seem as if there were no break in time or space, thereby creating the illusion of Beatty being either cloned or magically transported from place to place in the forest without interrupting his own flow of motion. » Amy Greenfield, *op. cit.*, p. 23.



Illustration 2.1 Les apparitions successives de Talley Beatty

medias res ; autant d'effets difficiles à produire dans des conditions scéniques³⁶ et qui démontrent bien que la danse que l'on peut observer dans *A Study in Choreography for Camera* est « si intimement liée à la caméra et au montage qu'elle ne peut pas être "exécutée" comme telle ailleurs que dans ce film particulier³⁷ ».

En revanche, le fait que la caméra ne semble pas réagir aux apparitions successives de Beatty peut *a priori* paraître contradictoire avec le projet dererien d'hybridation du cinéma et de la danse qui vise à faire étroitement interagir les danseurs et la caméra. Or non seulement les techniques du cinéma participent bien ici de la mise en scène chorégraphique, comme je viens de l'établir, mais l'apparente indifférence de la caméra à la présence de Beatty est en réalité démentie par une observation attentive. En effet, un lien intime apparaît rapidement entre le mouvement de l'appareil et ceux du danseur : à l'évidence, une *énergie* similaire les anime,

³⁶ Ces effets de multiplication, de diffraction ou de fragmentation de la présence d'un danseur sont difficiles à produire dans l'espace traditionnel de représentation de la danse (la scène), quoique le corps de ballet classique puisse souvent créer une semblable illusion et que *Le Lac des cygnes*, par exemple, repose sur un principe similaire (la similitude/opposition d'Odette et Odile, interprétées le plus souvent par une même danseuse). En revanche, la seule possibilité scénique de commencer une chorégraphie *in medias res* (sans mouvement d'attaque, sans position préparatoire, sans prise d'élan) consiste à n'allumer les éclairages qu'après que les danseurs aient « ouvert le bal » dans le noir. S'il ne les invente pas, le cinéma tout au moins *favorise* ces options chorégraphiques singulières et en *renouvelle* les effets grâce à ses potentialités techniques.

³⁷ Maya Deren, « Choreography for the Camera », *op. cit.*, p. 222.

un *rythme* semblable préside à leur déploiement et une même *qualité* de flux les caractérise : « le tempo du mouvement spiralaire du danseur est synchronisé avec le tempo du pivotement de la caméra³⁸ ». L'énergie commune de leurs mouvements respectifs repose sur un mélange équilibré entre précision et décontraction, sur une maîtrise à la fois soutenue et détendue, bref sur une tension résolue entre contrôle absolu et aisance totale. En outre, le rythme de leurs mouvements est pareillement lent et linéaire, étiré et inaccentué. Enfin, une qualité de flux définit aussi bien la phrase chorégraphique que Beatty exécute de manière extrêmement fluide, le mouvement continu du panoramique que la caméra effectue et le (faux) plan séquence qui embrasse la scène dans sa durée.

Ainsi, la caméra et le danseur semblent secrètement s'accorder, comme s'ils se mettaient au diapason l'un de l'autre à travers une écoute mutuelle discrète. Ce pas de deux masqué, qui ne se donne pas l'air d'en être un, cherche sans doute à suggérer les accords « secrets » de la danse et du cinéma, à mettre en relief leur fondamentale compatibilité. Dès la séquence d'ouverture de cette œuvre-manifeste, en somme, tout se passe comme si la danse et le cinéma révélaient, sans efforts démonstratifs apparents, leurs harmonies naturelles, leur essentielle correspondance.

Je reprends le fil de l'analyse linéaire là où je l'ai laissé. Lorsque le danseur apparaît pour la seconde fois à l'écran, il est donc un petit peu plus proche de la caméra ; il est désormais en demi-plié de trois-quarts dos et effectue à nouveau une torsion du buste et un port de bras qui semblent l'entraîner dans un mouvement ascensionnel. Sa troisième apparition confirme cette dynamique kinesthésique : ayant terminé sa remontée du plié, il est cette fois complètement debout et son mouvement de tension verticale ainsi que son port de bras l'aspirent vers le haut du cadre qui peine alors à contenir sa figure déployée car Beatty est maintenant situé dans l'avant-plan de l'image.

Sans doute du fait de leur plus grande proximité par rapport à l'appareil, les mouvements du danseur semblent désormais inviter la caméra à épouser leur structure et donc à se mouvoir comme une partenaire invisible. En effet, le port de bras qu'exécute Beatty à la fin de sa troisième apparition pointe vers le haut, esquissant une trajectoire ascensionnelle que la caméra commence alors à poursuivre. La caméra fait ainsi bifurquer son panoramique jusque-là horizontal vers le haut, comme si le port de bras de Beatty lui avait donné une impulsion, un élan pour « décoller ». À peine quelques secondes plus tard, Beatty réapparaît dans son champ de vision : étant donné la hauteur d'angle qu'a prise la caméra et le fait qu'il en est

³⁸ « the tempo of the spiral movement of the dancer is synchronized with the tempo of the turning camera », *Ibidem*.

maintenant très proche, le danseur est désormais cadré en gros plan, si bien que l'on ne voit plus cette fois que son visage et ses bras alors qu'il achève le port de bras entamé lors de sa précédente apparition. Puis sa tête, qui remplit maintenant le champ de l'image, quitte le cadre par le bas à mesure qu'il effectue un nouveau plié, comme s'il était en train de couler.

Par une coupe sèche, on passe alors brusquement à un plan d'ensemble qui montre Beatty approfondir au maximum le mouvement de flexion amorcé dans le plan précédent tout en maintenant son axe dorsal aligné avec l'angle que forment ses cuisses (son dos est donc extrêmement penché en arrière). Il soutient cette tension musculaire exigeante jusqu'à son point limite avant de ramasser son corps sur lui-même, comme pour amasser suffisamment d'énergie et de stabilité pour exécuter ensuite un développé avec sa jambe gauche. Le port de bras de Beatty accompagne ce développé qui se transforme en rond de jambe en l'air, décuplant ainsi l'effet d'ouverture et de déploiement de son corps. Cette courte phrase chorégraphique prend une dimension relativement spectaculaire grâce au positionnement très bas de la caméra et à la légère contre-plongée qui accentuent sa hauteur et son ampleur. De plus, la lenteur avec laquelle Beatty exécute ce mouvement accroît la tension musculaire nécessaire à son déploiement et amplifie ainsi l'empathie kinesthésique que peuvent éprouver les spectateurs mesurant le haut degré de contrôle et de puissance requis pour son accomplissement. Loin de tout psychologisme et en dehors de tout régime narratif, la puissance dramatique de cette scène repose donc toute entière sur son intensité physique et kinesthésique ; celle-ci résultant de la conjugaison d'un mouvement extrêmement maîtrisé et de son traitement cinématographique amplifiant. En effet, le lent développé de jambe requiert un tel sens de l'équilibre, une si grande puissance musculaire et une si grande souplesse que son exécution semble risquée. Intensifiée par un placement et un angle de caméra qui la dramatisent, cette scène introduit une impression de risque et un quasi-suspens qui sont d'ordinaire des privilèges du spectacle vivant.

La séquence intérieure

Ce développé que le danseur entreprend dans le décor extérieur et naturel d'une forêt se termine, à la faveur d'une simple coupe, dans un cadre complètement différent, la jambe de Beatty achevant sa descente dans l'espace intérieur et domestiqué d'un salon. Maya Deren joue ici à nouveau sur ou plutôt avec les « pouvoirs magiques » du cinéma : exploitant cette fois sa capacité à créer des rapports spatio-



Illustration 2.2 Le passage de l'espace sylvestre à l'espace domestique du salon à la faveur du déploiement du développé

temporels surréels, elle juxtapose par le montage des espaces radicalement différents et géographiquement éloignés³⁹.

En effet, la discontinuité spatiale entre les deux espaces est radicale et même dramatisée par un jeu délibéré sur leurs contrastes. À l'espace extérieur de la forêt s'oppose l'espace intérieur d'un appartement : l'ouverture et l'étendue de l'espace sylvestre qu'embrassait un panoramique circulaire rendent plus criants le cloisonnement et l'exiguïté d'une pièce qui restreint les mouvements du danseur tout comme ceux de la caméra. À un environnement naturel et intemporel répond l'environnement domestique et culturellement spécifique d'un appartement bourgeois-bohème des années 1940 (entre autres tableaux, on discerne un portrait de Frida Kahlo sur un mur). Le désordre harmonieux de l'implantation des arbres tranche avec la structure géométrique et les qualités fonctionnelles du salon, des meubles et des objets. De même, la respiration et les mouvements souples qui animaient les branches et les feuilles font ressortir le caractère statique des meubles et des objets domestiques.

Pourtant, la discordance entre ces deux espaces semble résorbée, non seulement par la coupe simple qui les relie dans le déroulement du film, c'est-à-dire qui les rapproche sur le plan temporel, mais aussi par la continuité rythmique parfaite du mouvement que le danseur exécute et qui, renforcée par le raccord mouvement qu'opère Deren, semble suturer cette rupture spatiale : « Le film est construit (monté) de manière à ce qu'un mouvement se poursuive de façon fluide par-delà une coupe, mais la scène "saute" sans transition à un autre lieu, affirmant ainsi le pouvoir

³⁹ Deren rend compte de cette transition dans son texte d'intention : « Here the dancer begins with an extension outdoors. As he lowers his leg, the camera photographs until the leg has descended to about waist level. Later the camera, in close-up, photographs the same leg, traveling at the same speed, as it enters the edge of the frame at about waist level, except that the scene is now an apartment. When these two shots are cut together, the illusion is that Beatty has stepped from the woods into an apartment with a single, unbroken movement ». *Ibid.*, p. 223.

“magique” du mouvement sur les discontinuités de l’espace et du temps⁴⁰ ». En effet, le mouvement du danseur constitue le lien qui joint ces deux espaces : c’est au même rythme et avec la même énergie que Beatty achève dans ce salon le mouvement qu’il avait entamé dans la forêt, générant ainsi une continuité temporelle, rythmique et kinesthésique qui estompe la radicale discontinuité spatiale.

Dans cette scène intérieure, le danseur effectue une série de lents mouvements fluides et serpents, tous extrêmement soutenus et contrôlés. La nature de ses mouvements (contractions et rotations sur lui-même) semble ici partiellement résulter du fait qu’il doit composer avec l’aménagement de ce salon, se frayer un chemin avec précision et adresse afin de ne pas se heurter à un obstacle (meubles, murs ou objets). Un segment de cette séquence chorégraphique – une contraction du haut du corps – est répété au montage depuis un autre point de vue et à un stade légèrement ultérieur de son développement. Le premier plan insiste sur l’impulsion de cette contraction, qui s’initie au niveau du ventre, tandis que le second souligne comment elle se répercute sur les mouvements du torse, des épaules et des bras. Le redoublement de ce mouvement à l’écran depuis un autre point de vue et à un autre stade de son exécution offre ainsi aux spectateurs la possibilité d’en comprendre le fonctionnement kinesthésique et d’en apprécier les divers effets.

Dans cette séquence tournée dans un univers clos plus intime, les plans rapprochés soulignent les caractéristiques du corps de Beatty (sa structure osseuse et sa musculature ciselée se dessinent sous sa peau). Portant l’accent sur la sensualité qui émane de ses mouvements, cette mise en scène d’un corps noir par une femme blanche est particulièrement audacieuse pour l’époque⁴¹. Tandis que le cinéma hollywoodien, alors soumis à un strict cahier des charges censorial – le code Hays – déconseillait toute forme de promiscuité physique entre les races et interdisait, en particulier, toute allusion au « métissage » sexuel (*miscegenation*), Maya Deren célèbre dans ce court film le pouvoir érotique de ce danseur afro-américain au corps délicatement sculpté et la sensualité de ses mouvements parfaitement souples et maîtrisés.

En dehors de ce geste – nécessairement politisé à cette date – par lequel Deren magnifie un danseur noir, glorifie sa virtuosité technique et l’exacerbe à l’aide de techniques cinématographiques, le film démontre ici que le cinéma peut aussi offrir à la danse de nouveaux rapports à l’espace. En effet, par ces scènes nomades et

⁴⁰ « The film is constructed (edited) so that a movement continues across a cut smoothly, but the space “jumps” to another location, thereby asserting the “magical” power of motion over discontinuities of space and time. » Amy Greenfield, *op. cit.*, p. 22.

⁴¹ Il a été suggéré que la sensualité et l’érotisme qui transparaissent dans ce film pourraient être un éventuel (et anachronique) retournement du « male gaze » théorisé par Laura Mulvey. Voir Rosenberg, *Screendance, op. cit.*, p. 49.



Illustration 2.3 Dans le salon, danse serpentine qui compose avec les objets qui occupent la pièce

protéiformes que sont les lieux de tournage, par la mobilité de la caméra et les « téléportations » du montage, le cinéma permet d'ouvrir la danse à des environnements très divers qui ne lui sont pas *a priori* dédiée, mais qui peuvent mettre au jour de nouvelles possibilités de mouvements et/ou conférer aux chorégraphies des inflexions dramaturgiques inédites. En contrepartie, la danse, de son côté, offre au cinéma un liant, en permettant par la continuité d'une présence physique et d'une énergie choré-rythmique de gommer les coutures du montage, d'adoucir les disjonctions des plans. La fluidité d'une séquence de mouvements continuée par-delà les coupes au gré de raccords-mouvements s'affirme ainsi comme un ressort privilégié de l'art ciné-chorégraphique de Deren.

Dans la cour du musée

Cette séquence du salon s'achève sur une série de rotations du corps et de torsions du buste. À nouveau, c'est à la faveur d'un mouvement continu et fluide que le danseur passe sans transition de ce salon à une cour pavée dans laquelle se dressent diverses statues (la séquence est tournée dans le hall égyptien du Metropolitan Museum of Art de New York). Si Beatty était confiné dans un espace relativement



Illustration 2.4 La traversée du hall égyptien : une course qui semble d'autant plus véloce que la cour paraît plus grande qu'elle ne l'est vraiment

étroit dans la scène précédente – ce qui le poussait à privilégier des mouvements de rotation et de contraction sur lui-même – il parcourt désormais un vaste espace par d'amples mouvements de déplacement. Comme l'explique Maya Deren, « ce plan illustre un usage créatif de l'objectif⁴² ». En effet, l'utilisation d'un objectif grand angle dans cette scène affecte la profondeur de l'image, donnant l'impression que la cour égyptienne du Metropolitan Museum est beaucoup plus longue qu'elle ne l'est réellement. En réalité, il est très facile pour Beatty de parcourir la distance qui le sépare de l'extrémité de la cour. Pourtant, la perspective exagérée que crée l'objectif grand angle, en rapetissant très rapidement la silhouette de Beatty à mesure qu'il s'éloigne de la caméra, crée l'illusion qu'il parcourt une très grande distance en un temps relativement court. À nouveau, cette scène donne à observer une séquence de mouvements dont la qualité ne serait pas la même si elle n'était pas médiatisée par le médium cinématographique, ses potentialités techniques et esthétiques, ainsi que par les stratégies que ces dernières permettent de concevoir. En effet, ce déplacement du danseur ne semblerait pas si rapide et léger ni ses mouvements si « voyageurs » et ailés sans l'effet illusoire que crée le dispositif employé par Deren.

La séquence suivante se situe toujours dans le même lieu mais filme cette fois la tête et le haut du buste de Beatty en gros plan alors qu'il effectue avec une vitesse croissante une série de tours. Dans ce passage, la caméra ne se contente pas d'amplifier l'effet d'une phrase chorégraphique, comme c'était le cas pour la traversée du hall : ici, les cadrages et les vitesses d'enregistrement refaçonnent radicalement le

⁴² *Ibid.*, p. 223.

mouvement pro-filmique. Deren élucide dans son texte d'intention l'effet particulier de cette courte séquence en expliquant les « trucs » :

Le mouvement ici est une pirouette simulée, c'est-à-dire que la tête [de Beatty], qui est isolée par un gros plan, tourne comme s'il effectuait une pirouette ; mais en réalité, Beatty tourne sur ses deux pieds comme les derviches tourneurs. Ce type de rotation sur soi-même peut être soutenu pendant un nombre indéfini de révolutions et permet de conserver un équilibre tel que la tête peut être maintenue à peu de chose près dans sa position originale (ce qui est nécessaire pour le cadrage du visage en gros plan). Et puisque ce type de rotation peut être exécuté sans mettre en péril l'équilibre du danseur, il peut être filmé sans interruption pendant un assez long moment au cours duquel la vitesse d'enregistrement de la caméra peut passer d'un ralenti extrême à un extrême accéléré⁴³.

C'est donc la fragmentation du corps du danseur par le cadrage qui permet de dissimuler le fait qu'il n'est pas lancé dans une interminable pirouette (sur une jambe et sur demi-pointe) mais dans une simple série de tours effectuée avec les deux jambes et à pieds plats. La stabilité qu'offre ce type de rotation permet à Beatty de rester relativement fixe dans le cadre et à Deren de filmer le danseur pendant suffisamment de temps pour faire varier la vitesse de la séquence en passant de soixante-quatre à huit images par seconde : sous l'effet de ces variations, le mouvement revêt d'abord une dimension onirique puis se transforme, prend un aspect mécanique et devient presque flou tant il est rapide. En outre, le passage à un plan encore plus resserré sur le visage de Beatty qui pivote de plus en plus vite semble accentuer l'intensité de l'action.

Dans ce passage, Beatty semble ainsi exécuter une hyper-pirouette qui transcende les lois physiques auxquelles les danseurs sont soumis dans le régime du spectacle vivant. Cette virtuosité prodigieuse, et même surhumaine, ainsi que le don d'ubiquité ou plutôt de téléportation dont il a fait montre jusque-là, rend le décor de cette scène particulièrement signifiant. En effet, Beatty effectue sa (fausse) pirouette devant une statue de Bodhisattva dotée de multiples têtes : or les rotations qu'il exécute donnent l'impression que le danseur jouit d'une perspective multidirectionnelle, tout comme la statue, surtout lorsque sa pirouette s'accélère et que sa tête, floutée par la vitesse, semble tournée vers toutes les directions à la fois. Cette association des deux figures divinise Beatty et thématise l'ubiquité spatio-temporelle

⁴³ « The movement here is a simulated pirouette, that is, the head, which is shown alone in close-up, turns in a pirouette ; Beatty, however, was actually doing a dervish turn on both feet. The dervish turn can be sustained for an indefinite number of revolutions, with the balance required to keep the head within an inch or two of its original position (necessary for the close-up framing). Because this turn could be sustained with balance, it could be photographed for quite a long time without interruptions, in the course of which time the camera speed was changed from extreme slow-motion to extreme acceleration. » *Ibidem*.

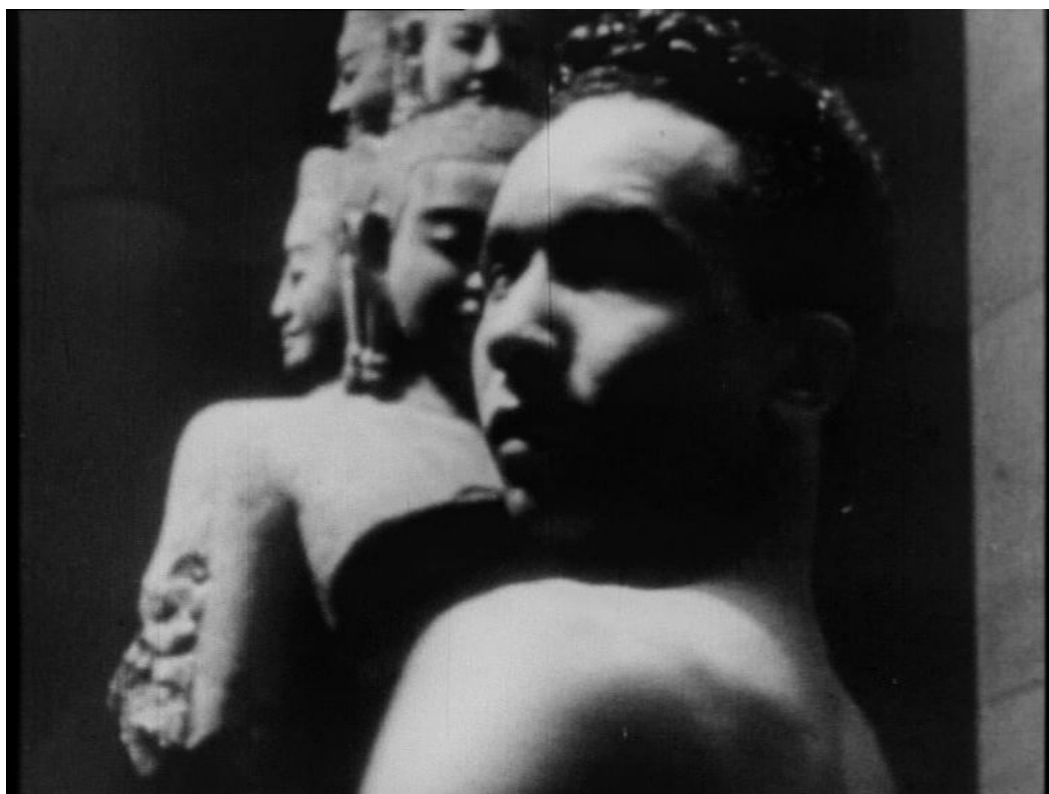


Illustration 2.5 La pirouette héroïque de Beatty

que les techniques cinématographiques lui confèrent dans ce film en l'autorisant à traverser sans effort et sans transition des espaces différents et géographiquement éloignés. Maya Deren établit donc ici un lien entre la statuaire monumentale et le corps athlétique de Beatty, lesquels s'héroïsent mutuellement.

Le saut prodigieux

Puis ce gros plan de la « tête-toupie » de Beatty cesse et le suivant montre les pieds du danseur pivotant en demi-pointe, renforçant ainsi l'impression qu'il était bien tout ce temps lancé dans une pirouette virtuose. Ensuite, à peine sa pirouette achevée, Beatty semble s'envoler avec une légèreté surnaturelle, comme s'il s'était élançé d'un trampoline. Cette impression repose à nouveau sur un trucage : pour cette scène, Beatty était en réalité filmé en train de retomber d'un saut et d'atterrir. En montrant cette séquence à l'envers, Maya Deren crée l'illusion que Beatty s'élève, voire s'envole, avec la même légèreté, la même absence totale d'effort qu'un ballon gonflé à l'hélium que l'on lâche soudainement⁴⁴. Si ce procédé cinématographique – l'inversion du déroulement de la bande image – est assez courant dans le cinéma

⁴⁴ Deren utilise elle-même cette image du ballon. *Ibid.*, p. 224.

expérimental, Deren y recourt ici dans un but bien précis : métamorphoser la qualité même du mouvement de Beatty et créer des effets chorégraphiques inédits.

L'objectif de Deren était de créer un saut idéal qui ne serait pas terni par l'effort que doit fournir tout danseur pour contredire la gravité. De fait, le grand jeté final qui suit cette envolée est particulièrement spectaculaire ou plutôt il est rendu spectaculaire par le traitement cinématographique dont il fait l'objet, notamment par des contre-plongées qui accentuent sa hauteur et par un montage qui le prolonge artificiellement en déclinant son développement à travers plusieurs images. En effet, ce montage donne une dimension prodigieuse à ce grand jeté en exagérant sa durée (« dans le film un saut est soutenu pendant presque une demi-minute, un temps bien plus long qu'il n'est humainement possible⁴⁵ »), mais aussi son ampleur, c'est-à-dire l'espace qu'il permet à Beatty de parcourir puisque le danseur commence et termine son saut dans des lieux différents, comme si ce jeté phénoménal l'avait fait voyager.

Un premier plan montre Beatty s'élever et est interrompu bien avant que son saut ne commence à décliner. Puis, un plan rapproché montre le torse de Beatty traverser le cadre dans un mouvement qui est encore ascensionnel. Suit un plan d'ensemble dans lequel Beatty est toujours engagé dans son saut, suspendu dans les airs, comme si la gravité n'avait aucune prise sur lui (ce plan n'ayant conservé d'un saut de Beatty ni son décollage ni son atterrissage, seulement l'instant flottant de la suspension). Puis un gros plan de son torse, qui apparaît légèrement incliné vers le bas, suggère que Beatty entame doucement sa descente. À ce plan resserré succède une vue de pied qui montre Beatty poursuivre sa sereine descente sans être brutalement précipité vers le sol par son poids et sans que l'atterrissage ne soit encore en vue.

C'est seulement le plan suivant qui conclura ce saut littéralement merveilleux par un atterrissage impossiblement délicat par lequel Beatty se positionne, sans heurts ni vacillements (c'est-à-dire sans ces mouvements parasites qui ternissent bien souvent la chute d'un saut), sur la cime d'un mont, dans un parfait et profond plié en seconde position. Ce saut idéal, éminemment ciné-chorégraphique, est ainsi composé de segments de plusieurs sauts pro-filmiques. Et après ce saut éthéré qui transcende les lois physiques, Beatty atterrit dans une position majestueuse : avec l'aplomb que lui donne son profond plié en seconde position, Beatty, impérieux, surplombe une vallée dans un dernier plan qui exacerbe l'héroïsation du danseur qu'organisait l'ensemble du film.

⁴⁵ « In the film a leap is sustained for almost a half-minute, a much longer period than is humanly possible (*sic*) » *Ibid.*, p. 224. Le saut est en réalité soutenu pendant une petite dizaine de secondes.

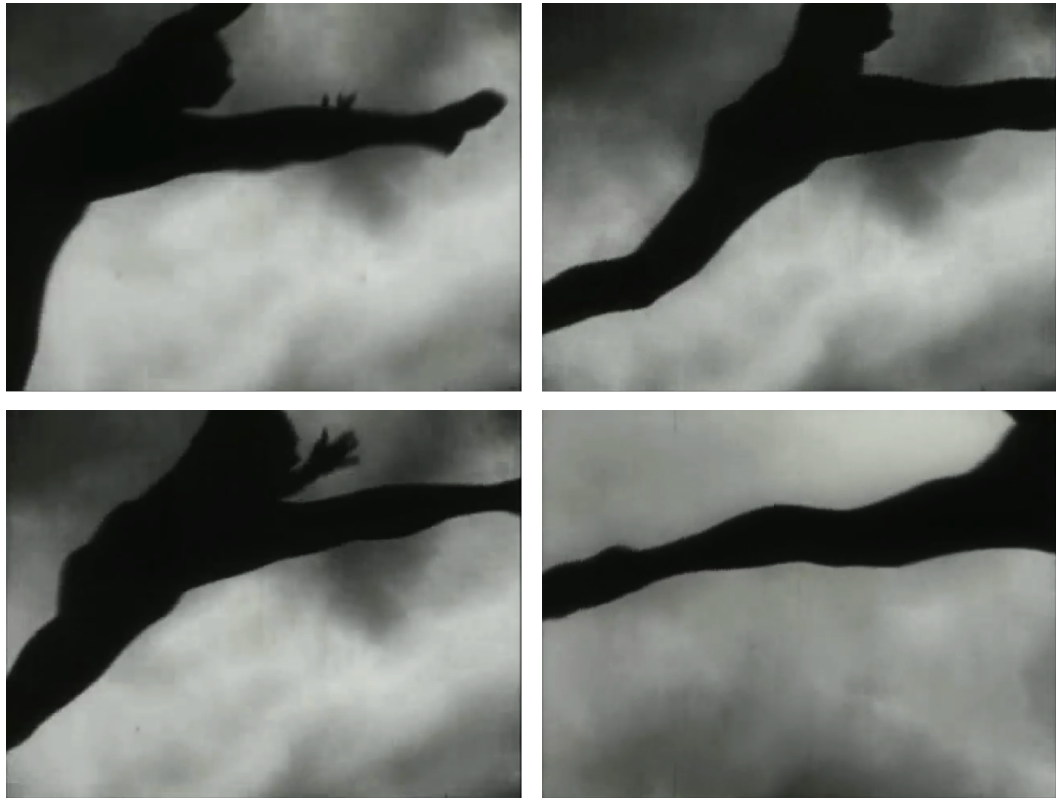


Illustration 2.6 Le saut composite et glorieux de Beatty



Illustration 2.7 Le plan final du film : Beatty surplombe majestueusement une vallée

Se mouvant avec une égale aisance dans des espaces très divers – extérieurs et intérieurs, naturels et domestiques, banals ou exceptionnels, profanes ou teintés de mythes et de religion – Beatty fait montre d'une rare capacité à traverser les seuils et les frontières. La fluidité de ses mouvements, tout comme celle de ses déplacements par-delà les espaces, semble signaler sa liberté, son aisance à négocier son insertion dans différents milieux (donc sa capacité d'adaptation), voire la fluidité de son identité, de sorte qu'il ne serait pas absurde de lire ce film en apparence purement formaliste comme une déclaration politique antiségrégationniste. En effet, cette fluidité contredit la vision figée, rigide de l'identité afro-américaine que véhiculaient alors une grande majorité de discours et de représentations, presque invariablement produits par des blancs. De plus, l'association que Deren opère entre Beatty et le milieu artistique de l'époque (lorsqu'elle le place dans l'appartement bourgeois-bohème) ou avec la figure de Bodhisattva ainsi que le caractère prodigieux qu'elle donne à sa danse extirpe Beatty de l'identité dans laquelle il aurait facilement pu être enfermé dans un autre film des années 1940.

Ce très court film condense ainsi en moins de deux minutes trente des aspects sociopolitiques que la mise en scène du corps de Talley Beatty suggère en dehors de tout dispositif verbal ainsi que de très nombreux éléments qui permettent de définir la ciné-danse, comme l'affirmait à l'époque John Martin, critique de danse au *New York Times* : « Dans son approche, nous nous trouvons au début d'un art pratiquement nouveau, le "choré-cinéma", dans lequel la danse et la caméra collaborent à la création d'une seule œuvre d'art⁴⁶ ».

2.2 Les lents développements de la ciné-danse et son difficile établissement en tant que genre

Malgré cette déclaration aux accents prophétiques quant aux développements futurs de cet art nouveau, force est de constater que les débuts de la ciné-danse se sont révélés laborieux et qu'ils se sont largement prolongés. En effet, pendant plus de vingt ans après les manifestes que représentent *A Study in Choreography for Camera* et le court texte d'intention que Maya Deren a rédigé pour expliciter son projet de danses cinématographiques, le vœu de la cinéaste de voir cette nouvelle forme hybride se développer est très largement resté lettre morte. Entre 1945 et la fin des années 1960, trop peu d'artistes reprennent le flambeau allumé par Deren

⁴⁶ « [...] in her approach, we have the beginnings of a virtually new art of "choreo-cinema" in which the dance and the camera collaborate on the creation of a single work of art. » John Martin [1946], cité dans *The Legend of Maya Deren*, op. cit., p. 366.

pour que la ciné-danse s'établisse comme un genre. Par conséquent, la ciné-danse est longtemps demeurée une ambition, un programme, peinant à s'affirmer comme une forme artistique établie et bien identifiable.

L'exception Shirley Clarke

Il faut toutefois compter au rang des exceptions quelques films de danse expérimentaux réalisés dans les années 1950 par la cinéaste américaine Shirley Clarke : *Dance in the Sun* (1953), *In Paris Parks* (1954), *Bullfight* (1955), *A Moment in Love* (1956) et *Bridges-Go-Round* (1958). En effet, si la cinéaste indépendante est surtout connue des cinéphiles pour sa « trilogie des exclus », consacrée à des figures marginales de l'Amérique des années 1960 – *The Connection* (1961), *The Cool World* (1963) et *Portrait of Jason* (1967)⁴⁷ – elle a d'abord réalisé des courts-métrages chorégraphiques. De fait, Shirley Clarke a longtemps aspiré à être danseuse et chorégraphe et a suivi à cet effet une longue formation en danse moderne, étudiant notamment la technique « Graham » (de Martha Graham) et la technique « Humphrey » (de Doris Humphrey). Mais sa carrière de danseuse-chorégraphe ne décollant pas, elle décide – encouragée en cela par son psychanalyste – de se tourner vers le cinéma au début des années 1950⁴⁸. À cette époque, elle commence à graviter dans les mêmes cercles de cinéastes indépendants de Greenwich Village que Maya Deren. Pourtant,

⁴⁷ Quoique Shirley Clarke reste encore trop souvent évincée des histoires du cinéma indépendant et avant-gardiste des années 1960. À ce sujet, lire l'analyse d'Alice Leroy qui porte essentiellement sur *The Connection* mais qui souligne l'injustice de ce semi-oubli de la réalisatrice par les cinéphiles et historiens du cinéma : Alice Leroy, « Caméra en solo pour un huis clos de jazz et d'héroïne », *Critikat*, 17 septembre 2013. [En ligne] URL : <http://www.critikat.com/panorama/analyse/the-connection.html>. [Consulté le 12/05/2016]. Le rôle important qu'a joué Shirley Clarke dans l'établissement de la Film-Makers' Cooperative en 1962 aux côtés, entre autres, de Jonas Mekas et de Stan Brakhage, et surtout l'originalité de sa trilogie avant-gardiste et contestataire sur quelques communautés marginales de l'Amérique des années 1960 rendent injuste le quasi ensevelissement historique de son travail. *The Connection* est une sorte de faux documentaire sur des *junkies* qui attendent douloureusement leur *dealer*. Jonas Mekas a dit de ce film qu'il était un « en attendant Godot de la drogue ». Par son thème et ses dialogues, *The Connection* avait en tout cas remis en cause le système de censure alors en vigueur dans l'État de New York. En outre, l'un des éléments marquants de ce film réside dans sa critique du cinéma vérité, opérant notamment par le biais d'une réflexion caustique sur le rôle du réalisateur de documentaire et d'une mise en scène extrêmement sophistiquée, qui cherche à rendre indiscernables les séquences d'improvisation véritable et les moments qui semblent improvisés mais qui sont en réalité rigoureusement écrits et travaillés. Dans une fiction aux accents documentaires, *The Cool World* s'intéresse quant à lui à la communauté noire de Harlem quelques années avant la radicalisation de la lutte pour les droits civiques. Enfin, *Portrait of Jason* montre un prostitué noir, Jason Holliday, raconter des épisodes de sa vie, qu'il confesse autant qu'il les réinvente dans un « portrait » qui tient à la fois du monologue autobiographique et de la performance de type *one-man-show*. Pour une analyse de cette trilogie, voir le chapitre que Lauren Rabinovitz consacre à Shirley Clarke, « Shirley Clarke and the Expansion of American Independent Cinema », *Points of Resistance: Women, Power, and Politics in the New York Avant-garde Cinema*, Urbana, University of Illinois Press, 2003 (1991), pp. 92-149.

⁴⁸ Pour une courte biographie de Shirley Clarke, voir Lauren Rabinovitz, *Ibid.*, pp. 94-97.

quand elle tourne son premier court-métrage, *Dance in the Sun* (1953)⁴⁹, qui s'inscrit clairement dans la lignée des ciné-danses de Maya Deren, Clarke n'aurait vu aucun film de la réalisatrice de *A Study in Choreography for Camera*⁵⁰.

Dance in The Sun

Dance in the Sun est une adaptation cinématographique de la chorégraphie éponyme de Daniel Nagrin que le chorégraphe-danseur interprète lui-même à l'écran. Le film semble commencer comme un documentaire : Daniel Nagrin arrive sur une scène, salue la pianiste, se prépare et s'échauffe rapidement, puis entame ce qui semble être la répétition d'une chorégraphie. Mais à peine a-t-il esquissé les premiers mouvements de marche de sa danse que le montage nous transporte sur une plage ensoleillée, où l'on retrouve bientôt le danseur qui, imperturbable, poursuit sa chorégraphie comme si de rien n'était. Le film, qui dure un peu moins de sept minutes, ne cessera de faire alterner ces deux environnements par le biais du montage. Ces allers-retours sans transition entre la scène et la plage tendent à confondre les deux décors et à faire littéralement de la chorégraphie de Nagrin « une danse au soleil ».

Comme dans *A Study in Choreography for Camera*, *Dance in the Sun* filme un court solo de danse moderne exécuté par un interprète masculin au torse nu. Et comme Maya Deren, Shirley Clarke filme une chorégraphie *in extenso* et dans sa continuité, mais non sans coupes ni sans discontinuités spatiales. En effet, dans ces deux films les sauts spatiaux que permettent la mobilité de la caméra et la liaison des plans au montage ne se traduisent pas corrélativement par des bonds temporels : ces voyages intempestifs dans l'espace ne brisent pas la continuité des chorégraphies qui, malgré la multiplicité des coupes, se voit préservée à l'écran par de rigoureux

⁴⁹ *Dance in the Sun* est le premier court-métrage officiel de la carrière de Clarke, mais elle avait auparavant tourné des films amateurs dans un cadre familial et avait déjà entrepris de réaliser un film de danse, *Fear Flight*, qu'elle a tourné en 1953 puis laissé inachevé. Toutefois, Clarke avait déjà réalisé un premier montage des *rushes* d'environ onze minutes : filmant la performance d'une danseuse sur scène, cette version non finalisée et muette est plus proche d'un travail de captation que de ciné-danse. Shirley Clarke laissera inachevé un autre projet de film de danse, entamé lui en 1955, *The Rose and the Players*, qui filmait une chorégraphie d'Anna Sokolow dans une mise en scène inspirée par un tableau de Pablo Picasso, *La Famille de Saltimbanques* (1905). Voir « Project Shirley », un bref compte-rendu du programme de préservation et de restauration des films de Shirley Clarke. Ce programme a été entrepris par Milestone Film & Video, une compagnie indépendante de distribution de films dont les fondateurs ont retrouvé et restauré certains films de Shirley Clarke et en assurent la diffusion. Cf. la présentation de ce projet [En ligne] URL : https://barbaraflueckiger.files.wordpress.com/2014/02/doros_diastor_zurich_2014.pdf. [Consulté le 16/02/2016].

⁵⁰ Lauren Rabinovitz, *op. cit.*, p. 97. Il est néanmoins très probable que Clarke ait entendu parler des films de Deren et de son désir de créer un art symbiotiquement choré-cinématographique, notamment en libérant les danseurs, grâce aux pouvoirs du montage, du cadre spatio-temporel unique auquel les confine la scène.



Illustration 2.8 Allers-retours de la scène à la plage ensoleillée : *Dance in the Sun* (Shirley Clarke, 1953)

raccords mouvement. Ainsi, chaque fois que Daniel Nagrin est téléporté par une coupe de la scène à la plage ou de la plage à la scène, ses mouvements semblent effectivement se poursuivre sans interruption grâce à la continuité de la bande sonore (une musique composée par Ralph Gilbert) et à la fluidité du montage, qui non seulement systématise les raccords mouvement, mais privilégie aussi les raccords dans l'axe, l'emploi de cadrages et de valeurs de plan relativement homogènes pour filmer les deux décors et l'utilisation de mouvements de caméra aux dynamiques semblables d'un plan à l'autre. Parfois, au contraire, une esthétique du faux raccord, des discordances de cadrage et d'échelle de plan, permettent paradoxalement de gommer la discontinuité spatiale d'une scène à l'autre dans la mesure où ces choix génèrent un montage visible, voire ostensible, qui attire l'attention sur le changement de dispositif de perception plutôt que sur le changement de décor. En outre, vers la fin du film, les passages d'un lieu à l'autre s'accélèrent, ce qui tend à rapprocher les deux espaces dans la géographie imaginaire que cette ciné-danse façonne. Quant aux raccords mouvement, ils deviennent de plus en plus précis, estompant encore un peu plus la discontinuité des plans et des environnements, tout en survenant à des instants de la chorégraphie qui les rendent de plus en plus surprenants (au milieu de sauts par exemple).

Deux moments qui encadrent le film contribuent également à corréliser les deux espaces. Le premier intervient au début du film : alors que Daniel Nagrin se prépare à répéter, il s'interrompt un instant pour observer un coquillage qui se trouve dans ses affaires. En convoquant ainsi l'imaginaire maritime depuis la scène, avant même de nous transporter sur une plage, le film lie les deux espaces en amont de toute opération de montage. Le second moment est situé à la fin du film, lorsque Daniel Nagrin a terminé sa danse : il se baisse alors pour ramasser son tee-shirt qui traîne sur le sable et le récupère dans le plan suivant, sur le sol de la scène. La présence du vêtement et sa préhension par le danseur dans les deux décors contribuent à fondre ces deux espaces dans une nouvelle entité ciné-géographique que le film fait advenir à l'écran.

On retrouve ainsi dans ce film les interrogations de Maya Deren sur les « pouvoirs magiques » du montage, qui permettent de façonner des configurations spatio-temporelles imaginaires spécifiquement cinématographiques et de faire voyager les danseurs et les spectateurs de lieu en lieu dans le temps infime de simples coupes. Tout comme Deren, Clarke voit dans l'art chorégraphique et dans la figure du danseur les meilleurs véhicules pour lisser les à-coups de ces téléportations fulgurantes, c'est-à-dire les meilleurs liants pour rendre fluides ces voyages instantanés, à grand renfort de raccords ciselés dans le flux des mouvements dansés. Cette proximité de *Dance in*

the Sun avec les problématiques formelles et conceptuelles soulevées par Deren est soulignée par Lauren Rabinovitz dans un entretien qu'elle a mené avec Clarke en 1983 et dont je reproduis ici un extrait :

Lauren Rabinovitz : *Commençons par votre premier film, Dance in the Sun (1953). Avant cela vous étiez danseuse et ce film représente votre passage à un nouveau médium. Cela vous a donné l'opportunité d'appliquer vos idées sur la danse au cinéma.*

Shirley Clarke : *Ce film s'est fait parce que Danny Nagrin et son épouse Helen Tamiris étaient des amis. [...] J'ai pensé que la danse qu'avait créée Danny était supposée se dérouler sur une plage parce que ça s'appelait Dance in the Sun. Alors je me suis dit : « ça devrait être facile à filmer parce que j'irai simplement à Jones Beach et on filmera Danny exécuter sa danse et j'aurai plein de bons rushes ». [...] Le pauvre Danny ne pouvait pas danser sur le sable. Il s'y enfonçait jusqu'au cou. Alors on a recouvert une surface de béton avec du sable et j'ai filmé la danse. Mais Danny a eu une périostite.*

Puis j'ai eu cette idée. Je me suis souvenue que j'avais aimé la danse sur scène. J'ai pensé : « bon, si j'étudie bien les plans minutieusement je peux aussi filmer la danse sur scène, utiliser exactement les mêmes angles et ensuite couper de la scène à la plage et vice-versa, comme ça on saura pourquoi il danse sur une plage. Autrement il a l'air poseur ou prétentieux à bondir au milieu d'une plage en exécutant une danse stylisée. Mais si on voit qu'il vient d'une scène et que j'ai un petit plan au début du film où il prend un coquillage qui se trouve dans sa valise et qu'il le regarde, une connexion spécifiquement cinématographique est établie.

Ce n'était pas seulement la première bonne idée que j'ai eue à propos du cinéma, c'est la seule idée que j'ai jamais eue. Tout ce que j'ai fait repose sur la dualité entre le fantasme (fantasy) et la réalité. Monter ensemble des morceaux de films différents en jouant avec le temps et l'espace permet au spectateur de voyager avec moi. Toutes les choses que j'ai découvertes sur la chorégraphie du montage et la chorégraphie des espaces/temps sont venues de la réalisation de ce tout premier film. L'idée de bondir sur une scène et d'atterrir sur une plage était une révélation pour moi. Je ne m'en remets toujours pas que l'on puisse faire ça (rires). Ça me frappe comme étant non seulement un merveilleux bond magique, mais aussi conceptuel, qui permet d'embrasser l'univers.

LR : *C'est intéressant parce que l'un des concepts majeurs sur lequel Maya Deren n'a pas cessé d'écrire était le montage spatio-temporel. Avec ce type de montage, on peut créer une géographie cinématographique et synthétique complètement nouvelle.*

SC : *C'est vrai. Elle parlait de ça tout le temps. Toujours. [...]»⁵¹.*

Alors que Clarke ne mentionne pas spontanément l'influence de Maya Deren, les propos qu'elle tient sur son premier film poussent Lauren Rabinovitz à suggérer en creux qu'elle a moins ouvert cette voie qu'elle ne s'y est insérée dans le sillage de

⁵¹ Shirley Clarke et Lauren Rabinovitz, « Choreography of Cinema: An Interview with Shirley Clarke », *Afterimage*, n°5, décembre 1983, pp. 8-11.

la réalisatrice de *A Study in Choreography for Camera*. Ce moment de l'entretien où Lauren Rabinovitz souligne que les réflexions de Clarke rappellent immanquablement celles de Deren, éclaire la réaction que m'a inspirée le film. *Dance in the Sun* donne le sentiment de voir une œuvre « à la manière de » plutôt qu'une tentative de creuser les pistes ciné-chorégraphiques tracées par Deren. En somme, le film paraît insuffisamment original pour donner à la ciné-danse une impulsion nouvelle. Ainsi, alors même que Clarke n'avait – semble-t-il – pas vu les films de Deren avant de réaliser son premier court-métrage, celui-ci apparaît comme l'œuvre d'une épigone talentueuse davantage que comme une contribution inédite à la ciné-danse qui serait en mesure de favoriser le développement du genre et, partant, sa reconnaissance en tant que tel.

In Paris Parks

Dans son deuxième film, *In Paris Parks* (1954, 13'), Shirley Clarke propose une vision beaucoup plus abstraite de la danse ou du moins très élargie. Elle y filme des enfants qui s'amuse dans des parcs comme si leurs jeux et leurs gestes dessinaient des chorégraphies improvisées. C'est ce que Clarke appelait la « danse de la vie » (the « Dance of Life⁵² »). De fait, le film parvient à souligner les qualités chorégraphiques des mouvements ludiques des enfants, notamment par la musicalité de son montage et son insistance sur certaines activités, certains enfants ou éléments particulièrement dynamiques (divers manèges, jeu de cerceau, bambins titubants, ballon qui s'envole en tournoyant dans les airs, etc.). Néanmoins, *In Paris Parks* reste difficilement identifiable comme une ciné-danse, le matériau chorégraphique qui définit ce type de film n'étant pas évident ici.

Bullfight

En revanche, le troisième film de Clarke, *Bullfight* (1955, 11'), est clairement une ciné-danse. La réalisatrice y filme la danseuse-chorégraphe Anna Sokolow interprétant un extrait de l'un de ses solos, *Lament for the Death of a Bullfighter*⁵³. La chorégraphie, filmée sur une scène, est montée en alternance avec les images d'une corrida à laquelle la danseuse assiste en tant que spectatrice. Ce montage en alternance éclaire la dramaturgie du solo au cours duquel Sokolow semble incarner

⁵² Shirley Clarke, « Shirley Clarke interviewed by Gretchen Berg – Dance perspectives 1967 », in Jenelle Porter (dir.), *Dance with Camera*, Philadelphia, Institute of Contemporary Art/University of Pennsylvania, 2009, p. 108.

⁵³ Ce solo est lui-même extrait de la pièce *Homage to García Lorca* que Sokolow a chorégraphiée en 1941.

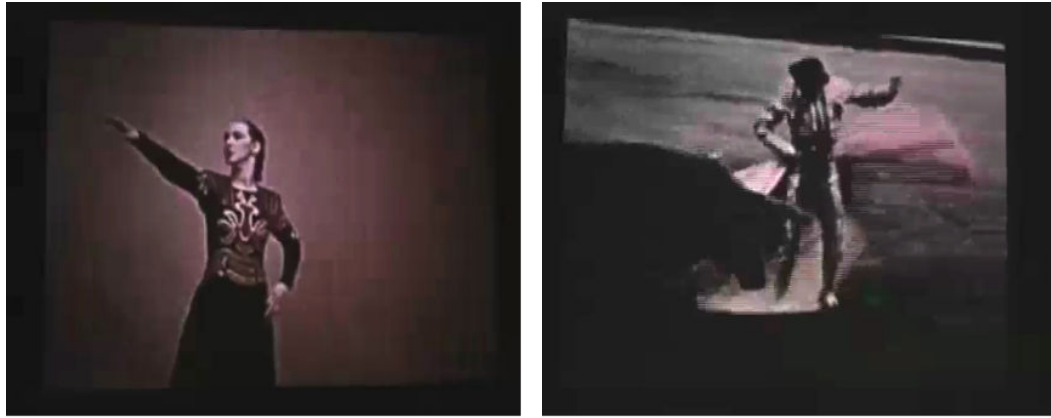


Illustration 2.9 La chorégraphie empathique de la danseuse-spectatrice : *Bullfight* (Shirley Clarke, 1955)

tour à tour la spectatrice qu'elle est, le matador qui vainc et le taureau qui meurt⁵⁴. En opérant un constant va-et-vient entre le spectacle tauromachique que Sokolow observe et le spectacle chorégraphique du solo qu'elle exécute, ce montage suggère aussi que l'empathie de Sokolow-spectatrice, c'est-à-dire la compassion physique et même viscérale qu'elle semble éprouver à l'égard des protagonistes du duel, auquel elle assiste avec agitation, est à la source des rôles que Sokolow-danseuse assume.

C'est aussi ce que laisse supposer l'utilisation de procédés de subjectivation visuelle dont on ne sait plus bien de quel personnage ils restituent le regard à cause du montage alterné de plus en plus rapide qui brouille les pistes. Ainsi, lorsque l'image du public s'affole et se floute, on ne sait pas bien si cela transcrit le regard de la danseuse qui vient de tomber à terre, celui du taureau blessé ou bien celui du toréador qui vient de se faire violemment charger par la bête. Entretien par la vélocité du montage et l'alternance des points de vue, cette confusion accentue l'amalgame des identités de la danseuse, du matador et du taureau que construit le solo. Puis, quand l'image du public se renverse quelques plans plus tard, tandis que le taureau, épuisé, se vide de son sang et que la danseuse semble vivre dans sa propre chair cette agonie, cette vision anticipe leur imminente chute respective et contribue par conséquent à solidariser ces deux figures de la souffrance.

En outre, quelques raccords mouvement jettent d'autres ponts entre le solo sur scène et le duo dans l'arène : les mouvements tauromachiques que Sokolow exécute à l'aide de sa longue jupe et qui se prolongent, dans le plan suivant, avec les gestes d'esquive du matador, les sursauts de douleur qui convulsent le corps de la danseuse

⁵⁴ Pour une description chorégraphique du solo de Sokolow, voir la thèse de doctorat d'Hannah Joy Kosstrin, *Honest Bodies: Jewishness, Radicalism, and Modernism in Anna Sokolow's Choreography from 1927 to 1961*, The Ohio State University, 2011. [En ligne] URL : https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/osu1300761075/inline. [Consulté le 13/02/2016].

lorsque le taureau se fait planter une pique dans le dos, ses chutes qui préfigurent celle de l'animal, etc. Ces échos gestuels qui font résonner la chorégraphie et le combat participent eux aussi à identifier alternativement la danseuse au matador et au taureau.

Le montage alterné de *Bullfight*, assorti de raccords mouvement et de quelques visions déformées (subjectivantes mais partagées par plusieurs personnages) informent la chorégraphie de Sokolow. Ces procédés, ainsi que les cadrages variés qui dynamisent les métamorphoses par lesquelles passe la danseuse, permettent à Clarke de dramatiser et de narrativiser la chorégraphie de Sokolow en dehors de toute discursivité. Comme les analyses précédentes le suggéraient, il n'est toutefois pas aisé de déterminer dans quel sens cette mise en scène scénarise la chorégraphie, quelles bribes de récit elle lui surimpose et quels éléments dramaturgiques elle lui insuffle. Puisqu'il adapte un extrait d'une pièce plus longue de la chorégraphe qui se présentait explicitement comme un hommage à García Lorca (*Homage to García Lorca*), ce film pourrait éventuellement être lu comme une métaphore à la gloire du poète et victime des phalangistes espagnols (incarné par la figure du courageux toréro) combattant les forces anti-républicaines de Franco (symbolisées par la puissance aveugle du taureau). C'est ce que suggérait en tout cas la version originale du solo dans lequel Sokolow interprétait un toréro qui mourait sous la charge d'un taureau, évoquant par ce biais la mort de García Lorca, fusillé par la milice franquiste⁵⁵. Néanmoins, le film semble s'éloigner de cette version-hommage dans la mesure où c'est le taureau et non le toréro qui y est vaincu et que la danseuse y incarne à la fois le rôle de l'animal et celui du matador. Dans le film de Clarke, la chorégraphie de Sokolow apparaît donc plutôt comme une réflexion sur le duel, la douleur et le deuil, soit les trois acceptions du mot espagnol *Duelo*, qui était le titre initial de ce solo de la chorégraphe. Surtout, le film propose une méditation incarnée sur l'empathie. En effet, comme je l'ai souligné, l'empathie de Sokolow face au spectacle tauromachique qu'elle observe paraît être le ressort de sa performance. La danseuse semble puiser dans cette expérience d'identification émotionnelle et somatique les ressources qui lui permettent d'incarner la force, la concentration, l'épuisement et la douleur des protagonistes du duel. La chorégraphie de Sokolow, constamment corrélée à sa position de spectatrice de la corrida par le montage de Clarke, interroge ainsi l'empathie et la sortie hors de soi qu'entraîne tout spectacle et plus spécialement l'empathie physique que peuvent produire les spectacles où les corps sont en mouvement, s'agitent, s'épuisent, souffrent, exultent, triomphent, etc. (ce qui est le cas des corridas, mais aussi des spectacles de danse, de la plupart des

⁵⁵ Les notes d'intention figurant dans le programme qui accompagnait une représentation de ce solo vont dans ce sens. Voir Hannah Joy Kosstrin, *op. cit.*, p. 161.

films et bien sûr des ciné-danses). Dans *Bullfight*, Clarke revisite donc de manière originale une chorégraphie préexistante en la remettant en scène – presque en la re-chorégraphiant – à l'aide de moyens spécifiquement cinématographiques (montage alterné, raccords mouvement, cadrages, déformations subjectivantes de l'image, etc.).

A Moment in Love

La quatrième ciné-danse de Shirley Clarke, *A Moment in Love* (1956, 9'), filme un pas de deux à nouveau chorégraphié par Anna Sokolow, mais interprété par Carmela Gutierrez et Paul Sanasardo. Comme son titre le laisse présager, cette ciné-chorégraphie est un duo amoureux : elle suit les élans et les ébats d'un jeune couple fougueux. Mais cette romance, comme le titre le suggère aussi, semble fragile, voire fugitive. Elle apparaît comme « un moment », comme un éclat plus qu'un état. S'il peut sembler relever d'un sentimentalisme fleur bleue à un spectateur d'aujourd'hui, *A Moment in Love* s'avère donc moins mièvre qu'il ne le paraît de prime abord. . .

Dans la première partie du film, le pas de deux des jeunes amants est nimbé d'un onirisme édénique, voire céleste. En termes de décor, on passe d'un sous-bois luxuriant à un paysage champêtre et idyllique, puis aux cimes de montagnes qui flirtent avec le ciel et que caressent les nuages. Les danseurs sont vêtus de tenues fluides et immaculées. Leurs mouvements sont légers, aériens : ils s'élancent vers le ciel plutôt qu'ils ne s'ancrent dans le sol. Des nuages flottent et traversent l'écran en surimpression. Toutefois, ce ne sont pas tant les nuages qui se déplacent que la caméra. En effet, le ciel est filmé en double exposition par une caméra si dynamique que lorsque ces plans de ciel se superposent à ceux des danseurs, les nuages semblent danser dans les airs autour du couple (sans pour autant laisser facilement deviner les mouvements de caméra qui, en fait, produisent cette danse). Du reste, en baignant les danseurs dans ces nébulosités, ce procédé crée l'illusion que le duo est suspendu dans le ciel. De plus, quand les danseurs apparaissent en surimpression, ils semblent comme dématérialisés, la double exposition leur faisant perdre leur épaisseur charnelle. Dans certains plans, leurs corps, rendus diaphanes, donnent même l'impression de laisser transparaître le ciel et les nuages.

La sensation d'apesanteur qui se dégage de cette séquence doit beaucoup à ce procédé de double exposition qu'y expérimente Clarke. En faisant du ciel la toile de fond sur laquelle se meuvent les danseurs (ou le voile diffus derrière lequel ils apparaissent), ces surimpressions donnent à la chorégraphie une dimension éminemment éthérée. Surtout, ce ciel étant filmé avec de grands mouvements de



Illustration 2.10 Danse avec les nuages : *A Moment in Love* (Shirley Clarke, 1956)

caméra, il devient un décor ou plutôt un milieu constamment mouvant et sans point de repère, ce qui participe largement à donner l'impression que les danseurs flottent dans les airs. Plusieurs autres éléments de mise en scène contribuent à produire cette illusion d'apesanteur. Les cadrages qui « coupent » souvent les pieds, voire les jambes, des danseurs ont pour effet de sembler les désancrer du sol en rendant peu visibles les marques de la gravité et de leur pesanteur à l'écran. Ils semblent ainsi moins arpenter ces collines que léviter entre terre et ciel. Les angles de prise de vue en contre-plongée créent des effets similaires. Le fait que la chorégraphie et le montage multiplient les figures sautées suggère aussi le peu de prise que la gravité a sur les danseurs. De même, les portés (multipliés eux aussi par les répétitions au montage) et l'aisance avec laquelle le danseur soulève sa partenaire dans les airs indiquent la légèreté de la danseuse.

Dans sa deuxième partie, le film passe de l'élément aérien à l'élément aqueux : on ne voit plus les danseurs qu'à travers leur réflexion dans l'eau. En réalité, il s'agit encore d'un effet produit par des expositions doubles de la pellicule : superposé sur les images d'une source, le duo semble s'y refléter. En tout état de cause, ces images floutées et ondulantes des danseurs les font paraître encore plus dématérialisés que dans la séquence précédente. En produisant des images qui ne semblent être que des reflets des danseurs et qui semblent donc par deux fois médiatisées, Clarke fait-elle le deuil d'un désir de reproduire l'expérience du spectacle chorégraphique vivant

et de restituer la densité physique des corps en chair et en os avec lesquels elle travaillait lorsqu'elle était chorégraphe ? Cette séquence viserait-elle ainsi à mettre en abîme l'immatérialité des corps médiatisés en redoublant le manque d'épaisseur charnelle dont sont inexorablement frappés les danseurs à l'écran ? À moins que ces images ne soient surtout une manière de jouer avec les représentations des corps, de les montrer se déformer, se liquéfier, se rider, se plier, se flouter au gré des mouvements de l'eau. En se faisant le filtre à travers lequel on aperçoit les danseurs, le mouvement de l'eau n'est-il pas aussi une façon d'animer les corps de mouvements singuliers (ondulations), impossibles à réaliser en dehors de ce dispositif ? Dès lors, ces surimpressions ne seraient-elles pas une manière spécifiquement cinématographique de chorégraphier les corps ? Ou bien s'agit-il pour Clarke de suggérer métaphoriquement que cette romance n'est déjà plus que le reflet d'un moment de bonheur passé ? Il me semble que cette courte séquence ouvre tous azimuts ces pistes de réflexions.

Le film bascule ensuite dans une troisième séquence beaucoup plus dystopique. Soudainement, le jeune couple est comme téléporté dans des bâtiments complètement délabrés. Alors qu'ils errent dans ces ruines, quelque chose semble les séparer, les tenir à distance l'un de l'autre. Dès que l'homme tente de rejoindre sa partenaire, celle-ci disparaît : son image s'évanouit, se désintègre. Mais ils se retrouvent bientôt pour un duo érotique. Toutefois, leurs étreintes, accompagnées d'une musique plus angoissante que sensuelle et parfois baignées d'une lumière rouge, s'avèrent aussi passionnées qu'inquiétantes. L'entrelacement étroit de leurs corps et la multiplication des surimpressions, qui rendent parfois difficile la distinction de leur silhouette respective, semblent souligner la confusion chaotique, voire la dissolution, des identités que peut entraîner l'acte sexuel. Cette mise en scène suggère peut-être ainsi la déchirure de l'intériorité ou l'effondrement du moi qu'une telle expérience fusionnelle de rapport à l'autre peut provoquer. Cette vision de la sexualité n'est bien sûr pas sans évoquer les réflexions de Georges Bataille, notamment celles que l'auteur développe dans *L'Érotisme*. Il ne s'agit pourtant que d'une coïncidence ou bien d'un effet « de l'air du temps » car cet ouvrage n'a été publié qu'un an après la réalisation de *A Moment in Love*⁵⁶.

Les plans suivants, sorte d'épilogue du film, révèlent que tout cela n'était qu'un rêve étrange : la jeune femme s'était assoupie dans un sous-bois (celui-là même, sans doute, dans lequel les deux personnages se rencontraient dans la scène d'ouverture). Elle se réveille lorsque son partenaire dépose sur son ventre la rose rouge qu'il avait cueillie pour elle au tout début du film. Malgré cette conclusion rassérénante, le

⁵⁶ Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de minuit, 2011 (1957).

trouble provoqué par la séquence précédente ne se dissipe pas tout à fait. De fait, l'économie du film nous fait passer de l'idylle la plus parfaite, voire la plus utopique, à une vision beaucoup plus inquiétante de cette relation amoureuse que préfiguraient déjà les déformations de l'image du couple à travers leur surimpression sur la surface instable de l'eau. Même si la jeune femme a seulement rêvé ces versions contrastées de leur amour – comme le laissait supposer l'onirisme de ce film qui multiplie les doubles expositions déréalisantes – ces séquences aux tonalités très différentes n'en traduisent pas moins les vicissitudes de toute relation amoureuse, voire la fugacité du sentiment amoureux.

Quoiqu'il en soit, *A Moment in Love* est sans doute le film chorégraphique de Clarke qui se démarque le plus des travaux de Maya Deren et qui ouvre ainsi le plus de perspectives nouvelles pour la ciné-danse. Contrairement à *Dance in the Sun* et *Bullfight* qui témoignaient encore d'une certaine fidélité, voire d'une forme de dépendance, par rapport aux versions originales des chorégraphes qu'ils adaptaient, *A Moment in Love* se libère de toute référence à l'espace et au contexte scénique. D'une part, le film se déroule exclusivement dans des décors extérieurs (tandis que certaines séquences de *Dance in the Sun* et de *Bullfight* étaient filmées sur scène). D'autre part, dans *A Moment in Love*, Clarke n'hésite pas à re-chorégraphier la danse qu'elle filme par le biais du montage (fragmentation des séquences, répétition de certains pas), par les mouvements ostensibles de la caméra qui transforment la dynamique de la chorégraphie pro-filmique, mais aussi par les cadrages et le procédé de double exposition qu'elle conjugue pour métamorphoser à l'écran les effets gravitaires des mouvements dansés. De plus, l'image des danseurs est manipulée comme jamais elle ne l'avait été chez Clarke dont les films respectaient plutôt jusque-là l'intégrité physique des interprètes. Au contraire, les cadrages tendent ici à tronquer les corps des danseurs. Les surimpressions par lesquelles ils apparaissent souvent à l'écran les dématérialisent. Les effets de « reflets dans l'eau » de la seconde séquence déforment leur apparence. La danseuse se désintègre à plusieurs reprises, etc. *A Moment in Love* est ainsi l'œuvre ciné-chorégraphique la plus hybride de Clarke car ce ne sont pas seulement les danseurs qui y dansent. Outre la chorégraphie de Sokolow, d'autres mouvements dans le cadre (tels que le flux des nuages et l'ondoiement de l'eau), les mouvements du cadre (les amples mouvements d'appareil) et le dynamisme du montage se combinent pour créer une impression de flot kinétique ininterrompu, fluide et généralisé.

Bridges-Go-Round

Enfin, dans *Bridges-Go-Round* (1958, 7'), Shirley Clarke creuse la veine ciné-chorégraphique particulièrement abstraite qu'elle avait ouverte avec *In Paris Parks*. Non seulement il n'y a aucun danseur dans *Bridges-Go-Round*, mais il n'y a même aucune figure humaine ou autre être vivant susceptible de mouvement. Dans ce film, Clarke s'ingénie à faire « danser » les ponts de New York, c'est-à-dire à animer l'inanimé, à chorégraphier l'immobile, à mettre en branle l'inébranlable. Elle y parvient par le dynamisme de la caméra, du montage, des multiples surimpressions et des deux musiques successives qui accompagnant le film⁵⁷. En effet, Shirley Clarke filme ces structures urbaines monumentales sous tous les angles et dans tous les sens, à l'aide d'une caméra particulièrement mobile. Elle réalise de longs travellings parallèles aux ponts depuis sa voiture ou en contre-plongée depuis un bateau, opère des zooms avant, des panoramiques ascendants, etc. Multidirectionnels, ces mouvements d'appareil insufflent du dynamisme à ces ponts. L'hyper-mobilité de la caméra semble ainsi « contaminer » ce qu'elle cadre : l'intensité presque chaotique de son énergie rend confuse la source du mouvement et donne l'impression que les ponts eux-mêmes s'animent et se déplacent. Les cadrages permettent aussi de dynamiser ces constructions dans la mesure où ils laissent hors champ leurs points d'arrimage : ne semblant pas rattachés aux rivages, ces ponts paraissent suspendus au-dessus des eaux et flotter dans le vide. Mais c'est aussi grâce à un montage étourdissant et aux nombreuses surimpressions que ces ponts paraissent tourbillonner dans les airs. En effet, l'enchaînement vélocité des coupes et la multiplication des surimpressions font se succéder ou se superposer diverses prises de vue des ponts de sorte que deux ponts semblent se croiser, d'autres se chevaucher, un autre flotter sur l'eau d'un fleuve, etc. Par conséquent, ces procédés créent une vision quasi kaléidoscopique de ces constructions architecturales et leur confèrent un dynamisme non linéaire qui évoque parfois le tournoiement et les vertiges que provoquent certains manèges, ce qui explique le titre du film (« bridges-go-round » est un jeu de mot à partir du terme « merry-go-round » qui signifie carrousel ou manège).

En définitive, entre *Dance in the Sun* qui est trop proche de *A Study in Choreography for Camera* pour ne pas faire de Clarke une simple épigone de Deren et ses « films

⁵⁷ Dans sa version originale, le film durait environ trois minutes et demie. Mais Shirley Clarke a par la suite proposé une autre version – la plus souvent présentée aujourd'hui – dans laquelle le film se répète une fois. Le film est alors accompagné de deux musiques différentes : l'une aux sonorités électroniques, l'autre *jazzy*. En plus de doter les images de qualités chorégraphiques, l'utilisation successive de ces deux musiques très différentes révèle combien la bande sonore d'un film colore les images sur lesquelles elle se greffe. De fait, l'atmosphère et la tonalité de *Bridges-Go-Round* change assez radicalement avec le second morceau alors que les images sont exactement les mêmes. À ce sujet, voir Lauren Rabinovitz, *op. cit.*, p. 102.



Illustration 2.11 *Bridges-Go-Round* (Shirley Clarke, 1958)

de danse » si abstraits qu'il est précisément difficile de les considérer comme des ciné-danses (*In Paris Parks*, *Bridges-Go-Round*), certains courts-métrages chorégraphiques de Shirley Clarke peinent à renouveler le genre ou bien tout simplement à s'y inscrire pleinement⁵⁸. Néanmoins, il me semble que *Bullfight* et, *a fortiori*, *A Moment in Love* prolongent les recherches de Maya Deren avec suffisamment d'originalité pour donner au projet de cette dernière de nouvelles inflexions. Par son montage alterné qui revisite la chorégraphie de Sokolow en la dramatisant et en la narrativisant, *Bullfight* propose une nouvelle utilisation ciné-chorégraphique du montage. *A Moment in Love* invente quant à lui des effets ciné-chorégraphiques inédits : les corps dansants y sont manipulés par diverses opérations cinématographiques, la chorégraphie est réinventée par le montage (coupes dans le mouvement, répétition d'une phrase), les décors sont rendus mouvants par les cadrages et sont comme déréalisés par les surimpressions, des interactions singulières se tissent entre les corps et les espaces grâce à un travail de doubles expositions systématiques et créatives,

⁵⁸ Encore qu'il serait possible de soutenir que *In Paris Parks* et *Bridges-Go-Round* représentent l'apport le plus fort et le plus marquant de Clarke à la ciné-danse. De fait, ces deux films abstraits peuvent être vus comme la contribution la plus innovante et la plus radicale de la cinéaste pour vitaliser, en le renouvelant, le genre qu'a établi Deren. Néanmoins, je considère ces deux films comme constituant des « œuvres limites » de la ciné-danse. Elles se situent selon moi aux frontières du genre et rendent donc problématique leur inclusion dans son corpus.

etc. En somme, le film parvient à enrichir le spectre des expériences sensorielles et des formes esthétiques que l'art ciné-chorégraphique peut susciter.

2.3 La première génération de choréalisateurs

Mise à part l'exception que constituent les premières œuvres de Shirley Clarke, le projet de Maya Deren est globalement laissé en jachère pendant une vingtaine d'années⁵⁹. Ce n'est qu'à la fin des années 1960 que quelques cinéastes expérimentaux commencent à explorer la voie ciné-chorégraphique ouverte par Deren en 1945. En 1966, le cinéaste américain Hilary Harris, connu des historiens du cinéma pour ses documentaires et ses innovations en matière de prises de vue à intervalles réguliers (*time-lapse photography*), réalise *Nine Variations on a Dance Theme*, une étude formaliste sur la manière dont le travail de la caméra et du montage peut venir modifier la perception d'une chorégraphie. En 1966 également, Yvonne Rainer, l'une des grandes figures de la danse postmoderne américaine, fait ses premiers pas cinématographiques avec une ciné-danse singulière, *Hand Movie* : le film ne cadre que la main droite de la chorégraphe, laquelle exécute une micro-chorégraphie que seul un gros plan pouvait pleinement restituer. En 1968, le cinéaste canadien Norman McLaren, célèbre pour ses films d'animation expérimentaux, réalise *Pas de deux*, qui est sans doute l'une des ciné-danses les plus connues. Ce pas de deux est mis en scène de telle manière que les danseurs apparaissent comme des figures graphiques (tant les éclairages soulignent les contours de leur silhouette) et que la trace de leurs mouvements perdure à l'image en des rémanences évanescences (par un jeu complexe de surimpressions). Le réalisateur américain Ed Emshwiller réalise à la même époque plusieurs ciné-danses – *Image, Flesh and Voice* (1969), *Film with Three Dancers* (1970), *Scape-Mates* (1972), *Chrysalis* (1973) – dont certaines, pionnières, explorent les entrelacs possibles de la danse et des images générées par ordinateur. Surtout, à partir des années 1970, deux artistes vont peu à peu donner à la ciné-danse une visibilité accrue en y consacrant une large partie de leur carrière : Merce Cunningham et Amy Greenfield réaliseront de nombreux films qui seront décisifs pour l'établissement du genre en tant que tel. En outre, à la fin des années

⁵⁹ Il faudrait aussi commenter ici les films de danse expérimentaux d'Ed Emshwiller et notamment ses premiers courts-métrages, réalisés à partir de la toute fin des années 1950 et au début des années 1960 : *Dance Chromatic* (1959), *Thanatopsis* (1962), *Totem* (1963). Or il ne m'a pas été possible de visionner *Dance Chromatic* et *Totem*. Quant à *Thanatopsis*, il occupe les franges les plus expérimentales de la ciné-danse si bien que son inclusion dans le genre paraît problématique : la figure en mouvement (plus que dansante) qui y est filmée est radicalement manipulée et complètement déformée par divers artifices et effets cinématographiques. Le sujet et l'ambition du film semblent insuffisamment chorégraphiques pour pouvoir l'inscrire pleinement dans le projet de la ciné-danse.

1970, Shirley Clarke revient à ses premières amours en réalisant quatre nouveaux films de danse, *Journeys Into Mystic Time (Initiation, Mysterium, Trans, One-2-3, 1978-79)*⁶⁰. En 1972, Norman McLaren réalise un deuxième film de danse, *Ballet Adagio*, et son dernier film, *Narcissus*, entamé en 1973 mais terminé en 1983, est une adaptation ciné-chorégraphique du mythe de Narcisse. Puis, dans les années 1980, Kathy Rose commence à réaliser une série de films de danse qui portent la signature constante – surréaliste, psychédélique et butô – de son œuvre pourtant protéiforme. Lentement, la ciné-danse s'affirme comme un genre spécifique auquel veulent s'essayer, voire se consacrer, des cinéastes expérimentaux choréphiles et des chorégraphes cinéphiles tentés par les possibilités qu'ouvrent les médiatisations audiovisuelles de la danse.

Ces artistes – Shirley Clarke, Ed Emshwiller, Hilary Harris, Yvonne Rainer, Norman McLaren, Merce Cunningham, Amy Greenfield, Kathy Rose – forment donc une première constellation de réalisateurs de ciné-danses. Malgré l'étalement de leurs productions dans le temps, ils représentent ainsi une première génération de choréalistes dont les œuvres définissent corrélativement une première période des développements historiques de la ciné-danse. Toutefois, et bien qu'ils soient aujourd'hui – c'est-à-dire après coup – considérés comme des œuvres clés et définitoires de la ciné-danse, leurs films n'ont longtemps pas suffi à constituer un genre artistique nettement repérable. Ce n'est que rétrospectivement que leurs travaux peuvent aisément se lire comme édifiant les fondements d'un genre. Étalées sur plusieurs décennies, produites dans des conditions de relative indépendance financière, souvent avec des moyens très limités, et diffusées dans des cercles confidentiels, leurs œuvres pouvaient difficilement être perçues à l'époque de leur réalisation comme les symptômes d'une nouvelle forme ciné-chorégraphique clairement identifiable. En effet, ces premiers choréalistes n'étaient pas suffisamment nombreux, visibles et connectés pour faire de la ciné-danse un genre artistique bien établi avant la fin des années 1980.

Par conséquent, les ciné-danses que réalise cette première génération sont longtemps apparues comme des tentatives ponctuelles, isolées et tâtonnantes. De fait, il s'agissait bien de *recherches* à caractère expérimental et aux objectifs relativement divers. Certains s'intéressaient surtout à l'hybridation possible de la danse et du cinéma, d'autres visaient plutôt une inflexion des effets chorégraphiques par la médiatisation cinématographique de la danse, d'autres encore utilisaient avant tout la danse comme un support idéalement plastique pour servir une tentative

⁶⁰ Il ne m'a pas été possible de visionner ces quatre films : je me contente donc ici de mentionner leur existence.

de renouvellement du langage cinématographique. Mais, malgré la diversité des approches qui sous-tendent ces premières ciné-danses, celles-ci rendent évident qu'un nombre grandissant d'artistes (issus aussi bien du cinéma que de la danse) éprouvent l'envie de travailler la matière plastique et mouvante des corps dansants par le prisme du cinéma et/ou de rendre plus chorégraphiques les opérations du cinéma (les mouvements d'appareil, les structures narratives, le montage, etc.). Pour rendre compte de ces premières expérimentations ciné-chorégraphiques, j'ai choisi d'analyser dans les pages qui suivent deux ciné-danses qui ont particulièrement marqué l'histoire du genre : *Nine Variations on a Dance Theme* de Hilary Harris (1966) et *Pas de deux* de Norman McLaren (1968). Puis je commenterai plus globalement les esthétiques ciné-chorégraphiques de Merce Cunningham et d'Amy Greenfield dans la mesure où ces deux artistes ont consacré une grande partie de leur carrière à la réalisation de ciné-danses et que leur filmographie respective constitue des corpus d'une grande unité stylistique.

Nine Variations on a Dance Theme de Hilary Harris (1966) : décliner la perception du mouvement

Nine Variations on a Dance Theme de Hilary Harris présente, comme son titre l'indique clairement, neuf variations cinématographiques sur une même phrase chorégraphique, à savoir un court solo de danse moderne interprété par Bettie de Jong⁶¹. La danseuse exécute donc la même séquence chorégraphique d'environ cinquante secondes à neuf reprises, permettant ainsi à Harris d'explorer autant de manières de la filmer. En effet, chaque variation propose de nouvelles perspectives sur la phrase de mouvements car les déplacements d'appareils, les cadrages et le découpage sont chaque fois repensés. Ce film en noir et blanc de treize minutes environ constitue ainsi un exercice de style tout à fait formel, mais riche d'effets poétiques.

Le film commence par un générique dont les crédits s'inscrivent sur une série d'images photographiques qui s'enchaînent au montage par des fondus. Ces images montrent diverses parties du corps de la danseuse en gros et très gros plans. Or ces cadrages très serrés et la multiplicité des angles de prises de vue rendent parfois difficile l'identification des parties du corps qui nous sont montrées. Et si on reconnaît parfois clairement un membre (une jambe, un bras), il n'est pas pour autant aisé de

⁶¹ Bettie de Jong a été danseuse pour la Martha Graham Dance Company avant de poursuivre sa carrière à la Paul Taylor Dance Company dont elle était l'une des grandes solistes. Elle était d'ailleurs la partenaire favorite de Paul Taylor et est devenue par la suite la maîtresse de ballet de la compagnie.

deviner quelle posture peut bien le faire apparaître dans cette position. En d'autres termes, ces images empêchent les spectateurs de recomposer mentalement l'attitude corporelle de la danseuse que les cadrages en gros plans laissent largement hors champ et que les angles de vue rendent énigmatiques. En ne respectant pas l'intégrité du corps de la danseuse et en rendant quasiment illisibles les figures chorégraphiques qu'elle exécute, le film s'affirme d'emblée comme une « anti-captation ». Loin de tout souci de restitution, de fidélité à la chorégraphie, cette séquence d'ouverture souligne combien le travail de la caméra peut radicalement transformer notre perception des corps et des mouvements dansés.

Lorsque ce générique photographique s'achève, les premières notes de clavecin marquent le début de la chorégraphie dont les premiers mouvements témoignent, eux, du passage à l'image cinématographique. Le film est tourné dans un studio que de grandes fenêtres baignent d'une lumière diffuse. En tenue d'échauffement, Bettie de Jong est au sol au centre de la pièce. Elle commence son solo par un mouvement exploratoire que son bras initie : ce geste déploie son corps qui, dans sa position initiale, était plutôt replié sur lui-même. Puis, elle se relève progressivement du sol, sans aucun à-coup. Cette fluidité d'exécution se poursuit quand elle est debout car sa jambe gauche se soulève en seconde position avec souplesse et sans effort, comme si la danseuse bénéficiait encore de l'énergie ascensionnelle de ses premiers mouvements. Redescendant délicatement à terre, sa jambe semble entraîner une flexion par laquelle la danseuse entame doucement un retour au sol (le plié de plus en plus profond s'accompagne d'un pivotement du corps : elle rejoint ainsi le sol dans un mouvement spiralaire descendant). Puis la danseuse retrouve bientôt la position au sol dans laquelle elle se trouvait au début : la boucle est bouclée et repassera précisément en boucle. Dans ce solo au vocabulaire chorégraphique moderne (séries de contractions/relâchements, utilisation spécifique du pelvis, exploration du sol, etc.), tous les mouvements s'enchaînent dans le prolongement des précédents dans un flux ininterrompu et parfaitement organique.

Dans cette première variation cinématographique du solo, la caméra portée filme d'abord la danseuse en plan large puis s'en rapproche progressivement avant de tourner autour de son corps de manière extrêmement souple. Cette mobilité sans à-coups de l'appareil, qui évoque de manière anachronique la fluidité d'une *steadycam*, épouse très harmonieusement le flot continu de la séquence chorégraphique. De plus, ces déplacements de la caméra permettent de multiplier les perspectives sur les mouvements de la danseuse. Partant, ils abolissent les modalités de perception traditionnelles de la danse, celles que l'architecture des espaces théâtraux organise (division scène/salle, frontalité de la représentation, position fixe des spectateurs,



Illustration 2.12 Le générique à l'esthétique programmatique de *Nine Variations on a Dance Theme* (Hilary Harris, 1966)

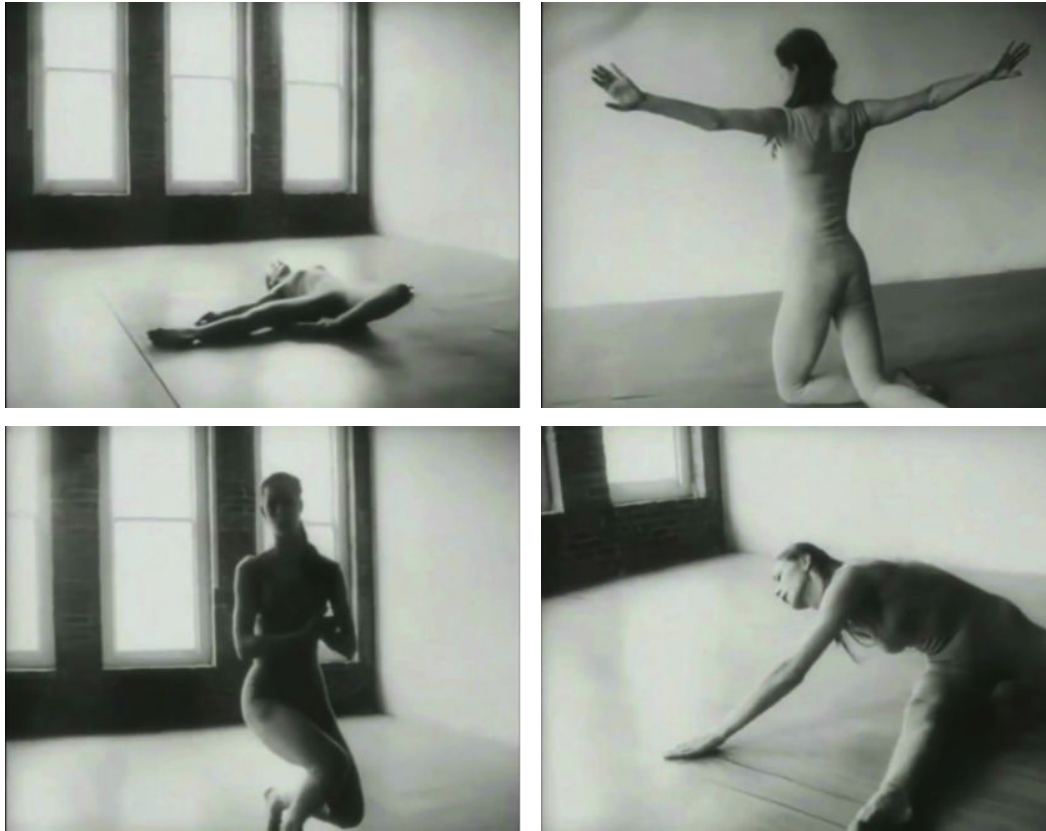


Illustration 2.13 La première variation : une caméra mobile qui offre de nouvelles approches du corps dansant et de l'espace dansé

etc.). Commentant ce film, Amy Greenfield observe avec justesse combien ces mouvements de caméra construisent une nouvelle spatialité ciné-chorégraphique : « Ce stupéfiant mouvement circulaire [...] annihile toute référence au devant, à l'arrière, à la droite et à la gauche. [...] la phrase a été conçue pour être le centre de l'espace omnidirectionnel de la ciné-danse.⁶² » En se départant de la relative fixité du point de vue des spectateurs dans les conditions classiques de représentation de la danse, cette mobilité de la caméra offre par conséquent de nouvelles perspectives sur les corps en mouvement et de nouvelles modalités de perception de la danse. Dans *Nine Variations on a Dance Theme*, en effet, la danse est filmée sous toutes les coutures, c'est-à-dire dans tous les sens, sous tous les angles et à toutes les hauteurs : aussi bien de face que de dos et de profil, en plongée et en contre-plongée, d'un point de vue surplombant ou depuis une position plus basse. La mobilité de ce regard décentre et décuple les modes de perception traditionnels de la danse.

Lors de la seconde exécution de la phrase par Bettie de Jong, Harris en propose une nouvelle déclinaison cinématographique : la caméra est beaucoup plus proche

⁶² « This astounding circling camera [...] annihilates all reference to front, back, right, and left. [...] the phrase has been designed to be the center of an omnidirectional concept of screen dance space. » Amy Greenfield, « The Kinesthetics of Avant-Garde Dance Film », *op. cit.*, p. 24.

de la danseuse et l'angle de prise de vue sensiblement plus bas. La synchronie des mouvements de la ballerine et de la caméra et l'affinité de leur énergie font qu'il est parfois difficile de déterminer qui de Bettie de Jong ou de l'appareil est en train de tourner : au début de la séquence, seule la caméra tourne mais son mouvement « contamine » ceux de la danseuse qui semble elle aussi tourner ; à la fin, au contraire, seule la danseuse tourne sur elle-même pour retourner au sol, mais la caméra semble du coup pivoter beaucoup plus qu'elle ne le fait réellement puisqu'elle est surtout engagée ici dans un panoramique vers le bas afin de suivre le retour de la danseuse au sol. Selon Amy Greenfield, « nous observons et faisons l'expérience d'un nouveau sens de kinesthésie chorégraphique – une kinesthésie relative⁶³ », où la perception des mouvements de la danseuse et celle des déplacements de la caméra sont interdépendantes, se contaminent et s'influencent mutuellement. Il s'agit donc à la fois d'une kinésie relative et d'une kinésie spécifiquement ciné-chorégraphique.

Lors des variations suivantes, la caméra se rapproche de plus en plus de la danseuse. Les gros et très gros plans se multiplient, les cadrages se concentrant désormais davantage sur des détails de la chorégraphie (le mouvement d'une main, le trajet d'un pied, la position et les expressions du visage, etc.). La variation numéro trois opère une sorte de va-et-vient entre gros plans et plans élargis. Dans la variation quatre, la caméra est au plus près du corps de la danseuse et semble effleurer son vêtement. Les mouvements d'appareil se font alors caresses et la suavité de la flûte, qui vient ici s'ajouter au clavecin, accentue l'impression de douceur quasi tactile qui se dégage de ces plans. À partir de la cinquième variation, le montage vient parfois répéter à l'image certains fragments de la chorégraphie. Dans la variation numéro six, Harris se focalise tour à tour sur la main et sur les pieds de Bettie de Jong. Cette focalisation donne l'impression que ces parties du corps sont les moteurs de la chorégraphie, que les mouvements de la séquence trouvent leur impulsion dans ceux de la main et/ou des pieds. Entre les coupes de plus en plus fréquentes et les cadrages de plus en plus serrés sur certaines parties du corps de la danseuse, Harris façonne ainsi un corps dansant fragmenté auquel seul le médium cinématographique peut donner naissance par le cadrage et le montage. La variation sept désoriente particulièrement le spectateur, notamment du fait de nombreuses plongées et contre-plongées radicales prises à des hauteurs variables qui étranagent la perception du corps de Bettie de Jong et bousculent notre sens du haut et du bas de manière quasi étourdissante. La variation huit est sans doute la plus sensuelle : elle met l'accent sur la peau et les cheveux de Bettie de Jong par de très gros plans aux qualités haptiques. Enfin, la dernière variation fragmente la chorégraphie pour la recomposer autrement.

⁶³ « We see and experience a new sense of dance kinesthetic – a relative kinesthetic. » *Ibidem*.

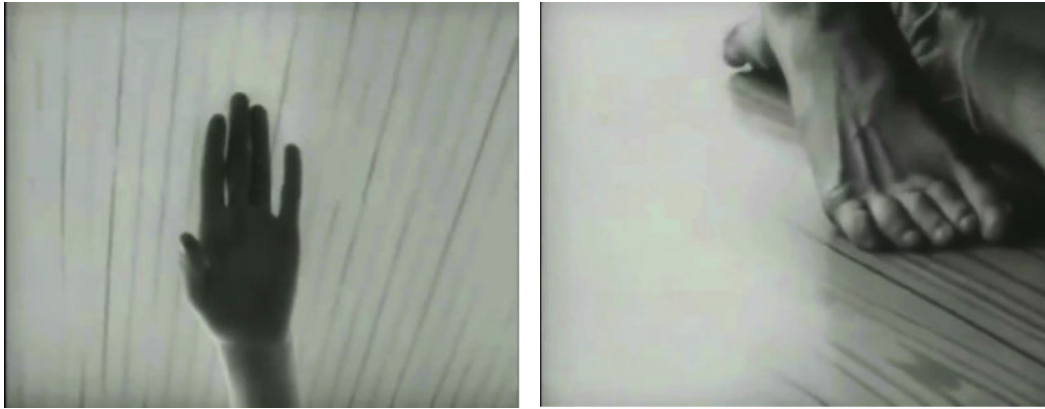


Illustration 2.14 L'insistance sur les mains et les pieds dans la variation 6

En effet, la continuité temporelle de la séquence de danse est complètement brisée : le cinéaste la re-chorégraphie de fond en comble à l'aide du montage en coupant certains passages, en en répétant d'autres, en opérant des retours en arrière ou en faisant des bonds en avant dans le déroulement de la séquence.

Dans *Nine Variations on a Dance Theme*, la relation très harmonieuse, voire symbiotique, entre la danseuse et la caméra justifie ici pleinement, c'est-à-dire littéralement et plus seulement métaphoriquement, de parler d'un pas de deux de la danse et du cinéma⁶⁴. La caméra d'Harris danse avec Bettie De Jong, suit ses mouvements, leur donne du relief, s'approche au plus près de son corps, etc. En dansant autour de Bettie de Jong afin de suivre au plus près le déploiement de ses mouvements et d'en épouser les formes et la dynamique, Harris insuffle à la caméra une puissante dimension somatique et chorégraphique. Jamais la relation caméra/danse n'avait été si étroite dans les films de Deren ou de Clarke. De même, rarement le montage avait autant réécrit une chorégraphie. Des films comme *A Study in Choreography for Camera* et *Dance in the Sun* s'occupaient davantage de dépayser l'art chorégraphique en téléportant une danse de lieu en lieu sans pour autant briser sa continuité. Et dans d'autres films de Clarke, le montage fragmentait les chorégraphies plus qu'il ne les reconstruisait pour donner naissance à une nouvelle danse. Tandis que, dans la dernière variation de son film, Hilary Harris compose une nouvelle chorégraphie en répétant certains fragments, en changeant l'ordre de la séquence par le biais de coupes, de retours en arrière, de prolepses, etc.

L'autre singularité de ce pas de deux réside dans sa puissante sensualité. Harris ne cache d'ailleurs pas qu'il voulait dans ce film « faire l'amour à la danseuse » à

⁶⁴ Plus précisément, les premières variations présentent un pas de deux entre la caméra et la séquence dansée tandis que les variations ultérieures constituent plutôt un pas de deux entre le montage et la danseuse.



Illustration 2.15 Désorientation de la perception du haut et du bas et, ce faisant, du corps de la danseuse dans la variation 7

travers la caméra⁶⁵. Alors que *A Study in Choregraphy for Camera* et *Dance in the Sun* – dans lesquels des femmes filmaient des hommes (séduisants et partiellement dénudés) – restaient très discrètement sensuels, *Nine Variations on a Dance Theme* est clairement érotique. Sans doute était-il plus courant et donc plus « acceptable » pour un réalisateur masculin de laisser paraître son désir sexuel pour la ou les femme(s) qu’il filmait. Sans doute aussi était-il plus acceptable de manifester ce type d’élans sensuels à la fin des années 1960 – soit après la révolution *beatnik* et à l’orée de la grande période hippie – qu’au milieu des années 1940 ou au début des années 1950. En outre, la chorégraphie de Bettie de Jong se prête davantage à une mise en scène érotisante dans la mesure où son solo est caractérisé par des mouvements fluides et doux, presque tendres, par une forte tactilité (contact avec le sol) et par l’exploration d’une sphère restreinte (la danseuse n’occupe qu’une partie du petit studio dans lequel elle se trouve, ce qui donne à sa chorégraphie une dimension plus confidentielle et plus intimiste). En comparaison, les solos de Talley Beatty et de Daniel Nagrin sont plus athlétiques (sauts, pirouettes, courses) et leur font parcourir des espaces bien plus vastes, plus ouverts, moins protégés, qui encouragent des mises en scène un peu plus distanciées.

⁶⁵ Voir Amy Greenfield, « The Kinesthetics of Avant-Garde Dance Film », *op. cit.*, p. 24.

Il n'est toutefois ni fortuit ni anodin que le solo de Bettie de Jong se « prêle mieux » à une mise en scène sensuelle. L'analyse de ces trois solos révèle en effet qu'ils reconduisent certaines dichotomies qui structurent en profondeur la perception traditionnelle des genres masculin et féminin : la douceur, la tendresse, les espaces clos, privés et intimes sont placés du côté du féminin, tandis que l'athlétisme, la puissance d'action et de déplacement, les espaces vastes et publics sont placés du côté du masculin. Dans ces trois films, ces catégories ou ces qualités traditionnellement genrées sont rejouées non seulement par les différences chorégraphiques entre les trois solos, mais aussi par leur mise en scène. Par exemple, alors qu'Harris maintient la danseuse qu'il filme dans un espace intérieur relativement exigü, Deren et Clarke font voyager leur danseur respectif, leur faisant parcourir et conquérir des espaces immenses (à l'aide des ruses du montage). De même, tandis que Deren et Clarke favorisent des cadrages moyens ou larges pour filmer les danseurs, ce qui laisse advenir à l'image la qualité et la puissance de leur performance chorégraphique et souligne leur maîtrise des milieux qu'ils traversent, Harris multiplie les gros et très gros plans sur le corps de Bettie de Jong, évacuant souvent dans le hors champ la virtuosité technique de la danseuse.

D'un point de vue féministe, on pourrait reprocher à Hilary Harris d'insister autant sur le plaisir érotique que lui inspire la danseuse et ses mouvements et de privilégier des échelles de plan et des cadrages qui objectivent et sexualisent son corps alors que sa chorégraphie, plus formelle qu'expressive, n'appelait pas spécialement ce type de mise en scène. De fait, les cadrages et les coupes du montage morcellent tant le corps de Bettie de Jong que celui-ci est reconstruit à l'image comme une série de fragments érotiques, un peu sur le mode des poèmes « blasons » de la Renaissance. Surtout, les gros et très gros plans sur certaines parties du corps de la danseuse confèrent au film un caractère immanquablement sexuel et éventuellement voyeuriste : l'insistance de la caméra sur les jambes (parfois largement ouvertes), l'entre-jambe, les fesses, les pieds, les mains ou les cheveux de cette jeune et belle femme produit une vision fétichisante de son corps. Or la relative impassibilité de Bettie de Jong ne permet pas de déterminer avec certitude si elle consent à faire l'objet de ce type de vision. De plus, le fait que la caméra s'intéresse de plus en plus au corps de Bettie de Jong, au détriment de l'intégrité de sa performance chorégraphique, déplace progressivement l'accent du film : on passe d'un film de danse, qui enregistre un solo exécuté par une danseuse virtuose, à un film charnel, qui s'approche toujours plus du corps de la danseuse, en détaille certaines parties et cherche à capter les sensations de ses mouvements.

Douglas Rosenberg est plus sévère encore avec ce film qu'il considère comme cruellement symptomatique des rapports de domination multiples entre les hommes et les femmes, en particulier à l'époque de sa réalisation. Il lit ainsi la proximité de la caméra par rapport à la danseuse comme une forme de promiscuité malvenue, invasive, intrusive et même agressive. L'auteur va jusqu'à dénoncer l'encerclement et le resserrement de la caméra sur le corps de la danseuse comme une forme de prédation qui suggère la pénétration et le viol. Le filmage du corps de Bettie de Jong par Hilary Harris lui évoque ainsi les théories de Laura Mulvey sur le regard cinématographique, traditionnellement masculin, qui exploite l'image des femmes pour la satisfaction visuelle et érotique des hommes⁶⁶.

Si cette mise en scène n'est évidemment pas innocente du point de vue des rapports de genre, qu'elle cristallise en partie, il faut néanmoins admettre qu'elle reste poétique. Si le film reproduit bien certains stéréotypes genrés, il me semble excessif d'accuser le réalisateur de perpétrer une forme de viol à l'encontre du corps de la danseuse. La sérénité qu'elle manifeste tout au long du film, *a fortiori* à la fin, contredit selon moi la lecture de Douglas Rosenberg. En outre, le fait que le film soit le fruit d'une collaboration de longue haleine (les variations ont été filmées lors de nombreuses rencontres étalées sur près d'un an) laisse supposer que la complicité du réalisateur et de la danseuse était suffisamment forte pour qu'Harris se permette de la filmer si amoureuxment. Il est ainsi très improbable que la danseuse ait ignoré qu'elle serait filmée ainsi. L'érotisation de sa performance et de son corps me semble donc peu condamnable dans la mesure où elle est le résultat d'une collaboration véritable et – rien ne laisse penser le contraire – éclairée. Par conséquent, il me paraît plus important de souligner la poésie et la puissance sensorielle du film, l'harmonie inédite qui s'y développe entre la danseuse et une caméra presque tout autant dansante ainsi que la multiplication des perspectives que cette caméra mobile et aventureuse offre sur le mouvement et sur le corps dansant.

Pas de deux de Norman McLaren (1968) : rendre visible l'invisible (le flux et l'irradiance des mouvements dansés)

Célèbre pour ses films d'animation expérimentaux, Norman McLaren était aussi un grand amateur de ballet⁶⁷. Et si « seulement » trois de ses films (*Pas de deux*,

⁶⁶ Douglas Rosenberg se réfère au fameux article de Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *op. cit.* Douglas Rosenberg développe cette critique féministe de *Nine Variations on a Dance Theme* dans *Screendance*, *op. cit.*, pp. 165-167.

⁶⁷ McLaren a ainsi affirmé : « J'ai toujours été intéressé par le ballet dans sa forme la plus pure débarrassée des conventions anecdotiques ou narratives. J'aime le mouvement pour le mouvement. Le ballet abstrait ». Extrait d'un entretien de Norman McLaren paru in Léo Bonneville (dir.),

Ballet Adagio, Narcissus), réalisés en fin de carrière, sont des ciné-danses, en réalité toute son œuvre « entretien[t] un rapport plus ou moins étroit à la danse (lui-même comparait son travail d'animateur à celui d'un danseur)⁶⁸ ». De fait, son sens aigu du mouvement lui faisait animer ou chorégraphier à peu près n'importe quel sujet ou objet, depuis un affrontement entre deux voisins dans *Neighbours* (1952) à une simple chaise dans *Il était une chaise* (1957), jusqu'au matériau filmique lui-même par le biais de manipulations plastiques de la pellicule (le film est parfois gratté, percé ou peint comme dans *Blinkity Blank*, 1955).

Parmi ses trois films de danse, *Pas de deux* est le plus ostensiblement expérimental et, très certainement, le plus original et le plus abouti. D'ailleurs, du fait précisément de son ambition esthétique et des effets poétiques qui en résultent, *Pas de deux* se hisse au rang des films de danse les plus célèbres. Dans un élan d'emphase qui le pousse ici à l'exagération, Dick Tomasovic soutient même que « [d]e tous les films de danse, *Pas de deux* de Norman McLaren (1968) est probablement le plus célèbre, le plus vu et le plus influent⁶⁹ ». Il est bien sûr très improbable que *Pas de deux* ait été plus vu ou même qu'il soit plus influent que des films comme *The Red Shoes*, *Singin' in the Rain*, *West Side Story*, *Billy Elliot* ou autres *Black Swan* ou bien que des clips comme ceux de Michael Jackson, Beyoncé et Sia⁷⁰. Il est sans doute exact, en revanche, que *Pas de deux* soit l'une des ciné-danses les plus diffusées et les plus appréciées⁷¹. Le graphisme abstrait du film et ses nombreux effets spéciaux, qui inscrivent dans le sillage des danseurs des traces tangibles et persistantes de leurs mouvements, en font évidemment une sublime ode à la danse de ballet. En outre, Dick Tomasovic a raison de souligner que le succès du film tient aussi au fait qu'il « répond autant aux fantasmes des danseurs que des cinéastes (inscrire le temps dans l'espace, rendre visible l'invisible)⁷² ».

Dans *Pas de deux* Norman McLaren filme deux danseurs étoiles des Grands Ballets Canadiens de Montréal, Margret Mercier et Vincent Warren, interprétant une chorégraphie de style classique écrite par Ludmilla Chiriaeff. Le film se déroule probablement sur une scène ou dans un studio, mais l'espace apparaît complètement noir. Pendant les premières minutes du film, la danseuse est seule dans ce décor

Séquences : revue de cinéma, « Norman McLaren au fil de ses films », octobre 1975, n°82, Montréal, La Revue Séquences Inc., p. 81.

⁶⁸ Dick Tomasovic, *Kino-Tanz*, op. cit., p. 33.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Les quelques 37 000 vues que *Pas de deux* comptabilise sur YouTube en 2016 est un bon indicateur de la disproportion de popularité qui existe entre ce film et, par exemple, *Chandelier*, le clip intégralement chorégraphié de Sia (visionné plus d'un milliard trois cents millions de fois).

⁷¹ Malgré son statut d'œuvre clé de la ciné-danse, *Pas de deux* a par contre été très peu commenté. Parmi les chercheurs qui se sont penchés sur la ciné-danse, seul Dick Tomasovic consacre quelques pages au film dans son ouvrage *Kino-Tanz*, op. cit., pp. 33-37.

⁷² *Ibid.*, p. 33.

insondable dont elle déchire l'obscurité. La blancheur de sa tenue et la puissance des éclairages latéraux qui, « magiquement », se focalisent exclusivement sur sa figure⁷³, viennent en effet percer cette béance en créant un « appel de lumière » (comme on parle d'un appel d'air). Toutefois, si la danseuse se découpe nettement sur le fond indifférencié du décor, elle ne triomphe pas entièrement de l'obscurité environnante qui « mange » des parties de son corps : ce sont surtout les contours de sa silhouette qui se voient surlignés. Ainsi, ces éclairages obliques et le contraste radicalisé du noir et blanc mettent l'accent sur les lignes de son corps et sur le tracé que ses mouvements dessinent dans l'espace plutôt que sur la définition de ses traits (on ne verra jamais nettement son visage par exemple) ou sur la matérialité de sa présence (l'effet graphique de cette mise en scène rend peu définissables la densité et l'épaisseur de son corps, la texture de sa peau, la fabrique de sa tenue, etc.). Norman McLaren a explicité l'intention qui a présidé à cette représentation des corps dansants : « Je voulais obtenir des images dé-réalisées qui présenteraient l'essence même des danseurs et non plus seulement leur physique. Esthétiquement, il s'agissait de filmer et de saisir l'essence même du mouvement⁷⁴ ». De fait, ces choix de mise en scène entraînent le film vers une certaine abstraction graphique qui concentre le regard sur la danse plus que sur la danseuse, sur les mouvements plus que sur l'interprète qui les véhicule. Si la danseuse peut sembler quelque peu désincarnée par cette approche esthétique, sa chorégraphie, en revanche, est portée à un degré de lisibilité rare que la suite du film amplifiera en prolongeant les mouvements qui la composent par un procédé de démultiplication des images.

Le film entame très rapidement ce processus de démultiplication par lequel les différents moments d'une série de mouvements coexistent dans l'espace de l'écran. Cet effet a été obtenu par McLaren grâce à un travail de surimpressions multiples et de décalage de la pellicule qui permet de juxtaposer sur un même photogramme différentes phases d'une séquence chorégraphique. Ainsi, à partir de 2'26, la danseuse se dédouble⁷⁵, abandonnant dans son sillage une image d'elle-même qui conserve la pose dans laquelle elle était. Cette duplication fait ainsi perdurer un instant de la chorégraphie : elle reproduit et maintient à l'écran un fragment de cette danse, par nature fugitive, avec pour effet de l'imprimer de manière plus persistante dans la conscience et la mémoire des spectateurs. Ce double est toutefois évanescent : il se

⁷³ Les contrastes lumineux sont en fait retravaillés et intensifiés en postproduction. C'est la raison pour laquelle la danseuse est éclairée de manière oblique sans que l'on n'aperçoive aucun faisceau lumineux à l'écran.

⁷⁴ Norman McLaren, *Séquences*, op. cit., pp. 83-84.

⁷⁵ Les indications de temps de cette analyse reposent sur la version du film qui est disponible sur YouTube à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=H-uwuH_Qix4. [Consulté le 03/03/2016].

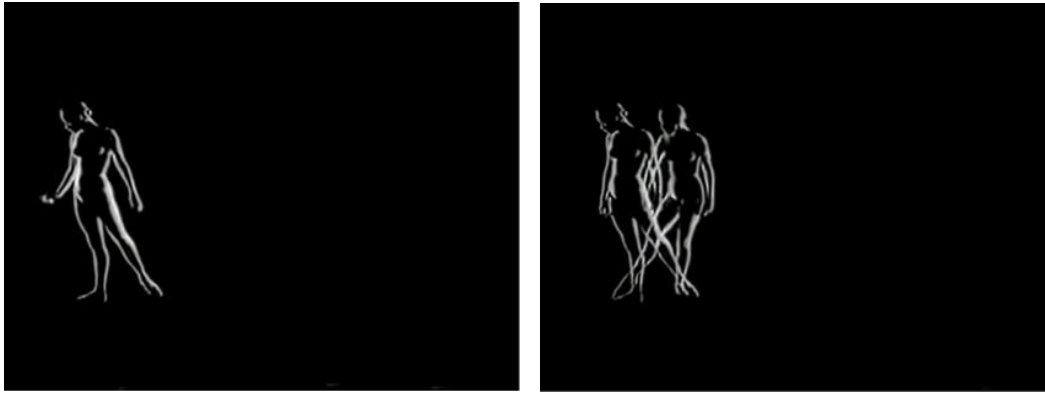


Illustration 2.16 Le premier dédoublement de la danseuse (2'26)

désintègre après quelques secondes. De plus, ce premier dédoublement ne donne d'abord naissance qu'à une image immobile, capable ici de ne fixer qu'une pose.

Dans la suite de cette séquence, la danseuse n'a de cesse de laisser derrière elle des rémanences d'elle-même qui viennent incarner la trace, d'ordinaire invisible, qu'impriment les mouvements dansés dans l'espace. La danseuse donne vie à ces images d'elle-même dans des moments où elle quitte une pose et commence une nouvelle phrase de mouvements. Ses doubles, qui appartiennent donc à un passé encore palpitant, rendent ainsi visible l'invisible (l'irradiance des mouvements dans l'espace après leur exécution) et inscrivent dans l'espace de l'écran une temporalité étirée⁷⁶. De plus, ces rémanences s'animent de plus en plus et constituent désormais des résonances visuelles de courts segments de la chorégraphie. Or, en reproduisant les mouvements de la danseuse, elles viennent se réunir à sa figure ; elles la rejoignent en rattrapant leur retard sur la chorégraphie (c'est le cas à 2'50, 2'57 et 3'07). À 2'50, par exemple, le double de la danseuse effectue à quelques secondes de décalage les mêmes pas en arrière que son modèle. Se faisant, il vient se « réinsérer » dans le corps et la posture de la danseuse qui marque ici une pause (et une pose). Un principe de division/réunion s'installe : la danseuse se dédouble et son double cherche à la rejoindre, à s'unir à nouveau à elle, dans une dynamique qui évoque un jeu de poursuite ou bien le mouvement d'un accordéon (ce principe ciné-chorégraphique fait penser à l'alternance entre l'étirement de l'instrument et son repli sur lui-même). Parfois, il n'y a pas décalage mais synchronie entre les mouvements de la danseuse et de son double, à l'instar de ce court instant où elles effectuent toutes deux un développé de jambe en seconde vers 3'35-3'36 et surtout lorsque le double devient reflet de 4'33 à 5'21. Lors de cette séquence, en effet, l'harmonie est parfaite entre la

⁷⁶ Dick Tomasovic cite la danseuse et chorégraphe Anne Teresa De Keersmaeker qui évoque de manière éloquente les instants qui suivent l'exécution d'un mouvement : « Lorsque que l'on exécute un mouvement avec beaucoup de combativité ou avec tendresse, le plus beau moment est l'immobilité qui le suit. Le mouvement qui continue à irradier ». Cité dans Dick Tomasovic, *op. cit.*, p. 37.

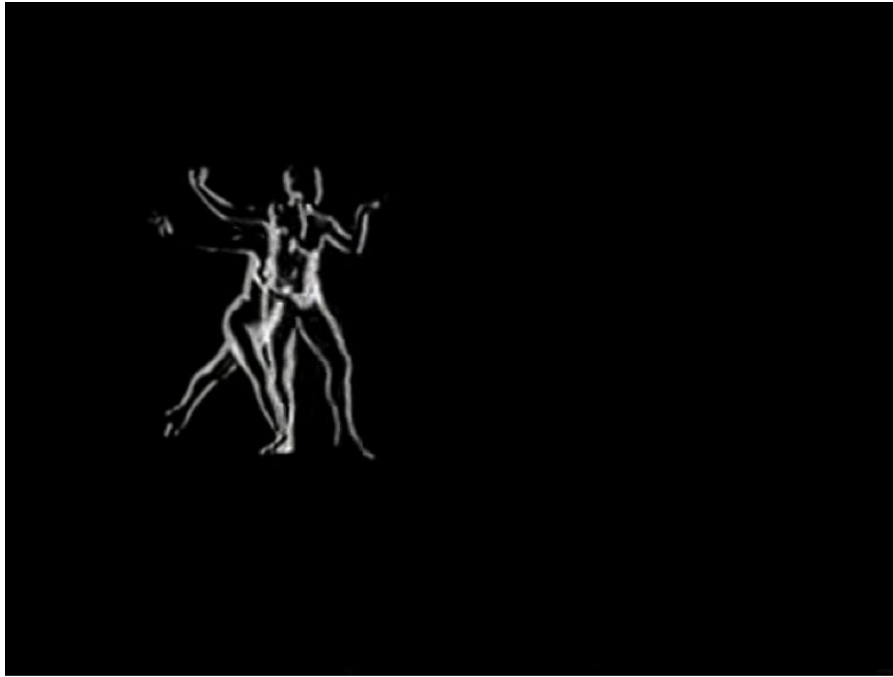


Illustration 2.17 Résonances visuelles et rémanences des mouvements

danseuse et son image, puisque celle-ci reproduit ses mouvements à l'identique et dans un parfait unisson (par un processus d'inscription en miroir de son image). Les spectateurs se demandent alors s'il s'agit là du pas de deux que nous promettrait le titre : un pas de deux de la danseuse avec elle-même, entre elle et son image, soit un duo « ex-trospectif » ou narcissique, c'est selon, d'une danseuse que le réalisateur mettrait face à elle-même ou à côté d'elle-même par ses tours de prestidigitation cinématographiques⁷⁷.

Mais à partir de 4'42, un danseur la rejoint. Il entre par le bord avant gauche du cadre et s'avance lentement vers la danseuse, comme hypnotisé et irrésistiblement attiré par elle. Tendant la main dans sa direction, il semble l'inviter à danser avec lui. Mais la ballerine, qui danse encore avec son double, l'esquive d'abord farouchement à plusieurs reprises (peut-être respecte-t-elle simplement certaines règles de réserve, de pudeur et de retenue qu'exigent les traditions de l'amour courtois). Quoi qu'il en soit, après quelques moments de badinages chorégraphiques, elle cède à ses avances et accepte son invitation à unir leurs mouvements dans un pas de deux amoureux. Cet accord se scelle dans une pose sublime qui convoque à nouveau l'imaginaire de l'amour courtois et de la galanterie : la danseuse, en arabesque sur pointe, est dans une position surélevée tandis que le danseur, en fente, soutient l'équilibre de sa partenaire en lui servant de point d'appui. La grâce de leur rencontre se lit dans les

⁷⁷ Norman McLaren explorera à nouveau cette idée d'un solo qui se transforme en un pas de deux du danseur avec lui-même pour traduire le narcissisme du personnage de son dernier film, *Narcissus*.

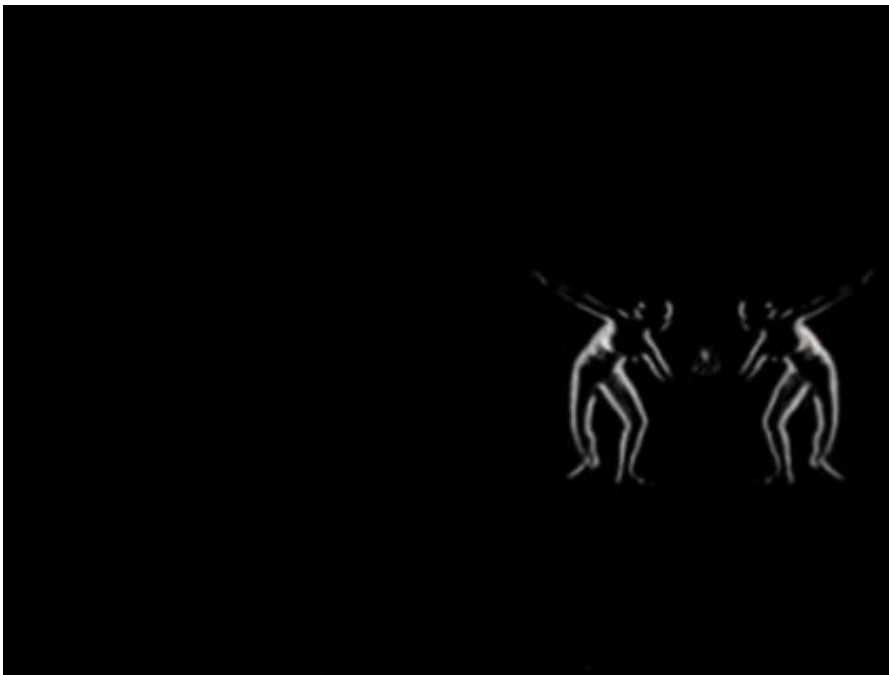


Illustration 2.18 Des moments d'harmonie parfaite : développés synchrones et mouvements en miroir (3'35 et 4'33)



Illustration 2.19 Un pas de deux amoureux

lignes particulièrement élégantes qu'elle dessine : par exemple, la jambe tendue du danseur construit une parfaite diagonale avec la jambe en arabesque de la danseuse. Cette pose qui ouvre leur duo signe déjà la promesse de son harmonie.

Dans la suite de leur pas de deux, les danseurs laissent derrière eux non plus seulement des doubles mais des multiples d'eux-mêmes (leur image est surimpressionnée jusqu'à dix fois avec un décalage de cinq photogrammes pour chaque surimpression, ce qui permet de juxtaposer dans la même image plusieurs étapes de leurs mouvements). Ces vagues d'eux-mêmes constituent des échos visuels de leurs mouvements, lesquels par conséquent perdurent au lieu de s'évaporer instantanément. Cette sérialisation du corps des danseurs, cette mise en visibilité du trajet de leurs mouvements, fait apparaître à l'écran tout un corps de ballet spectral dont les figures se suivent, se croisent, se superposent en partie, s'interpénètrent, etc. Le pas de deux du titre est alors aussi bien la danse que partagent deux êtres (le duo des deux danseurs) que le dialogue qui se noue entre ces êtres et la trace irradiante de leurs propres mouvements que McLaren rend sensible par divers artifices cinématographiques. Ce feuilleté temporel qui décline dans une même image les diverses phases de leurs mouvements permet d'assouvir « la fantasmagorie d'une visualité du flux⁷⁸ » : il met en évidence le déploiement de cette danse, les lignes mélodieuses qu'elle trace pas à pas, le flot ininterrompu qui la caractérise. Par la mise en œuvre

⁷⁸ Dick Tomasovic, *op. cit.*, p.36.

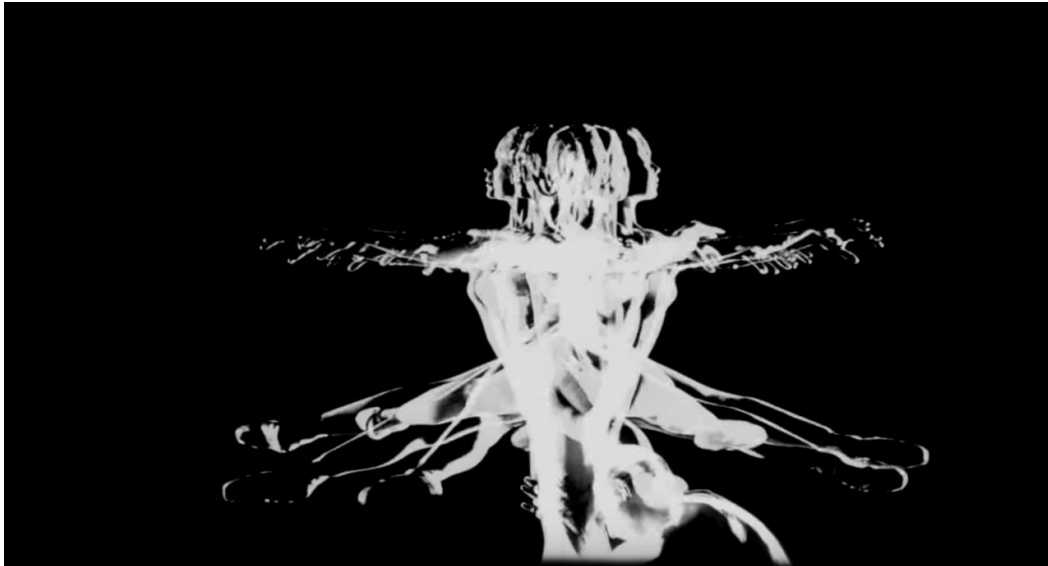


Illustration 2.20 La démultiplication de la danseuse : des échos visuels et temporels de la chorégraphie

d'un tel procédé, *Pas de deux* cherche, semble-t-il, à pallier la fragilité constitutive du mouvement, à atténuer son évanescence. De fait, les quelques secondes durant lesquelles les mouvements du duo se prolongent en résonances visuelles constituent « une éternité en comparaison de la durée d'un mouvement réalisé sur scène⁷⁹ ».

En mettant en regard différentes phases d'un mouvement dans une même image, Norman McLaren inscrit son film dans le prolongement des études chronophotographiques qui décomposaient très finement divers types de mouvement afin de mieux en percevoir les étapes à l'aide d'un système de prise de vue photographique séquentiel très rapide. Dans *Pas de deux*, McLaren réalise en quelque sorte « une longue chronophotographie en mouvement⁸⁰ ». À l'instar des travaux de Muybridge et de Marey, la technique qu'utilise ici le cinéaste permet de rendre tangible le déploiement du mouvement dans et par des images animées et vise par là-même à saisir l'essence du mouvement. Or, cette méthode – qu'on pourrait qualifier de chronocinématographie à l'échelle du photogramme – révèle précisément que cette essence est insaisissable, qu'elle se caractérise par un perpétuel renouvellement, une évolution constante : le mouvement est difficile à définir autrement que par ce qui le précède et ce qui le suit, c'est-à-dire par le flux. C'est pour permettre au regard d'embrasser ce flux que le film inaugure une nouvelle temporalité cinématographique, celle de l'instant prolongé, qui laisse aux mouvements le temps de s'enregistrer dans la conscience des spectateurs. Cette survivance des gestes à l'écran redouble ainsi

⁷⁹ Marisa C. Hayes, « La ciné-danse : corps accordés, corps discordants », in Daniel Favier (dir.), *Repères, cahier de danse*, n°25, Vitry-sur-Seine, Centre de développement chorégraphique/biennale de danse du Val-de-Marne, avril 2010, p. 14.

⁸⁰ Alfio Bastiancich, *Norman McLaren, précurseur des nouvelles images*, Paris, Dreamland, 1997, p. 99.

leur pérennisation par l'enregistrement cinématographique qui les fixe sur pellicule et ressuscite leur déploiement à chaque projection.

Enfin, il faut souligner que dans *Pas de deux* Norman McLaren façonne des corps dansants insolites et ce de plusieurs manières. Premièrement, en ne soulignant que les contours de la silhouette des danseurs, il « dessine » à l'image des corps graphiques et abstraits qui semblent n'être que des figures en deux dimensions. Deuxièmement, le cinéaste invente des corps qui paraissent capables de se dupliquer à l'envi pour secréter ainsi la trace des mouvements qu'ils viennent d'exécuter. Or, ces doubles des danseurs (créés par surimpression) sont des figures spectralisées, évidées de la substance charnelle de leur modèle, déjà mise à mal par le travail dé-réalisant des éclairages obliques et des contrastes lumineux. Troisièmement, ces images rémanentes, en se superposant partiellement aux corps des danseurs, semblent parfois doter ces derniers de nouveaux membres (de bras, de jambes et/ou de têtes supplémentaires), mais l'effet est moins monstrueux que merveilleux, voire divin (il évoque certaines divinités de l'hindouisme). Enfin, lorsque la surimpression des images s'opère avec un décalage infime des photogrammes, les doubles se fondent presque dans les corps des danseurs qui paraissent alors comme liquéfiés : ils deviennent une onde plus qu'une figure. Leur silhouette se dissout et le flot qui en résulte se coule dans leurs rémanences, se déversant de double en double, comme pour alimenter le processus même de duplication (cette impression est particulièrement forte de 11'45 à 11'55).

En définitive, parce qu'il invente une manière tangible et cinégénique de restituer l'impact vibratoire qui prolonge les mouvements au delà de leur exécution, parce qu'il invite la temporalité du flux dans l'espace et dans l'instant du photogramme, et parce qu'il modèle des corps ciné-chorégraphiques particulièrement originaux, *Pas de deux* s'impose comme l'un des grands jalons de l'histoire du film de danse et *a fortiori* de la ciné-danse.

Amy Greenfield : restituer l'expérience intérieure de la danse par le cinéma

Amy Greenfield est une cinéaste expérimentale américaine qui débute sa carrière dans les années 1970. Avant de passer à la réalisation, Greenfield a reçu une longue formation en danse moderne, notamment aux studios de Martha Graham et de Merce Cunningham. Mais Greenfield était de plus en plus insatisfaite par la danse technicienne, « exhibitionniste », formelle et/ou non-expressive de la plupart des chorégraphes modernes et post-modernes. Elle cherchait à établir une

pratique chorégraphique qui ne se résumerait pas à une technique du corps, mais qui constituerait une véritable forme d'expression personnelle. Elle se tourne pour cela vers des formes de mouvements à la fois plus ordinaires et plus authentiques, propres selon elle à exprimer une intériorité. Grâce à la capacité de la caméra à s'approcher au plus près des corps des danseurs, Greenfield voit dans le cinéma l'opportunité de créer ces danses plus intimes et plus expressives : « La danse, qui est devenue trop extérieure, toute musculaire et exhibitionniste, peut trouver une nouvelle intériorité à travers un cinéma personnel⁸¹ ». Ce qui intéresse Greenfield au plus haut point, ce n'est donc pas de filmer des figures chorégraphiques virtuoses, mais de véhiculer par ses films la sensation du mouvement, l'expérience musculaire, gravitaire et viscérale de la danse ainsi que l'ouverture au monde (à l'espace, aux matières et aux autres corps) qu'elle implique. Pour communiquer certaines expériences sensorielles et affectives de la danse et susciter une empathie kinesthésique chez les spectateurs, Greenfield faisait confiance à la manière dont le cinéma pouvait accroître (et/ou transformer) l'énergie d'un mouvement, capter (ou infléchir) son sens et ses effets.

Une autre façon pour Greenfield de toucher à l'intime et au sensoriel est de déshabiller le corps dansant. En accord avec certaines féministes qui ont souligné qu'en habillant, c'est-à-dire en masquant, certaines parties du corps par les vêtements, celles-ci s'en trouvent érotisées, Greenfield privilégie la nudité. De fait, la cinéaste apparaît nue dans beaucoup de ses films ou bien y dénude les danseurs qu'elle dirige. La nudité lui apparaît comme une stratégie féministe qui lui permet, paradoxalement, de désexualiser les représentations du corps féminin. D'une part, en exhibant son corps, elle estime court-circuiter l'érotisme qu'il peut éveiller (l'absence de mystère et d'obstacles au regard désamorçant selon Greenfield la logique du désir). D'autre part, en organisant elle-même la représentation de son corps nu, elle cherche à échapper aux mises en scène masculines qui tendent trop souvent à réduire le corps féminin à un objet de contemplation érotique. Greenfield était particulièrement frustrée de voir les corps féminins, notamment les nus et les dénudés, presque invariablement présentés comme passifs, immobiles, offerts au regard et au désir :

Le travail de Greenfield sur le corps provient également de son insatisfaction face à la manière passive dont les femmes apparaissaient nues dans la plupart des films, y compris dans les films avant-gardistes. Dans tous les films de Greenfield, les femmes, nues ou habillées, sont actives et déterminées. Elles sont des figures fortes⁸².

⁸¹ « Dance, which has become too outward, all muscle and exhibitionism, can find a new inwardness through personal cinema. » Amy Greenfield, citée par Robert A. Haller, « Amy Greenfield: Film, Dynamic Movement, and Transformation », in Robin Blaetz (dir.), *Women's Experimental Cinema*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 156.

En effet, contrairement à une certaine tradition du nu féminin cinématographique (largement héritée des nus picturaux), Greenfield vise dans ses films de danse à promouvoir une représentation active et déssexualisée de la nudité féminine (« *active nude*⁸³ »). Dans ses films, le corps féminin devient un site d'action et d'expression, ce qui n'exclut d'ailleurs pas d'y voir sourdre une grande sensualité, mais l'accent est porté sur le caractère désirant de ces corps bien plus que sur leur caractère désirable ; sur leur propension à désirer et à jouir (du monde, des autres, des matières et des textures, de la griserie que provoque un mouvement, etc.) plutôt que sur leur capacité à être un objet de désir et de jouissance. Enfin, la nudité permet aussi à Greenfield de déhiérarchiser le corps en accordant une égale importance à chacune de ses parties. Alors que les vêtements masquent certaines parties du corps et en soulignent d'autres, la nudité réorganise l'attention que l'on porte habituellement à la figure humaine. En effet, si la grande majorité des traditions vestimentaires mettent en exergue le visage et les mains en les dévoilant totalement (exacerbant ainsi leur quasi monopole sur l'expressivité corporelle), la nudité et les mises en scène du corps décentrées de Greenfield détrônent ces parties corporelles. Dans les films de la choréalisatrice, le visage ne focalise nullement le regard et le corps retrouve ainsi une unité qui invite à repenser nos représentations du corps tout autant que nos pratiques corporelles : « En apparaissant nue devant la caméra, ou en filmant d'autres performeurs sans les voiles des habits, Greenfield ne dirige l'attention sur aucune partie du corps en particulier, encourageant le spectateur à observer la dynamique de l'organisme dans son ensemble⁸⁴ ».

Transport

Dans *Transport* (1971, 5') deux corps qui semblent inanimés, celui de Greenfield et celui d'un homme (Lee Vogt), sont soulevés et transportés tour à tour par plusieurs hommes. La caméra, au plus près d'eux et très mobile, est retournée en contre-plongée pendant presque toute la durée du film et suit ainsi les corps que l'on soulève et transporte d'en-dessous. La caméra est donc embarquée dans le chaos des mouvements et des corps emmêlés par leurs multiples points de contact. Le spectateur est par conséquent placé au cœur de l'action, dont il est amené à faire l'expérience sur un plan sensoriel et kinesthésique plus qu'à la comprendre claire-

⁸² « Greenfield's work with the body also stemmed from her unhappiness with the passive way in which women appeared nude in most films, including avant-garde films. In all of Greenfield's work, the women, nude or clothed, are active and assertive. They are figures of strength. » *Ibid.*, p. 155.

⁸³ Cette formulation est employée par Robert A. Haller, *Ibidem*.

⁸⁴ « By appearing nude before the camera, or filming other performers without the veils of clothing, Greenfield directs attention to no part of the body, leading the viewer to see the dynamics of the whole organism. » *Ibidem*.

ment. Car l'hyper-mobilité de la caméra portée (presque *emportée* par l'action) et le renversement de la perspective (la contre-plongée) désorientent et étourdissent.

Le film semble mettre en scène une épreuve suivie d'une délivrance. Les hommes qui portent les deux corps inanimés sont d'abord confrontés à un terrain hostile : ils escaladent et dévalent des monticules de terre sèche et caillouteuse, ils hissent avec effort les deux corps inertes dans leurs bras et les transportent avec difficulté, ils avancent laborieusement en soulevant dans leur sillage des nuages de terre volatile, etc. Par exemple, la caméra insiste par des plans resserrés sur cette paire de pieds chaussée de bottes qui lutte pour avancer sur une pente : l'homme piétine, glisse et s'enlise avant de surmonter cette butte de terre rétive à l'action de ses mouvements. Quant aux deux corps qui ne cessent d'être soulevés, portés et transportés, ils semblent constamment rechuter et devoir être soulevés à nouveau, ce qui en fait de véritables rochers de Sisyphe pour les porteurs. De fait, comme ils sont littéralement des poids morts, ils sont aussi littéralement des fardeaux pour leurs porteurs. Mais leur transport équivaut aussi à une renaissance, voire à une transcendance : ils sont arrachés au sol et amenés à faire un voyage entre terre et ciel (ils flottent dans les airs grâce aux êtres qui les soutiennent et la contre-plongée accentue le sentiment de leur élévation vers le ciel). À la toute fin du film, d'ailleurs, toute trace d'effort s'évapore et ce rituel qui pouvait sembler funéraire se transforme en une scène d'élan extatique : les porteurs semblent courir avec aisance et les portés semblent voler dans les airs. *Transport* reflète donc bien la volonté de Greenfield de rendre la danse expressive en en faisant une activité aussi bien organique qu'intérieure. En effet, ce transport des corps est à lire à la fois sur le plan littéral de l'action et au niveau métaphorique d'un déplacement intérieur et sans doute spirituel (ce ne sont pas simplement leur corps que l'on soulève, relève et élève). Or c'est notamment grâce à la proximité de la caméra et sa capacité à capter de manière très fine les efforts et les élans des corps que Greenfield parvient à faire d'une action chorégraphique potentiellement neutre en termes dramaturgiques un voyage émotionnel et spirituel.

Element

Dans *Element* (1972, 12'), Amy Greenfield est immergée durant toute la durée du film dans un immense champ de boue. Son corps nu y est comme moulé et constamment re-sculpté par cette terre détrempée et grasse qui l'enduit entièrement. Malgré la simplicité du dispositif d'*Element*, qui peut se résumer en une courte phrase (une femme nue se meut dans un océan de boue), le film se révèle particulièrement riche et se prête à des lectures multiples. *Element* apparaît ainsi à la fois comme



Illustration 2.21 Les contre-plongées déboussolantes de *Transport* (Amy Greenfield, 1971)

une étude texturale et tactile (sur la boue), comme une série de variations sur des couples de mouvement (tomber/se relever, s'enliser/s'extraire), comme un drame où s'opposent la lutte et l'abandon, la force et la fragilité ou encore comme une interrogation sur l'art *in situ* et notamment sur la manière dont des mouvements ordinaires peuvent être transformés par un milieu spécifique (que devient la marche, la course, la chute ou le fait de se relever dans cet élément mou mais dense ?).

En effet, *Element* est une étude poétique sur la matérialité particulière de la boue (mollesse, épaisseur, pesanteur, malléabilité, viscosité, résilience) et les effets plastiques, voire sculpturaux, qu'elle produit en recouvrant le corps de Greenfield. La caméra, qui cadre souvent de manière très serrée cette matière et le corps de Greenfield, insiste sur la texture de la boue et sur le type d'expériences à la fois tactiles et chorégraphiques qu'elle induit (Greenfield s'enfonce dans la boue, celle-ci garde l'empreinte de ses pas tout en venant se coller à sa peau, l'enlèvement de la danseuse rend difficile sa progression mais amortit ses chutes, etc.). Ainsi, quand Greenfield plonge sa main dans cet abyssal bain de boue, il semble que c'est autant par volupté sensorielle (pour intensifier le contact de sa peau avec les singularités tactiles de cet élément épais, gras et mou) et par curiosité (en sonder la profondeur, en mesurer les variations de densité ou de température) que pour tenter d'aller chercher sous cet océan de mollesse un sol ferme qui puisse lui servir de point d'appui. En filmant en gros et très gros plans le corps de Greenfield se faire absorber

par la boue, s'en extraire, y rouler, ramper, patauger ou s'y vautrer, *Element* enregistre et communique une expérience éminemment ludique, exploratoire et haptique⁸⁵.

Element est aussi une étude sur la force de la gravité en générale et sur la puissance d'inertie et d'absorption que cet élément en particulier exerce sur le corps. De fait, Greenfield n'a de cesse de tomber, de s'enliser, de s'enfoncer dans cette mer de boue qui semble vouloir l'engloutir. Si elle s'abandonne parfois à cette absorption par la matière – par épuisement ou par plaisir sensuel – Greenfield cherche aussi à s'en extraire, à s'en libérer. Quand elle se relève avec vigueur de ce bain qui l'engluie, elle oppose ainsi sa puissance et sa détermination à la lenteur, voire à l'inertie qu'il semble lui imposer. La dramaturgie du film réside précisément dans cette tension entre l'enlissement et l'arrachement, entre puissance d'inertie et puissance de mouvement, entre mort (rejoindre cette fange qui peut rappeler les champs de bataille et les tranchées, « retourner à la terre », « redevenir poussière ») et vie (s'extirper de cette matière qui peut évoquer un liquide amniotique ou la glaise adamique, prendre un « bain de jouvence », « se ressourcer »), entre abandon aux forces extérieures et lutte contre leur déterminisme ou encore entre dégoût et sensualité, etc. *Element* peut ainsi être lu comme un dilemme indécidable entre acquiescement au monde et révolte contre lui, entre acceptation et résistance. À nouveau, donc, Greenfield parvient à faire d'une série de mouvements extrêmement simples l'expression d'une intériorité complexe, voire contradictoire. En choisissant de se mouvoir dans un milieu qui impose certaines qualités de mouvement inhabituelles, certains efforts et effets kinestésiques peu ordinaires, la cinéaste-danseuse se confronte à une expérience chorégraphique et tactile originale et parvient à en communiquer à la fois l'impact sensoriel et les enjeux existentiels.

Dervish

Dans *Dervish* (1974, 20'), Greenfield « performe » le titre de son film en se transformant en véritable derviche tourneur. Tout au long du film, en effet, elle ne cesse de pivoter sur elle-même en faisant virevolter un drap blanc autour de son corps nu, qu'elle voile et dévoile ainsi tour à tour. La mise en scène de cette

⁸⁵ La sensorialité exacerbée de cette ciné-danse est en partie façonnée par les prises de vue resserrées qui viennent presque caresser le corps sculpté par la boue de Greenfield. Or il faut souligner que le chef opérateur du film n'est autre qu'Hilary Harris. Amy Greenfield a trouvé dans le réalisateur du très sensuel *Nine Variations on a Dance Theme* un mentor qui lui a beaucoup appris et qui fut souvent par la suite le directeur de la photographie de ses films. Cette collaboration souligne d'ailleurs les liens qui pouvaient exister entre les différents réalisateurs de ciné-danses, ce qui étaye l'hypothèse d'une première « génération » de choréalistes et corrobore l'idée que le genre s'établit pleinement à cette période du fait de la multiplication des artistes qui s'y consacrent et de leur connexion croissante.



Illustration 2.22 *Element* (Amy Greenfield, 1972)

chorégraphie monotone, véritable épreuve d'endurance, est dynamisée par un travail de surimpressions, qui redouble l'image de la danseuse à l'écran, et par une variation des échelles de plan : le film alterne entre des plans en pied et de très gros plans qui concentrent le regard sur certaines parties du corps de Greenfield (fesses, seins et cuisses en particulier).

Malgré la simplicité et le caractère répétitif de sa danse, Greenfield parvient à lui insuffler une dimension quasi héroïque et épique. D'une part, Greenfield tourne sans relâche sur elle-même malgré son épuisement et son tournis que trahissent respectivement son essoufflement et ses pas de plus en plus chancelants. Cette capacité à résister à la fatigue, au déséquilibre, à l'étourdissement, à l'ennui aussi, dote cette figure d'une combativité et d'une endurance trop peu souvent associées aux femmes et semble ainsi faire du drap blanc qui suit ses mouvements l'étendard d'une lutte qui dépasse la simple démonstration physique pour prendre des accents militants féministes. Par ailleurs, Greenfield joue sur le bruit qu'émet le drap en s'enroulant autour de son corps. Ce son, intensifié au mixage, évoque une voile de bateau battue par les vents. S'il participe ainsi du sentiment épique qui se dégage de cette ciné-danse, ce son suggère aussi peut-être de lire cette performance comme un voyage sans déplacement, une odyssée intérieure. À d'autres moments, ce drap évoque également la muleta, l'étoffe qui permet aux matadors de réaliser une série de passes pendant la faena (le troisième acte des corridas), ce qui là encore confère à Greenfield une pugnacité souvent réservée aux hommes. En outre, le film n'est pas non plus sans rappeler l'art de la Loïe Fuller et ses manipulations chorégraphiques de grands voilages.

Si à la fin du film, Greenfield s'effondre à terre d'épuisement, ce voyage sur elle-même n'aura pas été vain : il lui aura permis d'amener à elle, sur son corps nu de femme, des images et des affects qui en modifient profondément la représentation. En effet, les comparaisons que sa danse évoque infléchissent les représentations traditionnelles du corps et du nu féminins : le corps de la danseuse est ici mobile, actif, combatif (et non pas immobile, vulnérable, passif et soumis au regard). En effet, le corps de Greenfield ne semble pas fragile mais résistant. Il est moins classiquement beau que solide. Et il n'est jamais offert à un regard désireux d'en apprécier et d'en saisir les formes car il s'y dérobe par son activité incessante.

Tides

Enfin, *Tides* (1982, 12') peut être vu comme le pendant d'*Element*. Je n'en proposerai pas ici une analyse détaillée, mais il faut souligner qu'il s'agit également

d'une ciné-danse pleinement immersive dans laquelle Greenfield se confronte à un élément naturel. Dans *Tides*, la mer remplace la fange : Greenfield s'y laisse balloter par le flot des vagues ou bien tente de leur opposer sa propre force de mouvement dans une dialectique similaire à celle qui animait *Element* (abandon voluptueux versus résistance ludique et mutine). Là aussi, Greenfield se met en scène dans un « nu actif » par lequel elle cherche à retravailler les représentations du corps féminin. Là aussi, Greenfield communique la sensualité de son rapport à cet élément. Et là aussi, Greenfield souligne l'inflexion que certains mouvements ordinaires subissent en se déployant dans un milieu spécifique (flottement et ballotement du corps allongé dans la mer, difficulté de progresser à contre-courant, etc.). En revanche, dans ce film le rapport à l'élément aqueux n'inspire à Greenfield qu'une joie pleine et pure, contrairement au rapport plus ambigu, voire plus conflictuel, qu'elle entretenait avec la terre détrempée dans *Element*.

Ces quatre films illustrent bien quelques-unes des grandes singularités des ciné-danses d'Amy Greenfield : leur inscription dans des contextes, des sites, voire des éléments, spécifiques et leur dimension souvent immersive, leur détermination à proposer des représentations alternatives du corps féminin et leur volonté de véhiculer l'expérience intérieure – à la fois sensorielle, émotionnelle et spirituelle – de la danse bien davantage que son rendu extérieur grâce à une caméra qui s'immisce dans la sphère de mouvement de la danseuse pour en épouser la dynamique par sa proximité et sa mobilité.

Les vidéo-danses de Merce Cunningham : des laboratoires du renouvellement de la création et de la perception de l'art chorégraphique

Je terminerai ce panorama des travaux menés par la première génération d'artistes de ciné-danse en évoquant quelques films que Merce Cunningham a réalisés avec des artistes vidéastes. Merce Cunningham a commencé son exploration du médium vidéographique à partir des années 1970, d'abord avec la complicité du réalisateur Charles Atlas, puis à partir de 1983 avec celle d'Elliot Caplan⁸⁶. Cette

⁸⁶ Dans un essai qu'il a écrit en 1994, Merce Cunningham décrit sa carrière comme comprenant quatre grandes découvertes qui correspondent aussi à quatre phases majeures de son travail : l'indépendance entre la musique et la danse (chez Cunningham, influencé en cela par John Cage, la musique et la danse ne sont plus ajustées l'une sur l'autre, mais juxtaposées dans un temps et un espace partagés dès les années 1940) ; l'utilisation du hasard dans ses méthodes de composition chorégraphique (à partir des années 1950, Cunningham, influencé là aussi par Cage, tire au sort ou lance des dés pour déterminer, par exemple, l'ordre des séquences chorégraphiques ou la direction d'une phrase de mouvements) ; l'exploration de la danse à travers le médium vidéographique (un travail qu'il entreprend à partir des années 1970 donc, en collaboration étroite avec Charles Atlas)



Illustration 2.23 *Tides* (Amy Greenfield, 1982)

curiosité pour la médiatisation de la danse par les technologies de l'image a animé tout le reste de sa carrière. Il a donc poursuivi cette voie et l'a constamment creusée en parallèle de son travail de chorégraphe pour la scène ou plutôt en constante interaction avec celui-ci. La filmographie foisonnante de Cunningham est ainsi le fruit d'une ambition et d'une recherche de longue haleine. Il s'agissait pour lui d'expérimenter de nouvelles approches de création et de nouvelles modalités de perception de son travail chorégraphique :

Loin d'être secondaire, filmer la danse a constitué un temps fort dans le cheminement artistique de Merce Cunningham. À l'orée des années 1970, lorsque le chorégraphe demande au cinéaste Charles Atlas de l'initier au maniement de la caméra, il ne s'agit nullement pour lui d'une concession à la mode du multimédia, alors en plein essor à travers tout un pan de la jeune génération de la post modern dance. Il n'en va pas davantage d'un souci de conserver des traces de ses chorégraphies. Rien de plus étranger à la pensée de Cunningham que la déploration de l'éphémère de la danse⁸⁷.

En effet, Cunningham considérait la vidéo bien moins comme un instrument de documentation de son travail que comme un levier d'interrogations nouvelles et, par conséquent, comme un outil de création car, en « dérout[ant] sa perception de l'espace et du mouvement », ce médium lui permet d'apercevoir et de concevoir « d'autres possibilités de mouvement [. . .], d'autres rythmes, d'autres coordinations motrices, d'autres modes d'agencement des corps dans l'espace. . .⁸⁸ ».

Cunningham n'a toutefois jamais caché que c'était la danse qui l'intéressait avant tout. Il se sert du cinéma (ou plutôt du médium vidéo) comme d'un instrument qui lui permet de rafraîchir son regard sur la danse et de découvrir ainsi de nouvelles possibilités de mise en scène et de perception de l'art chorégraphique. Animés par cette ambition précise, Cunningham et ses collaborateurs font un usage très ciblé des techniques cinématographiques. Ils cherchent notamment à évaluer la façon dont la perception conique de la caméra induit de nouvelles dispositions des danseurs dans l'espace et de nouvelles écritures spatiales de la danse. Ils explorent la manière dont certains cadrages et angles de vue, certaines échelles de plan et hauteurs de caméra incitent à chorégraphier autrement et permettent de produire des effets impossibles à obtenir sur scène. Ils expérimentent l'impact du montage

et l'exploration de la technologie informatique, notamment de Liforms, un logiciel de simulation du mouvement (qu'il découvre dans les années 1990). Chacune de ces phases n'annule pas la précédente mais la complémente et/ou l'approfondit. Le chorégraphe considère ainsi son approche vidéo de la danse comme l'une des grandes découvertes et l'un des grands temps forts de sa carrière. Voir Merce Cunningham, « Four Events that Have Led to Large Discoveries », in Melissa Harris (dir.), *Merce Cunningham: Fifty Years*, New York, Aperture, 1994, p. 276.

⁸⁷ Annie Suquet, *Merce Cunningham. Chorégrapheur pour la caméra. Conversation avec Annie Suquet et Jean Pomarès*, op. cit., p. 15.

⁸⁸ *Ibidem*.

sur le rythme et l'énergie d'une danse. Ils mesurent la manière dont le son et ses modulations peuvent suggérer le travail du poids, etc. Le formalisme abstrait, voire l'austérité, du style chorégraphique de Cunningham se retrouve donc dans le caractère, également formel et abstrait, de ses films de danse. D'une part, le passage de la scène à la vidéo ne pousse nullement Cunningham à scénariser ou dramatiser ses chorégraphies : celles-ci restent de pures explorations du mouvement et de sa perception. D'autre part, le chorégraphe ne cherche pas non plus à exploiter les options les plus métamorphosantes du travail cinématographique.

En effet, contrairement aux films de Deren, de Clarke, de Harris ou de McLaren, il n'y a pas ou très peu d'effets spéciaux et d'expérimentations cinématographiques ostensibles dans les films de danse de Cunningham/Atlas et de Cunningham/Caplan :

Pas de ralentis, d'inversions, de suspensions ; aucun « truc » technique jouant de prouesses impossibles au corps humain. Si Cunningham souhaite une impression de ralenti, ce sont les mouvements des danseurs qui, en temps réel, se déploient au ralenti, simplement accompagnés d'un long travelling caressant⁸⁹.

Cette relative discrétion des techniques cinématographiques s'explique largement par une exigence du chorégraphe : ses films de danse, un peu comme ceux d'Astaire qu'il admire, témoignent d'une ferme volonté de respecter à la fois la chorégraphie et la performance pro-filmique des danseurs. Car si Cunningham est fasciné par la possibilité de multiplier les perspectives sur ses mouvements (gros plans, caméra mobile, angles de vue et hauteurs d'appareil spécifiques), il ne tient pas en revanche à ce que la vidéo les métamorphose. Par conséquent, le chorégraphe et ses vidéastes n'exploitent quasiment jamais dans leurs films des techniques cinématographiques qui transformeraient radicalement la perception des mouvements, à l'exception de *Blue Studio: Five Segments* sur lequel je reviendrai.

Discret, le travail de l'image qu'il élabore avec Charles Atlas et Elliot Caplan est clairement au service de la danse : de sa captation, de sa lisibilité, du renouvellement de sa perception et de ses effets. Cunningham utilise ainsi la vidéo comme le tremplin de nouvelles approches du mouvement dansé. Ses films n'hybrident donc pas complètement l'art chorégraphique et l'art cinématographique (ou vidéo), en tout cas pas au point de fondre son écriture de la danse dans un palimpseste d'artifices visuels et de manipulations temporelles qui la rendraient presque « introuvable ». Par leur mise en scène visuelle, sonore et rythmique, ses films visent essentiellement à « électriser la perception de la danse⁹⁰ » : tel cadrage met en valeur certains éléments

⁸⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁹⁰ « Électriser la perception » est le titre du court essai d'Annie Suquet sur les films de danse de Cunningham dans *Merce Cunningham. Chorégraphe pour la caméra*, *op. cit.*, pp. 15-24. Elle

d'une chorégraphie, telle coupe rend son rythme plus nerveux, tel gros plan sonore rend palpable l'effort d'un mouvement ou l'utilisation du poids qu'il requiert, telle échelle de plan révèle un détail qu'il ne serait pas possible de rendre évident sur scène du fait de la distance entre danseurs et spectateurs, etc. Contrairement aux œuvres des cinéastes que j'ai évoquées précédemment, dans les films du chorégraphe la danse est écrite *pour* l'image bien plus qu'elle n'est co-écrite *par* les techniques de l'image (par les cadrages, les mouvements de caméra, le montage et des effets spéciaux). C'est pourquoi, plus qu'un terrain d'expérimentations cinématographiques, les films de danse de Cunningham constituent un laboratoire de renouvellement de la création et de la perception de la danse.

Cunningham a certes souligné que l'absence d'effets spéciaux dans ses films était surtout le fait d'un manque de moyens matériels et financiers ainsi que d'un manque de familiarité du chorégraphe et de ses collaborateurs avec certaines technologies⁹¹. Néanmoins, il me semble que ce faible degré d'expérimentation des techniques et des effets esthétiques du cinéma est tout autant, voire davantage, lié à ses priorités, ce que certaines de ses déclarations corroborent : « L'idée de travailler avec les effets spéciaux m'intéresse, mais comme toujours, pour moi, c'est le mouvement qui est le plus important. Cela ne m'intéresse pas de faire quelque chose uniquement pour avoir des effets spéciaux. S'il y a des possibilités pour la danse, alors oui, cela m'intéresse⁹² ».

Ainsi, les films de danse de Cunningham restent relativement littéraux : les chorégraphies (leur version pro-filmique) n'y sont pas fondamentalement transformées par leur traitement cinématographique de sorte qu'elles pourraient facilement être transposées sans trop d'altérations dans un autre médium. De fait, beaucoup de chorégraphies pour la caméra de Cunningham ont fait l'objet d'adaptations scéniques ultérieures⁹³. En conséquence, alors même qu'ils sont tous chorégraphiés ou rechorégraphiés spécialement pour la caméra, ses films de danse ressemblent parfois plus à un travail de captation qu'à des ciné-danses, dans la mesure où le

reprend une formule employée par Cunningham lui-même pour expliquer l'ambition de son travail ciné-chorégraphique.

⁹¹ Voir la conversation de Merce Cunningham avec Annie Suquet et Jean Pomarès, *Ibid.*, p. 37.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Alors que beaucoup de ciné-danses sont des adaptations cinématographiques de pièces chorégraphiques originellement écrites pour la scène, Merce Cunningham, lui, a composé la plupart de ses « chorégraphies pour la caméra » *avant* de les transposer et de les adapter pour la scène. Il serait donc intéressant d'examiner comment l'écriture chorégraphique pour la caméra de Cunningham a influencé son écriture chorégraphique pour la scène. Ses pièces adaptées de chorégraphies pour la caméra sont-elles écrites différemment de ses pièces composées d'emblée pour la scène ? Son écriture chorégraphique a-t-elle sensiblement changé suite à son exposition au médium vidéo ? Bref, comment le travail vidéographique de Cunningham a-t-il modifié sa façon de chorégrapier ? Une telle analyse dépasse les limites de cette recherche, mais elle me semble particulièrement intéressante pour les chercheurs en danse.

genre a été défini par ses grandes figures précurseurs comme des films dans lesquels les chorégraphies sont si intimement liées au travail de la caméra et du montage qu'elles ne peuvent exister au dehors du dispositif cinématographique qui participe à les façonner.

Cette impression résulte également du fait que la grande majorité des films de Cunningham sont tournés dans des studios de danse et/ou sur scène, le plus souvent dans les studios de Westbeth à New York où était établie sa compagnie. Ces décors maintiennent ses films dans le contexte de la danse (ses salles d'entraînement et ses espaces de représentation traditionnels) à l'instar des captations et d'un grand nombre de documentaires qui filment les danseurs en répétition ou en représentation. Or, la délocalisation de la danse dans des espaces qui en modifient la perception, qui en infléchissent les qualités et en renouvellent les effets est un trait si constant de la ciné-danse qu'elle en devient presque une caractéristique définitoire du genre, comme la quatrième partie de cette étude le démontrera. Cette sortie de scène de la danse et la confrontation du mouvement dansé à des espaces et des contextes différents signent l'une des grandes spécificités des œuvres ciné-chorégraphiques de Maya Deren (les espaces que traverse Talley Beatty dans *A Study in Choreography for Camera*), de Shirley Clarke (la plage de *Dance in the Sun*, la forêt et les montagnes de *A moment in Love*) et de Norman McLaren (l'espace noir insondable de *Pas de deux*). Certes, Harris a tourné *Nine Variations on a Dance Theme* dans un studio, mais le travail de la caméra et du montage y est si expérimental et transforme si radicalement la perception de la chorégraphie que le film ne ressemble jamais à une captation. Même la première variation ne porte pas à confusion : elle présente une caméra déjà si mobile et des cadrages déjà si serrés qu'elle oppose d'emblée le film au travail de captation qui suppose, d'une part, une distance suffisante entre la caméra et les danseurs pour assurer la pleine lisibilité de leurs mouvements et, d'autre part, l'immobilité de la caméra ou du moins une mobilité discrète qui respecte le dynamisme propre de la chorégraphie.

Le faible degré d'expérimentation cinématographique, la grande fidélité à la performance pro-filmique des danseurs, la relative littéralité de l'enregistrement de la danse et le maintien de celle-ci dans ses décors traditionnels tendent donc à reléguer l'œuvre ciné-chorégraphique de Cunningham aux marges de la ciné-danse dont elle constitue en quelque sorte le degré zéro ou du moins le pôle le moins cinématographique (de la même manière qu'un film comme *Bridges-Go-Round* en constitue le pôle le moins chorégraphique). Néanmoins, le travail original de composition chorégraphique pour la caméra, spécialement pensée ou repensée pour le cadre de l'image et pour l'espace que construit la perception de la caméra, distingue

les films des tandems Cunningham/Atlas et Cunningham/Caplan d'un travail de captation et justifie leur inclusion dans une histoire de la ciné-danse. Les quelques pages qui suivent proposent donc un aperçu de ce travail à travers de brèves analyses de six films qui témoignent chacun de recherches formelles spécifiques.

Wesbeth

La première vidéo-danse issue de la collaboration entre Cunningham et Atlas, *Wesbeth* (1974, 32') prend acte de l'espace que façonne la perception de la caméra. En effet, le chorégraphe et l'apprenti vidéaste se rendent compte que l'espace construit par le regard caméra est de nature conique : il est très réduit au premier plan mais s'élargit fortement ensuite pour ouvrir un espace très large en arrière-plan. Cunningham et Atlas jouent de cette découverte dans ce premier film en noir et blanc en multipliant les gros plans et en animant la profondeur de champ de l'image, du moins autant que la technologie vidéo de cette époque, encore peu performante, le permet⁹⁴. Ils exploitent également les possibilités d'entrée et de sortie de champ des danseurs, qui s'avèrent bien différentes des options d'entrée et de sortie de scène au théâtre. Par exemple, un danseur filmé en gros plan peut disparaître en un instant par l'un des côtés du cadre grâce à un seul pas latéral ou bien par le bas du cadre en effectuant un simple plié et il peut suffire à un danseur filmé en contre-plongée de se baisser pour sortir du champ de l'image. Cunningham et Atlas s'ingénient aussi à choisir des axes de vue précis à partir desquels une composition de mouvements révèle sa symétrie qu'une autre perspective manquerait ou dissoudrait.

Blue Studio: Five Segments

Le second film du tandem, *Blue Studio: Five Segments* (1975, 15'), est l'un des plus expérimentaux de la filmographie de Cunningham. Le premier « segment » filme en gros plan la main droite de Cunningham exécutant une étonnante micro-chorégraphie qui rappelle une ciné-danse minimaliste qu'Yvonne Rainer avait réalisée une dizaine d'années auparavant, *Hand Movie* (1966), dont il sera question dans le chapitre suivant. Atlas et Cunningham s'intéressent ici à la manière dont le cadrage et la possibilité de resserrer la perception sur une partie spécifique du corps du danseur favorisent de nouvelles échelles d'écriture chorégraphique. En effet, l'architecture

⁹⁴ Annie Suquet souligne en effet combien il était difficile pour Cunningham et Atlas de jouer avec la profondeur de l'image du fait des limites de la technologie vidéo des années 1970 : « Neigeuse au possible, l'image rend très peu la profondeur spatiale : les danseurs semblent se dissoudre dans la distance plus qu'ils ne s'éloignent, dématérialisés dans le grain d'une image qui se rappelle sans cesse comme surface ». *Ibid.*, pp. 16-17.

des théâtres et la distance scène/salle n'incitent pas à chorégrapier précisément les mouvements de la main. Au contraire, le gros plan fonctionne comme une scène idéale pour toutes sortes de ballets micro-chorégraphiques (notamment de mains, de pieds et de visages). Contrairement aux quelques positions et articulations qui sont attribuées aux mains dans la plupart des chorégraphies, Cunningham s'ingénie ici à explorer cette partie du corps que les conditions traditionnelles de visibilité de la danse poussent à sous-exploiter.

Dans le second segment de *Blue Studio*, Cunningham semble glisser sur un paysage qui défile rapidement en arrière-plan. Son image est en effet juxtaposée à un arrière-plan composé d'un paysage filmé en travelling. Alors que Merce Cunningham, imitant les mouvements d'un patineur, exécute des pas glissés sur place, le défilement de l'arrière-plan donne l'illusion qu'il progresse en glissant sur le sol. Dans le troisième segment, Merce Cunningham évolue dans un espace blanc sans aucun repère (ni sol, ni fond, ni côtés) qui brouille le rapport gravitaire de Cunningham au sol. Dans cette séquence, un double évidé de Cunningham apparaît et danse à ses côtés : simple silhouette, figure contournée, ce double est la version graphique et abstraite de Cunningham. Dans le segment suivant, Cunningham danse sur des images (d'abord sur les images d'un bord de route, puis sur des plans de *Westbeth*) : à nouveau, Cunningham est comme déraciné du sol, il glisse, voire flotte, à la surface des images. Enfin, le dernier segment montre cinq Merce Cunningham dansant en même temps dans l'espace de l'écran. En affolant le regard, qui « zappe » d'un Cunningham à l'autre, cette séquence contredit l'idée que la vidéo doit nécessairement sélectionner et donc contraindre ce que le spectateur regarde, qu'elle serait l'expression d'un regard particulier qui empêcherait toute autre forme d'attention que la sienne. Ce dernier segment restitue ainsi dans le champ de l'image vidéo la multiplicité des pôles d'attention possibles, si spécifique au travail scénique de Cunningham, et préserve donc la créativité du regard du spectateur⁹⁵.

Fractions I

Dans *Fractions I* (1978, 33'), Atlas et Cunningham placent des écrans dans le champ de l'image pour juxtaposer dans une même image des actions simultanées mais distantes et mettre ainsi à nouveau en concurrence plusieurs sources de mouvement, c'est-à-dire plusieurs pôles d'attention possibles. Le dispositif de *Fractions I* consiste en quatre caméras fixes placées aux quatre coins du studio de Wesbeth

⁹⁵ Sur les régimes d'attention qu'induit le travail chorégraphique de Cunningham, notamment sa pièce *Variations V* (1965), voir Julie Perrin, *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*. Dijon, Les presses du réel, 2012.



Illustration 2.24 Déréalisations : espace blanc sans repères et double évidé du danseur dans *Blue Studio : Five Segments* (Merce Cunningham, 1975)

pour filmer les danseurs. Le film retransmet ainsi tour à tour des séquences filmées par ces différentes caméras, mais des postes de télévision disposés dans le studio diffusent également en *live* les images qu'enregistrent ces quatre caméras dans un travail qui relève autant de la mise en abyme que d'un effet de montage ou de collage à l'échelle d'un même plan. Par exemple, lorsque le film se concentre sur un duo qui se déroule dans l'une des quatre parties du studio, des écrans situés dans le champ de l'image diffusent quant à eux les images que tourne(nt) l'une ou plus des trois autres caméras. Les différentes actions chorégraphiques qui se déroulent simultanément dans différents espaces du studio sont ainsi mises en parallèle à l'image par la présence de moniteurs dans le cadre. Ce dispositif permet donc à Cunningham et Atlas de faire cohabiter au sein d'un même plan une multiplicité d'actions chorégraphiques simultanées : en imposant aux spectateurs de choisir la façon dont ils orientent leur regard à l'intérieur de ce champ d'images concurrentes, *Fractions I* réactive la vision, chère au chorégraphe, de l'espace comme champ de forces décentré où peut s'exercer une liberté de l'attention. Enfin, ce dispositif a aussi le mérite d'enrichir et de géométriser la composition des images car les écrans des moniteurs « riment » visuellement avec les contours du cadre.



Illustration 2.25 Des écrans dans l'écran : *Fractions I* (Merce Cunningham, 1978)

Locale

Dans *Locale* (1979, 30'), Cunningham et Atlas expérimentent pleinement la mobilité de la caméra. Alors qu'elle était jusque-là restée un instrument relativement rigide, dans *Locale* elle entre littéralement dans la danse, s'immisçant au cœur de l'action chorégraphique. Une caméra *steadicam* attachée à son abdomen, Atlas se déplace sur la scène parmi les danseurs et à la manière d'un danseur, l'ultra-mobilité de l'image laissant parfois penser que le point de vue du film est celui d'un danseur de la pièce. À certains moments, Atlas s'approche si près des danseurs qu'il semble qu'il va se heurter à eux. Cunningham rapporte d'ailleurs qu'en filmant *Locale*, Atlas semblait « se ruer au milieu des danseurs tournoyants comme un grand animal faisant le gros dos pour tenter d'éviter la collision avec des groupes d'humains, chacun lancé dans une direction différente⁹⁶ ». Pour qu'Atlas puisse ainsi filmer les danseurs en épousant leurs trajectoires et en s'immisçant dans leur parcours, Cunningham « a chorégraphié ses mouvements aussi précisément que ceux des danseurs⁹⁷ ». En conséquence, le champ de l'image ne constitue plus du tout un cadre stable : « La caméra ne cadre plus tant les danseurs qu'elle ne les fait surgir ou les balaye de son champ⁹⁸ ». Cette hyper-mobilité du cadre, qui abandonne tout référent fixe, bouleverse la perception en radicalisant la déhiérarchisation de l'espace

⁹⁶ Cité dans Merce Cunningham. *Chorégrapheur pour la caméra*, op. cit., p. 19.

⁹⁷ David Vaughan, « Merce Cunningham's Choreography for the Camera », *Envisioning Dance on Film and Video*, op. cit., p. 36.

⁹⁸ Annie Suquet, *Merce Cunningham. Chorégrapheur pour la caméra*, op. cit., p. 19.

et le décentrement du regard qu'autorisaient plus modestement les variations d'axes et d'angles de vue, les modulations d'échelles de plan, et les prises de vue multiples (dispositif multi-caméras) des films précédents. À nouveau, cette manière de filmer la danse correspond ainsi parfaitement à l'une des grandes ambitions esthétiques de Cunningham qui consiste à vouloir désorganiser notre représentation classique et hiérarchisée de l'espace et l'orientation disciplinée du regard qui en résulte.

Channels/Inserts, Changing Steps et Beach Birds for Camera

Dans *Channels/Inserts* (1982, 32'), la caméra reste très mobile et le montage opère des bonds dans les différents espaces de l'action (une scène, des coulisses et un studio). À certains moments, la caméra gagne même encore en mobilité par rapport aux expérimentations de *Locale* : entre 3'30 et 4'30 notamment, la caméra se déplace de manière fluide et rapide autour des danseurs et parmi eux. Plus encore que dans *Locale*, la caméra semble ici arrimée au corps d'un danseur de la pièce. En outre, le montage de *Channels/Inserts* saute d'une action chorégraphique à l'autre et d'un lieu à l'autre, si bien que le film, plus que tous les précédents, apparaît comme une pure construction cinématographique.

Dans *Changing Steps* (1989, 35'), Cunningham et Caplan apportent un soin tout particulier à la captation du bruit des mouvements, à la musique des corps dansants (respiration, essoufflements, glissements, frottements, etc.), qu'ils intensifient parfois à l'aide de gros plans sonores. Ils cherchent ainsi à restituer à l'écran la présence charnelle des danseurs et la matérialité de leurs mouvements. Ces sons que produisent les corps dansants, mais qui ne sont pas toujours audibles dans les conditions théâtrales de représentation de la danse, renouvellent la perception rythmique et sensorielle des mouvements du chorégraphe. *Changing Steps* travaille aussi tout particulièrement la profondeur de champ et feuillette l'espace comme dans cette séquence où cinq danseurs évoluent dans un studio tandis qu'un autre danse à l'extérieur, dans un jardin que l'on aperçoit à l'arrière-plan à travers les baies vitrées du studio.

Enfin, *Beach Birds for Camera* (1993, 28') prolonge ces explorations en captant finement la mélodie sonore des mouvements et en exploitant les différents plans de l'image dans une composition choré-spatiale qui gagne en complexité et en précision. De plus, ce film (tout comme la pièce originale dont il est l'adaptation) représente une entorse au formalisme abstrait de Cunningham en donnant prise à une lecture figurative et poétique, le titre, les costumes et les mouvements se conjuguant pour évoquer une volée d'oiseaux sauvages.



Illustration 2.26 *Beach Birds for Camera* (Merce Cunningham, 1993)

Cet aperçu du travail vidéo-chorégraphique de Cunningham et de ses collaborateurs vidéastes permet ainsi de souligner quelques-unes des interrogations esthétiques qui ont animé le chorégraphe et certaines réponses qu'il y a apportées. Comment animer l'espace profond du champ de l'image ? En feuilletant la disposition des danseurs sur plusieurs niveaux, en différenciant chorégraphiquement chaque plan de l'image, en multipliant les espaces d'action dans un même plan. Comment restituer la présence charnelle des danseurs ? Par les gros plans, en captant le bruit de leurs mouvements, en insistant sur le travail du poids (exceptés certains passages de *Blue Studio*, le sol est toujours filmé pour ne pas donner le sentiment que les corps flottent). Comment rendre justice à l'énergie de la danse à l'image ? En rendant le rythme des chorégraphies plus nerveux (couper les répétitions, diversifier les points de vue sur un mouvement, réveiller le regard par une coupe, etc.).

L'échafaudage d'un genre

En définitive, malgré la diversité de leurs approches ciné-chorégraphiques, tous ces artistes composent une première génération de chorégraphes qui est certes particulièrement étirée chronologiquement (du milieu des années 1950 à la fin des années 1980), mais curieusement concentrée géographiquement (à l'exception du canadien Norman McLaren cette génération est exclusivement états-unienne) et animée d'une ambition similaire ou du moins réciproque (revisiter la danse par le médium cinématographique et/ou revisiter le cinéma par la danse). Cette période d'établissement du genre, qui se bâtit sur les fondements posés par Maya Deren, est jalonnée de carrières partiellement, voire largement, consacrées à la ciné-danse (celles de Shirley Clarke, de Merce Cunningham et d'Amy Greenfield et, dans une moindre mesure, celles d'Ed Emschwiller, de Meredith Monk et de Kathy Rose dont une plus longue étude historique devrait analyser les travaux en détail) ainsi que d'œuvres plus ponctuelles mais particulièrement marquantes pour l'histoire et l'esthétique du genre (*Nine Variations on a Dance Theme* et *Pas de deux* en particulier). Ces œuvres et ces carrières constituent le terreau fertile sur lequel vient fleurir dès la fin des années 1980 une seconde génération, beaucoup plus nombreuse, de créateurs de ciné-danse.

2.4 La deuxième génération ou le déplacement de l'épicentre de la création de l'Amérique du Nord vers l'Europe de l'Ouest

Une deuxième génération de réalisateurs de ciné-danse apparaît à la fin des années 1980 et dans les années 1990. Cette génération est beaucoup plus nombreuse que la précédente : la ciné-danse est désormais relativement établie comme genre et un nombre croissant de chorégraphes et de cinéastes s'y essaient ou s'y consacrent. Cette deuxième génération est aussi beaucoup plus européenne qu'américaine, coïncidant avec le dynamisme de la danse contemporaine en Europe de l'Ouest à partir des années 1980 après plusieurs décennies où le renouveau chorégraphique s'inventait essentiellement aux États-Unis. De plus, cette nouvelle génération de chorégraphes est moins formaliste que la précédente, peut-être parce qu'il ne lui incombe plus de mettre au jour toutes les possibilités techniques et esthétiques de la ciné-danse et que, partant, les questions formelles propres à la médiatisation audiovisuelle de la danse, sans disparaître, se dissipent quelque peu pour laisser davantage de place à une exploration des possibilités expressives et dramaturgiques, voire narratives, de la danse filmée qui passe notamment par une (re)mise en scène plus systématique des chorégraphies dans des espaces et des contextes qui en transforment la portée, par la création de situations dramatiques, par le choix de vocabulaires gestuels plus expressifs, par l'introduction de dialogues ou de voix *off*, etc. Contrairement au formalisme presque austère des œuvres de Deren, d'Harris et de Cunningham, ces réalisateurs tendent à injecter de la fantaisie, de l'expressivité et parfois même de la narrativité dans leurs ciné-danses.

Je ne développerai pas dans cette section d'analyses très approfondies de films produits par cette deuxième vague de chorégraphes, car la suite de ce travail de recherche se concentre plus spécifiquement sur les ciné-danses contemporaines, c'est-à-dire précisément sur les œuvres réalisées par cette deuxième génération ainsi que par celle qui lui succède. L'examen détaillé de ciné-danses contemporaines interviendra donc essentiellement au cours des deux chapitres suivants. Je me contenterai donc ici de mettre en exergue certains artistes phares ou films clés qui ont marqué l'histoire récente de la ciné-danse en soulignant à gros traits quelques aspects spécifiques de leur approche.

En France

En France, Philippe Découflé, qui fonde sa compagnie DCA en 1983, réalise dès le début de sa carrière toutes sortes de films de danse en parallèle de ses créations théâtrales. Il tourne aussi bien des ciné-danses (*La Voix des légumes*, 1982 ; *Jump*, 1984 ; *Caramba*, 1986 ; *Codex*, 1987 ; *Les Leçons de danse*, 1990 ; *Le P'tit Bal*, 1994 ; *La Poule pointée*, 2000 ; *Un*, 2001) que des clips musicaux chorégraphiés, des vidéos destinées à être projetées lors de ses spectacles ou encore des publicités dansantes⁹⁹. Malgré la diversité des formats et des objectifs de ses films de danse, tous portent la marque de son style fantaisiste et multidisciplinaire (quasiment tous les travaux du chorégraphe mêlent la danse, les arts plastiques et visuels, le cirque, le mime et la mode).

Par exemple, *Le P'tit Bal* (1994, 4'), l'un de ses films les plus populaires¹⁰⁰, se situe à la lisière de la ciné-danse et du vidéo-clip car si ce court-métrage illustre chorégraphiquement la chanson *C'était bien*, écrite par Gaby Verlor et Robert Nyel et interprétée par Bourvil, la musique et les paroles y sont en réalité un support de la chorégraphie bien plus que celle-ci ne leur sert de faire-valoir promotionnel (il s'agit de toute façon d'une vieille chanson qui a déjà rencontré le succès). Dans un jardin printanier où brillent quelques lampions de fête, une grosse dame joue à l'accordéon les premières notes de *C'était bien*. Deux danseurs (Philippe Découflé lui-même et Pascale Herbin) apparaissent aussitôt que la voix de Bourvil entonne les premiers mots de la chanson. Assis derrière une table en bois au beau milieu d'un immense champ d'herbes hautes, le jeune couple mime les paroles de la chanson en utilisant un vocabulaire gestuel à la fois drôle et poétique qui rappelle d'abord la langue des signes, mais révèle rapidement son caractère stylisé et loufoque. Par exemple, lorsque Bourvil, qui ne se souvient plus du nom de ce bal où il a vu un couple s'aimer passionnément, chante avant chaque refrain « [...] dans ce p'tit bal qui s'appelait, qui s'appelait, qui s'appelait... », les deux danseurs s'ingénient à illustrer ces paroles par des gestes et des accessoires qui jouent sur le signifiant et certaines proximités homophoniques du mot « s'appelait ». Philippe Découflé pose un téléphone sur la table et fait mine de passer un coup de fil (« appeler ») tandis que la jeune femme dispose des bouteilles de lait devant elle (« s'appe-lait »). Aux occurrences suivantes de ces paroles, l'homme brandit plusieurs pelles (« s'appe-lait ») qu'il débusque magiquement dans les herbes hautes qui l'entourent et la jeune femme indique qu'il fait froid en se frottant énergiquement les bras (« ça

⁹⁹ Voir la page consacrée aux réalisations audiovisuelles de Philippe Découflé sur le site de la compagnie DCA : <http://www.cie-dca.com/fr/films>. [Consulté le 17/08/2016].

¹⁰⁰ Cette courte ciné-danse a notamment servi de générique à l'émission littéraire « Des mots de minuits » (France 2) de 2006 à 2013.



Illustration 2.27 *Le P'tit Bal* (Philippe Découflé, 2004)

pelait »/« s'appelait »). Le film multiplie ce type de gags visuels et chorégraphiques qui reposent sur la pluralité et la disparité sémantiques de signifiants pourtant très proches. Par exemple, le « bal perdu » dont Bourvil se rappelle avec émotion dans sa chanson devient dans la chorégraphie des « balles perdues », qui tombent littéralement du ciel et qui sont rattrapées au vol par le couple.

Néanmoins, ni ces boutades chorégraphiques, qui tournent en dérision l'arbitraire du langage, ni les grimaces clownesques, par lesquelles Découflé contorsionne son visage particulièrement plastique, ne désamorcent la charge poétique et affective du film. De fait, cette danse gestuelle et expressive qui mobilise exclusivement le haut du corps (visage, bras, mains, épaules et buste) est puissamment évocatrice, comme en témoigne ce moment où les deux danseurs illustrent le passage de la chanson évoquant les « gestes émus » des deux amants du bal en effleurant l'un de leurs bras avec leur main opposée : ils suggèrent ici l'émotion d'une caresse et même la chair de poule qui peut résulter d'une forte réaction affective. *Le P'tit Bal* est donc un concentré du style aussi fantaisiste et farcesque que poétique et émouvant de Découflé et illustre bien le goût du chorégraphe pour le croisement des disciplines que l'on retrouve dans toutes ses pièces et, a fortiori, dans tous ses films de danse (dans *Le P'tit Bal*, en effet, la danse est étroitement mêlée avec le mime, la musique, la chanson et bien sûr le cinéma et les arts visuels).

Le très cinéphile Jean-Claude Gallotta a lui aussi largement exploré le médium cinématographique au cours de sa carrière de chorégraphe. Il a régulièrement



Illustration 2.28 « Qui s'appelait »

collaboré avec Claude Mouriéras qui a réalisé des captations et des adaptations de certaines de ses pièces (*Les Bergers qui s'attrapent*, 1983 ; *Fragments d'une nuit*, 1983 ; *Les Aventures d'Ivan Vaffan*, 1984 ; *Les Louves*, 1987). En 1986, Gallotta collabore aussi avec Raoul Ruiz sur une adaptation cinématographique de son spectacle-signature éponyme, *Mammame* (65'), dont Claude Mouriéras a également proposé une version filmique dans *Un Chant presque éteint* (28'), réalisé la même année¹⁰¹.

L'adaptation de Raoul Ruiz est en grande partie tournée sur une scène, mais le cinéaste fait évoluer ce décor grâce à l'utilisation modulée de parois qui configurent au cours du film des huis clos à dimensions variables. De plus, les cadrages et les angles de vue que privilégie Ruiz défamiliarisent la géométrie de l'espace scénique. En particulier, l'impression récurrente de rétrécissement de l'espace provient en partie du fait que la caméra semble acculer les danseurs près des murs et dans les coins. De même, en restreignant le champ de l'image, les effets de *split-screen* et de surcadrage que façonnent les modulations des décors participent au sentiment d'exiguïté, voire de claustrophobie, qui se dégage de cette mise en scène. Le film de Ruiz propose ainsi une lecture onirique de la chorégraphie de Gallotta : outre les spatialités instables et quelque peu cauchemardesques qu'il construit, les lumières sont blafardes et bleutées, les contre-jours silhouettent parfois les corps jusqu'à l'abstraction et la caméra s'attarde sur les projections et les distorsions des ombres

¹⁰¹ Le film de Raoul Ruiz est disponible sur YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=IkfPytLnNKc>) et celui de Claude Mouriéras est consultable sur Numéridanse.tv (http://www.numeridanse.tv/fr/video/373_un-chant-presque-eteint).

des danseurs sur les murs, lesquelles dématérialisent et métamorphosent leurs figures. En outre, dans ce film comme dans la pièce, les danseurs se montrent très volubiles, quoiqu'ils s'expriment dans une langue plus affective qu'intelligible : ils poussent des petits cris, émettent des sons onomatopéiques et prononcent des mots pour la plupart incompréhensibles, donnant parfois l'impression d'être de loquaces somnambules. Ruiz filme aussi les danseurs de *Mammame* comme une tribu aux rites et aux mœurs certes étranges, mais qui paraît liée par un certain sentiment de communauté, surtout dans les séquences finales qui se déroulent sur une plage : autour d'une table installée devant la mer, les danseurs y semblent davantage à l'écoute les uns des autres (dialogues chorégraphiques, moments d'unisson, motif de la farandole). Surtout, dans la dernière scène, des couples de danseurs éparpillés sur la plage s'enlacent avec tendresse et apaisement.

La version de Mouriéras est bien différente de celle de Ruiz. Elle est d'abord beaucoup plus courte (28' contre 65') car le cinéaste ne filme que quelques moments de la chorégraphie qu'il décide pour sa part de remettre en scène dans la Gare de l'est : les danseurs y évoluent dans les halls, sur les quais, dans les trains, sur des bancs, etc. Or la Gare de l'est, sans doute filmée très tôt le matin et/ou très tard le soir, y apparaît largement désertée. Dans cet espace urbain transitoire, immense et vide, les danseurs disséminés ça et là ne donnent plus le sentiment de faire partie d'un groupe. Dans *Un Chant presque éteint*, ils constituent bien plutôt une multiplicité d'êtres esseulés, isolés, dans un univers froid qui leur est indifférent, sinon hostile. Comme l'annonçait le titre du film, le chant affectif qui se dégageait des bruits et des cris qu'émettaient les danseurs de *Mammame* (à la fois dans le spectacle et dans le film de Ruiz) et qui finissait par créer des effets de dialogues s'est ici presque éteint. . .

En 1988, Claude Mouriéras réalise encore *Montalvo et l'enfant* (73'), un long métrage dans lequel il adapte très librement le ballet *Pandora* de Gallotta dans un style néo-réaliste (langue italienne, importance de la figure de l'enfant, décors urbains, situations de pauvreté, noir et blanc peu contrasté). Jean-Claude Gallotta a ensuite lui-même réalisé quelques films, dont deux longs métrages plus ou moins chorégraphiques. *Rei Dom ou la légende des Kreuls* (1990, 90') est un film de fiction qui comprend plusieurs séquences chorégraphiées, le peuple légendaire qu'il met en scène se signalant par la singularité de ses rites corporels et de son langage gestuel. En revanche, *L'Amour en deux* (1991, 106') n'est pas un film de danse, mais les gestes et les mouvements des acteurs de cette comédie dramatique revêtent néanmoins des qualités chorégraphiques évidentes. Puis, de 2004 à 2009, Gallotta réalise une série de *Carnets* dans lesquels il filme ses danseurs nouer des dialogues chorégraphiques

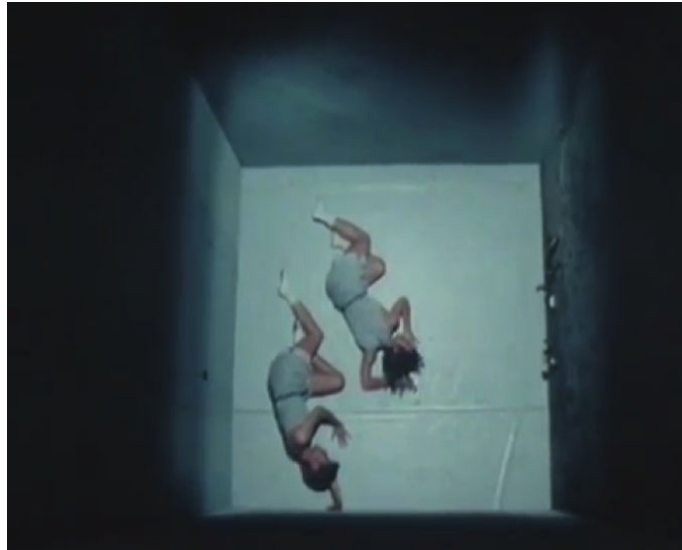


Illustration 2.29 Effets de claustrophobie voire d'enfermement du fait des angles de vue, des modulations du décor et des ombres portées : *Mammame* (Raoul Ruiz, 1986)



Illustration 2.30 Les danseurs perdus dans le paysage désert de la gare de l'Est : *Un Chant presque éteint* (Claude Mouriéras, 1986)

avec des espaces spécifiques, comme certains hauts-lieux du patrimoine isérois dans *Les Trépidances du patrimoine* (2004, 25') ou les jardins et les salles du musée Bourdelle dans *Carnets d'un rêveur* (2009, 17').

Le couple de chorégraphes Joëlle Bouvier et Régis Obadia, qui ont fondé leur compagnie L'Esquisse en 1980 et collaboré de manière fusionnelle jusqu'à leur séparation en 1998, ont aussi eu à cœur de traduire, voire de transfigurer, leurs travaux chorégraphiques à l'écran dans des ciné-danses qu'ils ont eux-mêmes réalisées. Dans *La Chambre* (1988, 11'), une voix *off* attribuée à une danseuse assise sur une chaise des propos tirés de *La Vie tranquille* de Marguerite Duras (un passage dans lequel la narratrice, qui vient de formuler son désir d'évasion, songe à la mer dans un état de semi-endormissement). Cet extrait éclaire l'onirisme du film et le voyage qu'il évoque. Derrière la danseuse assise, huit autres sont comme suspendues à un mur dont elles ne finiront plus de chuter dans une séquence dramatique filmée au ralenti et étirée plus encore par des répétitions au montage. Une fois sur le sol terreux de l'espace clos où elles semblent enfermées, ces jeunes femmes sont confrontées de manière aussi bien littérale que métaphorique à toutes sortes d'intempéries. En effet, le huis clos dans lequel elles dansent est étrangement perméable aux déchaînements climatiques : l'orage gronde, le vent souffle et la pluie tombe. La « chambre » de ces jeunes femmes apparaît ainsi comme un espace mental, comme le lieu du rêve et de l'imaginaire où s'exacerbent – au point de s'y matérialiser – les violentes variations d'une météorologie intérieure.

Dans *L'Étreinte* (1988, 6') un homme et une femme, filmés au ralenti, s'étreignent avec une violence qui paraît à la fois tragique et sensuelle, passionnelle et destructrice. *La Lampe* (1990, 7') explore la tension entre le désir et l'impossibilité du couple dans une mise en scène éminemment hitchcockienne : Joëlle Bouvier y arbore une chevelure d'un blond platine relevée dans un chignon impeccable qui rappelle celui



Illustration 2.31 *La Chambre* (Joëlle Bouvier et Régis Obadia, 1988) (1/2)



Illustration 2.32 *La Chambre* (2/2)

de Madeleine dans *Vertigo*, elle porte une robe noire stricte mais seyante, les stridulations aiguës de cordes semblent calquées sur la musique de Bernard Herrmann dans *Psycho* et les pulsions scopiques et voyeuristes dont traitent notamment *Psycho* et *Rear Window* sont également tangibles ici¹⁰². Enfin, *La Noce* (1991, 8') évoque des mariages qui se consomment douloureusement et se consomment rapidement (la scène qui s'embrase littéralement suggère aussi bien l'ardeur de la passion que les ravages qu'elle provoque).

Un panorama plus exhaustif de la ciné-danse française au cours de cette période devrait également commenter les films de Charles Picq et de Luc Riolon, quoique leurs réalisations soient souvent plus proches de la captation que de la ciné-danse. Chargé dès 1980 par La Maison de la Danse de Lyon de documenter et d'archiver des pièces de danse contemporaine, Charles Picq a surtout réalisé des documentaires et des captations en filmant les travaux de chorégraphes tels que Dominique Bagouet, Carolyn Carlson, Régine Chopinot, Michel Kelemenis ou encore Suzanne Linke. Néanmoins, il a également réalisé quelques ciné-danses telles que *Song* (1986, 25') dans lequel il revisite le célèbre solo de Carolyn Carlson, *Blue Lady* (1983), par des surimpressions, des arrêts sur image, des ralentis et des accélérés qui confinent à l'onirisme, et *Nuit Blanche* (2003, 25') dans lequel il propose une vision urbaine de la chorégraphie éponyme d'Abou Lagraa en la filmant sur le toit d'un gratte-ciel parisien et en faisant varier son arrière-plan grâce à des changements réguliers d'axe de prise de vue. En outre, après avoir fondé dans les années 1990 une vidéothèque de films de danse à La Maison de la Danse, Charles Picq entreprend à la fin des années 2000 la conversion numérique de cette vidéothèque pour le site Internet Numeridanse.tv, la plus importante vidéothèque de films de danse en ligne qui a été inaugurée en 2011.

De même, Luc Riolon a surtout réalisé des captations et des documentaires, mais il est aussi l'auteur de plusieurs ciné-danses originales telles que *Stamping Ground* (1986, 9'). Le film revisite certaines séquences de *Trahisons Humen* de Mark Tompkins en confrontant les danseurs au sol minéral, crayeux et sec d'une carrière qu'ils labourent de leurs pieds comme pour dompter cette matière, mais aussi pour créer par leurs mouvements leur propre musicalité. Le film joue notamment avec malice sur la profondeur de champ de l'image, comme en témoigne le tout début du film où des mains masculines, qui occupent le premier plan, saisissent une pierre et en mesurent la friabilité tandis que des figures, rapetissées par la distance, se déplacent dans les tréfonds de l'arrière-plan. Puis, comme si l'homme au premier

¹⁰² Le travail chorégraphique de Bouvier et Obadia a aussi été adapté pour l'écran par Raoul Ruiz qui a réalisé un long métrage, *Derrière le mur* (1989, 67'), à partir de la chorégraphie éponyme du couple.



Illustration 2.33 *L'Étreinte* (Joëlle Bouvier et Régis Obadia, 1988)



Illustration 2.34 *Stamping Ground* (Luc Riolon, 1986)

plan avait validé la qualité de ce sol par son évaluation tactile, des pieds investissent cet espace du cadre et viennent fouler, piétiner, marteler de leurs pas cadencés cette surface aride, « performant » ainsi le programme qu’annonçait le titre du film : « *to stamp the ground* » signifie en effet « taper du pied », « trépigner », tandis que l’expression « *stamping ground* » veut dire « lieu de prédilection » (or cette carrière minérale peut effectivement être vue comme un espace idéal pour réaliser une telle chorégraphie puisque le sol volatile « danse » sous les pas appuyés des danseurs).

Il faudrait aussi examiner les quelques films de danse de Teo Hernandez, un cinéaste mexicain expérimental qui s’est installé à Paris à partir du milieu des années 1960 et qui a collaboré à plusieurs reprises avec les chorégraphes contemporains Bernardo Montet et Catherine Diverrès dans la seconde moitié des années 1980 et au début des années 1990 pour *Vitriol* (1985, chor. Bernardo Montet, 8’), *Vloof l’aigrette l’aigrette !* (1987, chor. Bernardo Montet, 5’), *Pas de ciel* (1987, chor. Bernardo Montet, 28’), *Concertino* (1990, chor. Catherine Diverrès, 32’) et *Tauride* (1992, chor. Catherine Diverrès, 26’). *Pas de ciel* illustre bien la radicalité expérimentale du projet de Teo Hernandez. Le rapport entre le danseur et l’image y prend les allures d’une confrontation qui ne fait que s’intensifier tout au long du film : si durant les premières minutes Bernardo Montet et sa chorégraphie conservent un peu d’intégrité, très vite les coupes deviennent incessantes et pulvérisent la performance chorégraphique du danseur en miettes d’images qu’il est impossible aux spectateurs de recoller mentalement. De même, les zooms et dézooms brutaux, sortes de coups

de poing que la caméra dirige contre le danseur, donnent le sentiment d'une violence cinématographique perpétrée contre l'interprète et sa danse. À cette extrême nervosité du montage dont les intermittences saccadées fragmentent la chorégraphie et à ces mouvements de caméra si brusques et chaotiques qu'ils rendent souvent floue l'image du danseur, s'ajoutent le choix d'un contre-jour quasi constant, qui réduit Bernardo Montet à n'apparaître que comme une figure désindividué par l'obscurcissement de ses traits. En outre, l'environnement dans lequel se trouve le danseur semble relativement hostile : dans cet espace extérieur complètement ouvert qui rend le corps du danseur vulnérable aux conditions climatiques, il souffle longtemps un vent très fort qui gonfle les vêtements de Bernardo Montet et, ce faisant, déforme les contours de sa silhouette avant qu'un soleil de plomb ne vienne rougir sa peau.

Il faudrait également examiner les films de Pascal Baes, *46 bis, rue de Belleville* (1988, 4') et *Topic I & II* (1990, 11'), dans lesquels le réalisateur expérimente un usage contre-intuitif du film de danse en faisant danser les corps *par* le montage à la manière des films d'animation. Par exemple, dans *46 bis*, c'est le cinéaste lui-même qui fait danser les deux danseuses qu'il filme en faisant prendre à ces dernières diverses poses qu'il juxtapose comme des perles chorégraphiques sur le fil de son montage :

*Au lieu de filmer le geste dans sa continuité, selon l'usage naturel du médium, le cinéaste recrée le mouvement image par image, exactement à la manière du cinéma d'animation, faisant légèrement bouger ses deux modèles entre chaque prise d'un photogramme – comme s'ils étaient faits de pâte à modeler*¹⁰³.

Pascal Baes fait donc un usage paradoxal du film de danse par lequel il construit une continuité chorégraphique à partir de poses au lieu de filmer la continuité d'une danse par cette machine à enregistrer le mouvement et le temps qu'est le cinéma. Néanmoins, ce film de danse paradoxal a des effets heuristiques en termes chorégraphiques car il produit des qualités de mouvements originales que la danse *live* cherche d'ailleurs parfois à reproduire. En effet, en dotant les danseuses d'une sorte de « hoquet¹⁰⁴ » corporel par le montage, *46 bis* façonne une esthétique chorégraphique saccadée qui place les corps dans un entre-deux artificiel entre le mouvement et la pose. Par ailleurs, les danseuses réalisent leurs différentes poses sur des lignes tracées au sol qui constituent la carte de leur parcours en pointillé, le dessin du trajet qu'elles jalonnent de leurs stations chorégraphiques. Or la suture par

¹⁰³ Émeric de Lastens, « Distopic Dances : notes sur *46 bis* (1988), *Topic I & II* (1989) de Pascal Baes », *Exploding. Revue d'analyse de l'expérimentation cinématographique*, « Danse/Cadence », n°10, Paris, Juillet 2003, pp. 41-44.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 42.



Illustration 2.35 *Pas de ciel* (Teo Hernandez, 1987)



Illustration 2.36 La (re)constitution du mouvement par le montage : *46 bis, rue de Belleville* (Pascal Baes, 1988)

le montage de leurs multiples immobilités fait avancer les danseuses sans que leur pieds ne se décollent du sol, donnant le sentiment qu'elles glissent d'une manière un peu mécanique sur ces lignes « qu'elles respectent comme deux petits trains électriques leurs rails¹⁰⁵ » alors même que la caméra n'enregistre que leurs arrêts le long de ces voies. Dans ce film, Pascal Baes traduit ainsi le désir de nombreux réalisateurs de films de danse d'être des chorégraphes de l'image, c'est-à-dire de chorégraphier les corps par les ressources du cinéma et de donner ainsi naissance à des mouvements et des gestuelles que seul le cinéma peut modeler.

Il faudrait aussi étudier les travaux de N+N Corsino, un couple de chorégraphes (Nicole et Norbert) qui créent toutes leurs danses *pour* l'écran depuis la fin des années 1980 et travaillent dès les années 1990 avec de nouvelles technologies informatiques à l'aide desquelles ils configurent des paysages de synthèse et font danser des personnages virtuels. Il faudrait encore examiner certains films de Régine Chopinot et Marc Caro, de Bianca Li, de Daniel Larrieu ou encore de Gilles Moisset, mais je me contenterai ici de citer leur noms simplement pour les inscrire dans ce

¹⁰⁵ *Ibidem.*

panorama de la ciné-danse sans dépasser les bornes de ce qui a l'ambition d'être un aperçu historique du genre plus qu'un catalogue raisonné de ses œuvres¹⁰⁶.

En Belgique

En Belgique, la création en ciné-danse se montre aussi extrêmement dynamique dans les années 1990, comme l'atteste l'ouvrage *Filmer la danse* coordonné par Jacqueline Aubenas et entièrement consacré aux réalisateurs de films de danse belges. Avec quatorze ciné-danses réalisées entre 1983 et 2010, parmi lesquelles on dénombre plusieurs films phares du genre, Thierry De Mey s'est imposé comme l'une des grandes figures de proue de cette deuxième génération de chorégraphes. Ses nombreuses collaborations avec l'une des plus célèbres chorégraphes contemporaines, Anne Teresa De Keersmaeker, ainsi que ses collaborations plus ponctuelles avec d'autres artistes clés de la création chorégraphique contemporaine (William Forsythe, Michèle Anne De Mey, Thomas Hauert) confortent ce statut. Son style, peu ostensible mais virtuose, délaisse certains traitements expérimentaux de l'image caractéristiques de plusieurs réalisateurs de la génération précédente car De Mey ne souhaite pas trop altérer les danses qu'il filme. Sa virtuosité se situe ailleurs : dans la précision des cadrages, dans la musicalité de son travail, dans sa capacité à renouveler le sens et les effets d'une chorégraphie par ses mises en scène (qui sont avant tout une mise en lieu et l'expression d'un regard qui cisèle les chorégraphies par les cadrages et le montage pour les revisiter). Thierry De Mey est également compositeur de musique contemporaine (et sans doute bien plus connu à ce titre) et son sens du rythme transparaît dans les montages particulièrement musicaux de ses ciné-danses, mais aussi dans son travail de modulation du bruit des corps en mouvement. C'est aussi en architecte et en paysagiste qu'il conçoit son travail ciné-chorégraphique : sa manière de remettre en scène les danses qu'il filme dans des espaces dont il révèle la poésie ou la puissance dramatique modifie le sens et les effets originaux des chorégraphies et le distingue comme un artiste majeur de l'art *in situ*. En tout état de cause, ses films se déroulent toujours dans des lieux à la fois insolites et cinégéniques : sur le flanc d'une falaise très escarpée (*Dom Svobode*), dans une école austère et désaffectée (*Rosas danst Rosas*), au carrefour à huit branches d'une clairière (*Fase*), sur le toit

¹⁰⁶ Ce type d'inventaire aussi exhaustif que possible des réalisateurs et des œuvres de la ciné-danse est toutefois à entreprendre, mais sa faisabilité me semble conditionnée par des efforts collectifs et collaboratifs. Des sites comme Numeridanse.tv ou certains blogs consacrés à la ciné-danse ont déjà esquissé ce travail, quoique de manière éparpillée, lacunaire et souvent trop succincte ou trop peu rigoureuse. Ce projet critique, analytique et théorique, qui serait une aide essentielle à la programmation pertinente et à la valorisation de ces films et donc au dynamisme du genre, pourrait venir s'inscrire dans un site dédié aux films de danse comme Numeridanse.TV, peut-être sur le modèle des contributions qui nourrissent les pages Wikipédia.

d'un gratte-ciel (*La Valse*), dans un désert qui s'étend à perte de vue (*Prélude à la mer*), etc.

Le chorégraphe Wim Vandekeybus s'impose également comme l'une des grandes figures (belges) de la ciné-danse de cette époque. Ses ciné-danses, d'une énergie souvent brutale, font elles aussi souvent dialoguer l'art chorégraphique avec des espaces spécifiques, naturels et/ou architecturaux. En outre, elles ré-injectent des formes de récit dans un genre qui s'était jusque-là singularisé par son absence de narrativité. Des films comme *In Spite of Wishing and Wanting* (2001, 50') ou *Blush* (2004, 52') nourrissent même leurs trames narratives relativement complexes, et parfois hermétiques, de situations dialoguées.

Antonin De Bemels s'affirme comme un autre artiste phare de la ciné-danse belge avec ses films extrêmement manipulés en postproduction. Le vidéaste bruxellois s'est notamment fait une spécialité de démanteler les représentations traditionnelles du corps, comme l'atteste sa série *Scrub Solos* (1999-2001) qui triture à l'envi l'image du danseur Bud Blumenthal. Il faut également mentionner les films de Walter Verdin et notamment son sublime portrait chorégraphique de la danseuse Fumiyo Ikeda, réalisé avec Anne Teresa De Keersmaecker, *Monoloog van Fumiyo Ikeda op het einde van Ottone/Ottone* (1990, 6'), sur lequel je reviendrai dans cette étude, ainsi que *Roseland*, une adaptation cinématographique originale des trois premières chorégraphies de Wim Vandekeybus (1990, 46'). Il faut aussi citer les réalisations de Wolfgang Kolb telles que *Muurwerk* (1987, 26'), dont la mise en scène rivalise de mutinerie avec le solo de Roxane Huilmand, et *Hoppla!* (1989, 52'), belle adaptation pour l'écran, quoique un peu littérale, de deux pièces d'Anne Teresa De Keersmaecker, *Mikrokosmos* et *Bartok Aantekeningen*. Pour souligner l'étonnant dynamisme de la ciné-danse belge au cours de cette période, évoquons encore pêle-mêle les réalisations d'Éric Pauwels, qui a filmé des chorégraphies d'Anne Teresa De Keersmaecker, de Pierre Droulers et de Michèle Anne De Mey (*Violin Fase*, 1985 ; *Improvisation*, 1985 ; *Face à face*, 1988 ; *Trois danses hongroises de Brahms*, 1990 ; *Les Rives du fleuve*, 1991), les travaux de Tamara Lai, en particulier sa série de quatre films, *Mouvement* (1987-1991), qui témoigne de son approche plasticienne de l'image et de la danse ou encore les ciné-danses de Michel Jakar qui scrutent les corps et les chairs tout autant que les mouvements (*Extases*, 1988 ; *Va pensiero*, 2002).

En Angleterre

À la même époque, l'Angleterre voit également éclore dans ses frontières de nombreux créateurs de ciné-danse, un phénomène largement encouragé par les chaînes de télévision BBC Four et Channel 4, qui proposent des financements et consacrent des créneaux de diffusion pour ce type de films de danse. La compagnie DV8 Physical Theatre, fondée en 1986 par Lloyd Newson, a réalisé quatre adaptations cinématographiques à partir de ses créations chorégraphiques, parmi lesquelles deux sont des commandes de la BBC et l'une de Channel 4 : *Dead Dreams of Monochrome Men* (réal. David Hinton, 1990, 50'), *Strange Fish* (réal. David Hinton, 1992, 50'), *Enter Achilles* (réal. Clara van Gool, 1996, 45') et *The Cost of Living* (réal. Lloyd Newson, 2004, 35'). Le nom même de la compagnie reflète ce désir de médiatisation audiovisuelle de la danse, DV8 étant l'abréviation de « Dance and Video 8 » (Super 8mm), même si ce nom joue également sur le terme « deviate » qui signifie « dévier de, s'écarter de » et connote ainsi l'anticlassicisme de la troupe. La compagnie situe ses films dans des lieux quotidiens et familiers (un pub dans *Enter Achilles*, des espaces urbains et la jetée d'une plage dans *The Cost of Living*) ou bien marginaux (les huis clos oppressants des rencontres homosexuelles dans *Dead Dreams of Monochrome Men*) et crée autour de ces espaces contextualisants des récits qui s'expriment essentiellement par les gestes et par la danse, mais qui n'excluent pas la parole.

David Hinton, qui a réalisé les deux premiers films de DV8 Physical Theatre a par la suite tourné d'autres ciné-danses pour lesquelles il a travaillé avec des chorégraphes comme Jacob Marley pour *Jacob's Dream* (1990, 6') et Wendy Houston pour *Touched* (1994, 14'). David Hinton crée également avec le concours de chorégraphes des ciné-danses à partir de *found footage* qu'il ciné-chorégraphie par le montage en les assemblant d'une manière spécifique et en leur ajoutant une musique (*Snow*, 2003, 6' ; *Birds*, 2010, 10' ; *All This Can Happen*, 2012, 50').

Margaret Williams est une autre cinéaste britannique spécialisée dans la réalisation de films de danse. Ses projets, dont un grand nombre sont soutenus par Channel 4, BBC ou The Art Council of England, sont très variés, allant du documentaire à la fiction et de la captation à l'adaptation. La filmographie chorégraphique de Margaret Williams se distingue par sa variété, mais aussi par son ampleur, qui fait sans doute de cette artiste l'une des plus prolifiques réalisatrices de films de danse en tous genres. Elle a notamment réalisé des ciné-danses en collaboration avec divers chorégraphes contemporains depuis les années 1990. Elle a en particulier travaillé de manière récurrente avec Lea Anderson (*Flesh and Blood*, 1990, 18' ; *Cross Channel*, 1991, 27' ; *Perfect Moment*, 1992, 30') et Victoria Marks (*Outside In*, 1994, 14' ; *Mothers and*

Daughters, 1994, 8' ; *Men*, 1997, 20' ; *Cover-up*, 1995, 4' ; *Veterans*, 2008, 17'). Les ciné-danses qu'elle réalise avec Victoria Marks abordent des problématiques sociales, telles que le handicap (*Outside In*), les relations mères/filles (*Mothers and Daughters*) et les traumatismes dont souffrent les vétérans de guerre (*Veterans*) ou bien des enjeux existentiels, tels que la vieillesse et la mortalité (*Men*).

Outre ces trois grandes figures de la ciné-danse britannique, une myriade de réalisateurs ont plus ponctuellement fait quelques incursions dans le genre, contribuant ainsi à son dynamisme. Le réalisateur Peter Anderson et la chorégraphe Rosemary Lee ont réalisé ensemble trois ciné-danses (*Boy*, 1995, 5', *Greenman*, 1997, 10' et *Infanta*, 1998, 5') dont la première, *Boy*, qui suit les aventures qu'un petit garçon s'invente sur une plage, constitue l'un des films phares du genre. Chorégraphe et réalisatrice, Alison Murray a réalisé des ciné-danses (*Kissy Suzuki Suck*, 1992, 18' ; *Horseplay*, 1995, 5' et *Bloody Mess*, 1996, 9') qui explorent respectivement la prostitution, l'amitié entre femmes et le fantasme de violence que véhiculent certains films. La réalisatrice Miranda Pennell, une danseuse de formation qui s'est ensuite reconvertie au cinéma, a commencé sa carrière en réalisant des courts-métrages dans lesquels elle traquait la danse là où ne l'attend pas forcément : dans l'exagération des gestes du quotidien (*Lounge*, 1995, 6'), dans les répétitions d'une parade militaire (*Tattoo*, 2001, 9'), dans les maisons de personnes lambda qui ne peuvent s'empêcher d'esquisser des pas de danse chez eux (*Human Radio*, 2002, 9'), dans les altercations qui se produisent dans les pubs (*Fisticuffs*, 2004, 11') ou encore dans les cadrages et les mouvements d'une caméra qui joue au chat et à la souris avec les danseurs qu'elle filme (*You Made Me Love You*, 2005, 4'). Le réalisateur de *The Draughtsman's Contract* (1982) et de *Drowning by Numbers* (1987), Peter Greenaway, s'essaie aussi au genre : en 1992, il réalise *Rosa* (16') dans lequel il filme dans le foyer de l'opéra de Gand une chorégraphie d'Anne Teresa De Keersmaecker entièrement conçue pour l'écran et interprétée par Fumiyo Ikeda et Nordine Benchorf.

Dans les autres pays européens

Plusieurs autres pays européens abritent des créateurs de ciné-danses qui ont marqué cette période. En Allemagne, Pina Bausch réalise en 1989 l'unique ciné-danse de sa carrière, *Die Klage der Kaiserin* (*La Plainte de l'impératrice*, 106'), une œuvre sombre et pessimiste dans laquelle des figures esseulées errent dans des milieux hostiles et sont confrontées à des situations absurdes. En Suisse, Pascal Magnin réalise dans les années 1990 quelques ciné-danses qui ont rencontré un beau succès auprès des amateurs du genre : *Pas perdus* (1994, chor. Noemie Lapzeson, 13'),



Illustration 2.37 *Rosa* (Peter Greenaway, 1992)

Reines d'un jour (1996, chor. créée collectivement par les interprètes du film, 26') et *Contrecoup* (1997, 25', chor. Guilherme Botelho). Filmé en extérieur, dans les décors naturels des Alpes suisses, *Reines d'un jour* est sans doute son film le plus abouti et celui qui représente le mieux l'orientation double, *in situ* et narrative, d'un grand nombre de ciné-danses de la période. D'une part, le film joue pleinement avec la topologie des lieux dans lesquels il met en scène les danseurs : par exemple, ces derniers roulent sur les pentes des montagnes, les escaladent et les dévalent, à travers des mouvements qui dramatisent la gravité. D'autre part, le film s'appuie sur une lecture poétique d'une légende locale et noue ainsi autour de ses situations chorégraphiées (scènes de marivaudage, scènes de fête et de bal) des enjeux narratifs qui sont rendus clairs par les chorégraphies expressives et gestuelles, l'utilisation de figurants qui contextualisent les scènes et le recours à une certaine théâtralité de jeu de la part des danseurs. Aux Pays-Bas, Clara van Gool réalise des ciné-danses dès 1985 et sera à ce titre sollicitée par DV8 Physical Theatre pour réaliser l'adaptation cinématographique de *Enter Achilles* (1996), ce qui témoigne des échanges qui commencent à s'opérer entre divers artistes de la ciné-danse européenne.

Aux États-Unis

Si la création en ciné-danse se montre si dynamique en Europe, elle ne disparaît toutefois pas aux États-Unis quoiqu'elle y accuse une baisse de régime. D'une part,

Amy Greenfield, Merce Cunningham et Kathy Rose poursuivent leur travail ciné-chorégraphique au cours des années 1990 et 2000 et, d'autre part, de nouveaux talents émergent. Babette Mangolte, une Française partie s'installer aux États-Unis dans les années 1970, plus connue pour avoir été la directrice de la photographie de plusieurs films de Chantal Akerman, réalise régulièrement des films de danse. Si elle tourne un premier film de danse en 1978 à partir d'une pièce de Trisha Brown, *Water Motor*, qui bascule de la captation à l'adaptation par un simple ralenti, c'est surtout à partir des années 1990 qu'elle documente des performances de chorégraphes célèbres (Trisha Brown, Robert Morris, Yvonne Rainer) tout en les altérant légèrement pour en renouveler la perception. Dès 1983, le couple de chorégraphes japonais Eiko & Koma, installés aux États-Unis, réalisent régulièrement des danses pour la caméra, tentant de traduire par une approche souvent sensuelle du médium la dimension synesthésique de leur travail chorégraphique et scénographique. Dans un autre registre, Mitchell Rose réalise à partir de 1991 des ciné-danses à la fois drôles et poétiques qui évoquent parfois le style burlesque de Chaplin, comme en témoigne sa série en quatre épisodes intitulée *Modern Daydreams* (2001, 16'). Dans l'un de ces films, *Deere John* (3'), le danseur réalise un pas de deux aussi ridicule qu'émouvant avec une pelleteuse de plus de vingt tonnes. Dans un autre, *Unleashed* (3') les salariés guindés d'une entreprise se mettent soudainement à danser dans un esprit carnavalesque où les masques tombent plus qu'ils ne déguisent. Dans d'autres films tels que *Learn to Speak Body* (2002, 6'), *Case Studies from the Groat Center for Sleep Disorders* (2002, 7') et *Learn to Phone Phony* (2006, 6'), le choréalisateur s'amuse de nos comportements et de nos langages gestuels qu'il exagère pour en faire ressortir le caractère à la fois très codifié et éminemment chorégraphique. À la fin des années 1990, Cherie Sampson commence à réaliser ses films de danse environnementaux et immersifs dans lesquels elle exécute des danses de nature rituelle et contemplative. Dayna Hanson se lance dans la réalisation de ciné-danses à partir de 2001 avec *Measure* (6'), sorte de partition musicale pour quatre pieds que « jouent » Dayna Hanson et John Dixon.

Née aux États-Unis, la ciné-danse continue donc de s'y développer quoique le centre névralgique de création se soit incontestablement déplacé en Europe. En revanche, les autres continents restent quasiment invisibles en termes de production ciné-chorégraphique, mais les développements du genre, ses nouvelles possibilités de diffusion grâce à Internet et les opportunités de production de film à des coûts toujours plus bas viennent bientôt changer la donne en favorisant l'émergence d'une nouvelle génération, pleinement internationale et connectée, qui forme le visage actuel de la ciné-danse.

2.5 La « génération 2.0 » : explosion de la production, internationalisation du genre et « internetisation » de la diffusion

Enfin, depuis le début des années 2000, la production de ciné-danses explose. De nombreux réalisateurs et chorégraphes qui tournent leurs premières ciné-danses dans les années 2000 ou 2010 viennent grossir les rangs des choréalistes de la génération précédente dont beaucoup poursuivent leur travail. Plusieurs facteurs expliquent ce dynamisme. D'une part, la ciné-danse a acquis une certaine popularité à la fois dans le monde du cinéma expérimental et dans celui de la danse grâce à certaines figures phares du genre (Norman McLaren, Merce Cunningham, Philippe Découflé, Thierry De Mey et Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus, etc.), mais aussi grâce à la multiplication des festivals spécialisés dans la promotion et la diffusion de ce type de films. D'autre part, de nouvelles possibilités de productions filmiques à bas coûts ont vu le jour, notamment du fait de la commercialisation de certaines caméras légères, peu onéreuses et néanmoins performantes. Cette plus grande accessibilité des équipements de tournage et de montage a encouragé la production de ciné-danse même en dehors de financements spécifiques. De même, les nouvelles possibilités de diffusion des œuvres audiovisuelles qu'ont ouvert certains sites Internet dédiés au partage de vidéos (YouTube, Vimeo et Dailymotion notamment) favorisent la circulation des œuvres et donc la création. En effet, en favorisant l'accessibilité et la visibilité de la ciné-danse, de nouveaux artistes sont encouragés à créer leurs propres films de danse expérimentaux, les échanges entre les choréalistes sont facilités ainsi que le commentaire de leurs travaux par les internautes.

En outre, cette génération actuelle de choréalistes est extrêmement internationale : tous les continents sont désormais représentés dans les festivals de ciné-danses alors que l'Amérique latine, l'Asie et l'Afrique ne produisaient quasiment aucune œuvre du genre au cours des décennies précédentes. Là aussi, la mondialisation de la circulation des œuvres qu'entraîne Internet est le ressort décisif de cette mutation. Cette internationalisation de la création de ciné-danse explique d'ailleurs en partie l'augmentation de la production. Les réalisateurs de ciné-danse sont d'ailleurs si nombreux aujourd'hui qu'il serait fastidieux de tendre ici à une certaine exhaustivité, d'autant plus que les chapitres ultérieurs de cette étude se concentreront sur la ciné-danse contemporaine. Par conséquent, je me contenterai

dans les pages qui suivent de mentionner quelques figures majeures ou particulièrement originales de cette génération.

Les ciné-danses de la chorégraphe et réalisatrice Noémie Lafrance, qui est canadienne d'origine mais qui travaille à New-York, illustrent bien le tournant *in situ* qu'a clairement pris la ciné-danse depuis les créations immersives d'Amy Greenfield et la poétique des lieux développée par les films de Thierry De Mey. Dans ses films (*Descent*, 2003, 10' ; *Rapture*, 2008, 6' ; *Eyes Nose Mouth*, 2009, 10' ; *Melt*, 2010, 10' ; *Choreography for Audience – Take One*, 2012, 5' ; *Memory and Matter*, 2014, 6'), tout comme dans ses performances chorégraphiques *live*, Noémie Lafrance s'attache à modeler les corps et les mouvements en fonction des spécificités des lieux dans lesquels elle choisit de travailler (une cage d'escalier vertigineuse dans *Descent*, le toit d'un bâtiment ondulé conçu par Frank Gehry dans *Rapture*, un espace industriel désaffecté dans *Melt*, etc.). D'une part, la remise en scène de ses créations pour le médium audiovisuel lui permet de rendre son travail plus accessible. Par exemple, peu de spectateurs ont pu se déplacer à Annandale-on-Hudson dans l'État de New York pour assister à la performance *live* de *Rapture*, qui se déroulait sur le toit du centre pour les arts vivants du Bard College. La réalisation et la diffusion d'un film basé sur cette performance et visionnable sur Internet contourne cette difficulté d'accessibilité géographique des sites de performance. D'autre part, ces mises en scène filmiques permettent de capter des images et des sons ainsi que des interactions entre les corps et les espaces que même les spectateurs qui ont pu assister aux performances n'ont pas nécessairement pu saisir. Par exemple, dans *Descent* les plongées et contre-plongées à 90° dans la cage d'escalier créent un effet de couloir ou de tunnel vertigineux que seuls les spectateurs situés tout en bas ou tout en haut des escaliers lors des performances pouvaient éprouver (certes, la performance invitait les spectateurs à se déplacer, mais le montage permet d'alterner les angles de vue et les cadrages, donc les effets, à une vitesse bien plus élevée, créant ainsi le sentiment d'une omniprésence du regard ou d'une simultanéité des points de vue impossible à obtenir en se déplaçant physiquement d'un point à un autre).

Certains réalisateurs de cette génération font aussi une large place aux effets numériques. C'est le cas par exemple de l'Italien Alessandro Amaducci et du Belge Antonin De Bemels. Le premier utilise des logiciels de graphisme numérique en 3D pour créer des personnages, des espaces et des effets singuliers, comme en témoignent certaines des vidéos qu'il a réalisées dans le cadre de son projet « Electric Self-Anthology » et dont les titres mêmes sont particulièrement évocateurs, tels que *Black Data* (2012, 4'), *In the Cave (of Technology)* (2013, 5') et *I Am Your*

Database (2014, 4'). Le second utilise *Photoshop* et d'autres technologies numériques pour perturber les représentations du corps comme dans *Lilith* (2006, 7'), une installation vidéo inspirée par l'œuvre de Francis Bacon dans laquelle les technologies numériques sont exploitées comme des outils de distorsion de la figure humaine, et dans *Mouthman* (2014, 2'), une monstrueuse création corporéo-cinématographique dans laquelle le visage d'Antonin De Bemels lui-même est remplacé par une énorme bouche renversée, qui se voit bientôt dupliquée au niveau de son estomac. . .

Il est également assez typique des créateurs de ciné-danse de cette période d'utiliser des images de sites Internet dans leurs films, souvent pour interroger les usages et les pratiques qu'ils induisent. C'est le cas par exemple de l'Islando-canadienne Freya Björg Olafson, une artiste multimédia qui a notamment réalisé *CVS (Computer Vision Syndrome)* (2010, 5'). Ce film fait partie de son projet *AVATAR* qui explore la manière dont les gens tendent à recréer leur identité, à la promouvoir ou à la faire valider à travers leurs usages d'Internet et notamment des réseaux sociaux. Cette série de travaux s'inspire de l'idée que le nouveau mantra contemporain pourrait se résumer par cette formule, adaptée *mutatis mutandis* de cette vérité-socle de la pensée cartésienne : « Je poste donc je suis¹⁰⁷ ». Il s'agit donc d'une enquête artistique sur ce désir contemporain de partager sa vie et d'en rendre publics de nombreux aspects. *CVS* fait défiler à toute vitesse des extraits de vidéos YouTube dans lesquelles des gens s'exhibent devant leur *webcam*, se dénudent, bandent leurs muscles, posent, tandis qu'une danseuse, toute vêtue de noire et exécutant des mouvements de nature introspective (plutôt que spectaculaire ou exhibitionniste), évolue à la surface de ces images en faisant planer sur elles la puissance critique de sa singularité. D'autres artistes, comme l'Américaine Natalie Bookchin (*Mass Ornament*, 2009, installation vidéo) et l'Italien Alessandro Amaducci déjà mentionné (*The Web*, 2007, 7'), soulèvent des interrogations similaires, faisant ainsi d'Internet et des mises en scène de soi que certains sites encouragent une problématique caractéristique de la ciné-danse contemporaine.

Enfin, la réduction massive des coûts de production des films a ouvert les portes de la création ciné-chorégraphique à un nombre croissant de chorégraphes et de réalisateurs. Cette nouvelle donne financière explique largement la massification de la production de ciné-danses ainsi que la diversification des formes du genre. Elle a également permis l'émergence d'une importante production de ciné-danses émanant d'amateurs. Par exemple, le projet « Re:Rosas! », lancé par Anne Teresa De Keersmaecker à l'occasion des trente ans de la pièce phare de sa compagnie, *Rosas*

¹⁰⁷ Voir la note d'intention de l'artiste sur la page de son site consacrée à ce film : <http://www.freyaolafson.com/#!cvs-computer-vision-syndrome/c1lt>. [Consulté le 20/08/2016].

danst Rosas, proposait à des amateurs de cette chorégraphie et de la ciné-danse que Thierry De Mey a réalisée à partir d'elle, de créer leur propre adaptation ciné-chorégraphique de cette pièce. Des centaines d'amateurs (à entendre aux deux sens du terme, comme des amateurs de la chorégraphie de De Keersmaeker et/ou de la ciné-danse de De Mey d'une part et comme des non-professionnels de la danse et du cinéma d'autre part) ont ainsi proposé des *remakes* de *Rosas danst Rosas*. En tout, plus de trois cent quarante films ont été réalisés par toutes sortes de personnes venant de quasiment tous les pays – des enfants, des adultes jeunes et vieux, des femmes, des hommes, des danseurs dilettantes ou confirmés. Tous revisitent à des degrés variables la chorégraphie de De Keersmaeker et le film de De Mey par leur style de danse, leur idiosyncrasies physiques, les décors qu'ils ont choisis (plages, écoles, champs, villes, etc.), les accessoires qu'ils utilisent, le type de plans qu'ils privilégient, etc. Si plusieurs centaines de ciné-danses amatrices ont été réalisées entre 2013 et 2016 dans le cadre de *Re : Rosas*, certains sites Internet tels que YouTube, Dailymotion ou Vimeo regorgent de ce type de projets ciné-chorégraphiques amateurs, parfois filmés à l'aide d'une simple *webcam* ou d'un téléphone portable (reproductions de la chorégraphie d'un clip populaire, « Harlem Shakes », vidéos d'entraînement de danseurs, etc.).

La réalisation de ciné-danses par des artistes qui pourraient être qualifiés de semi-professionnels progresse elle aussi de manière significative sur cette période. Par exemple, à l'instar d'une grande majorité de chorégraphes contemporains, les cofondateurs du Festival International de Vidéo Danse de Bourgogne, Marisa C. Hayes et Franck Boulègue, réalisent des ciné-danses dans un cadre semi-professionnel dans la mesure où cette pratique ne constitue ni leur activité principale ni une source de rémunération suffisante pour en vivre (Franck Boulègue est responsable d'une bibliothèque municipale, collaborateur régulier pour plusieurs revues sur le cinéma et doctorant en ciné-danse, et Marisa C. Hayes est traductrice et intervenante artistique et consacre une large partie de son temps libre à ses travaux de chercheuse : elle publie de nombreux articles sur la danse, le cinéma et la ciné-danse et est également doctorante en ciné-danse). En outre, bien qu'un tiers de leurs ciné-danses aient bénéficié d'un soutien financier institutionnel variant de quelques centaines à quelques milliers d'euros, celles-ci restent réalisées dans une certaine pauvreté de moyens¹⁰⁸. Néanmoins, ce rapport semi-professionnel à la ciné-danse ne les empêche nullement de dynamiser le genre, d'une part en proposant régulièrement des enseignements à la fois pratiques et théoriques sur la ciné-danse, en produisant des textes critiques sur des films du genre et en organisant annuellement des projections et un festi-

¹⁰⁸ Entretien inédit conduit par l'auteur avec les artistes.

val spécialisés et, d'autre part, en inventant de nouvelles manières de réaliser des ciné-danses. Par exemple, dans *Eye Vanish* (2008, 0'30") Marisa C. Hayes prouve qu'il est possible de faire un usage ciné-chorégraphique et créatif d'une *webcam*, le film interrogeant notamment l'abolition de l'intimité de l'espace domestique et les mises en scène filmiques de soi que ce type de caméras induit. En outre, deux récents projets du couple, *Sacre/ilège(s) – Le Sacre du Printemps* (2013, cinq films regroupant des contributions de soixante-cinq artistes venant de vingt-cinq pays différents) et *Danse macabre* (2016, un film collectif comprenant des contributions de vingt-cinq artistes) sont des ciné-danses collectives dont ils ont conçu l'idée, organisé la production et assuré le montage des contributions.

Conclusion : aperçu synthétique de la déjà longue histoire de la ciné-danse

Les développements ultérieurs de cette étude examineront plus en détail les spécificités de la ciné-danse contemporaine. Mais à ce stade, il n'est sans doute pas inutile de synthétiser les résultats de cette recherche historique par laquelle je pense avoir restitué dans ses grandes lignes la genèse et les développements de la ciné-danse. Pour résumer donc, il me semble que la ciné-danse naît avec les « danses pour la caméra » de Maya Deren et notamment avec l'inaugural *A Study in Choreography for Camera*. Non seulement Maya Deren livre avec ce film un essai d'hybridation si poussé entre la danse et le cinéma qu'il apparaît inédit dans l'histoire du septième art et justifie selon moi de faire commencer l'histoire de la ciné-danse avec cette œuvre de 1945, mais elle propose aussi par la note d'intention qu'elle rédige pour accompagner ce film le premier effort définitionnel, théorique et programmatique pour penser ce genre et en promouvoir les développements futurs. Pour ces deux raisons, il me semble légitime de présenter Maya Deren comme l'instigatrice du genre de la ciné-danse malgré l'existence de certains films de danse expérimentaux ou de séquences de danse antérieurs qui allaient déjà dans le sens d'un entrelacement étroit des deux arts, comme je l'ai souligné dans le prologue de cette étude.

La ciné-danse connaît ensuite de lents et sporadiques développements dans les années 1950 et 1960 avec les quelques réalisateurs et chorégraphes américains qui ravivent ponctuellement le flambeau allumé par Deren, tels que Shirley Clarke, Yvonne Rainer, Ed Emshwiller, Hilary Harris et Norman McLaren. Si Shirley Clarke et Ed Emshwiller consacrent une partie de leur carrière à la ciné-danse, les travaux

ciné-chorégraphiques de Rainer, Harris et McLaren sont plus ponctuels¹⁰⁹, mais leurs films – en particulier *Hand Movie* (que j'examinerai en détail dans le chapitre suivant), *Nine Variations on a Dance Theme* et *Pas de deux* marquent fortement l'histoire de la ciné-danse. Néanmoins, ni les carrières de Clarke et d'Emshwiller, partiellement consacrées à la ciné-danse, ni les chefs-d'œuvre du genre que réalisent Harris et McLaren ne suffisent encore à faire de la ciné-danse un genre identifiable. Il faudra attendre les efforts de longue haleine d'Amy Greenfield et de Merce Cunningham pour que la ciné-danse s'établisse peu à peu comme un genre spécifique au cours des années 1970 et 1980. Quoique répondant à des ambitions différentes (plus cinématographiques pour Greenfield et plus chorégraphiques pour Cunningham), leurs nombreuses ciné-danses font circuler cette forme artistique hybride à la fois au sein des cercles de cinéphiles et de la communauté choréphile. Les films de Greenfield et de Cunningham offrent ainsi à la ciné-danse une visibilité inédite et un élan nouveau.

C'est sur le tremplin des œuvres expérimentales et pionnières de cette première génération de choréalistes américains particulièrement étirée dans le temps que rebondit une deuxième génération, à la fois plus nombreuse, plus européenne et moins formaliste. Certains artistes comme Philippe Découflé, Thierry De Mey (souvent en collaboration avec Anne Teresa De Keersmaecker), Wim Vandekeybus ou encore Lloyd Newson représentent les figures de proue de ce renouvellement de la ciné-danse et de son spectaculaire dynamisme à partir de la fin des années 1980. Leurs films délaissent quelque peu les recherches formelles touchant aux possibilités esthétiques de la rencontre danse/cinéma qui animaient leurs prédécesseurs pour se concentrer davantage sur la mise en scène de la danse dans des lieux et des contextes spécifiques qui la dramatisent et en modifient les effets, sur le pouvoir expressif des mouvements et des gestes ou encore sur la représentation des corps que certains n'hésitent pas à perturber par diverses manipulations ciné-chorégraphiques qui permettent souvent de mettre au jour des représentations critiques de la figure humaine.

Enfin, à partir des années 2000 et jusqu'à aujourd'hui, de nouveaux artistes sont apparus qui infléchissent encore l'esthétique de la ciné-danse et les problématiques qui la traversent. Si la ciné-danse contemporaine hérite bien sûr des recherches menées par les générations précédentes – sur l'hybridation des deux arts, les mises en scène *in situ* et immersives, la perturbation des représentations du corps et les formes incarnées de narration – et cherche à les prolonger, elle explore aussi de nouveaux

¹⁰⁹ Quoiqu'il faille préciser que si Harris n'a réalisé qu'une ciné-danse, il est devenu plus tard le chef opérateur favori d'Amy Greenfield. Quant à McLaren, il a réalisé deux autres ciné-danses même si celles-ci sont moins connues car moins inspirées.

horizons pour le genre (politisation des mises en scène, pratiques amatrices, ciné-danses collectives, numérisation et « internetisation » de la création, etc.). Les évolutions et donc le dynamisme de la ciné-danse que cette réflexion historique fait apparaître soulignent la plasticité de cette forme artistique et appellent, par conséquent, une approche tout aussi souple pour définir cet art et analyser les œuvres qui s'y rattachent.

2.6 Quelle existence pour les ciné-danses ? Circuits de diffusion et communauté diasporique du genre

Sans surprise, les ciné-danses sont produites et réalisées avec des moyens économiques relativement modestes et sont diffusées dans des cadres plus ou moins confidentiels, loin en tout cas des circuits commerciaux des salles de cinéma classiques. En effet, difficilement commercialisables, notamment du fait de leur format souvent très court et de l'absence de narration classique qui les caractérise, ces films ne sont quasiment jamais projetés dans les cinémas, même ceux d'art et d'essai. Quelles sont alors les modalités d'existence de ces œuvres ? De quelles possibilités de diffusion disposent-elles ? Et quelles sont, par conséquent, leurs conditions de visibilité et de réception ?

Dans le cadre de cette étude, je ne proposerai pas de passer en revue les diverses conditions de production des ciné-danses ; celles-ci variant énormément en fonction de l'ambition des projets et du statut des artistes qui les portent, un tel examen dépasserait les limites de cette recherche. Je me contenterai donc de souligner ici que les possibilités de financement viennent essentiellement de fonds publics d'aide à la création, parfois indirectement versés aux projets de ciné-danses via les compagnies de danse impliquées dans ces réalisations. Il faut aussi garder à l'esprit qu'un grand nombre de projets ne bénéficient d'aucun financement particulier et sont produits de manière tout à fait indépendante par les artistes eux-mêmes, ce qui les contraint souvent à être réalisés dans des conditions de très grande restriction financière. Si cette pauvreté de moyens peut limiter certaines expérimentations techniques et avoir pour corollaire une esthétique amateur, elle s'avère en revanche souvent être le ressort de recherches formelles qui sont d'autant plus originales qu'elles sont libres de toute contrainte économique. De plus, les coûts toujours réduits de réalisation (accessibilité accrue des caméras et des logiciels de montage) et de diffusion (possibilité de diffuser une vidéo gratuitement sur Internet), déjà évoqués, impliquent que la question du budget n'est plus si cruciale à la viabilité de

ces projets. Pour ces diverses raisons, il me semble plus important de me pencher sur les conditions de diffusion, de circulation et de réception des ciné-danses afin d'interroger les modalités d'existence du genre.

Internet : la grande cinémathèque de la ciné-danse et le lieu de rassemblement d'une communauté diasporique

Depuis le début des années 2000, Internet représente la plus vaste plate-forme d'accueil et de circulation pour les ciné-danses. Internet a permis aux artistes de se lancer plus facilement dans la production de ciné-danses en assurant un espace de diffusion durable et pratiquement gratuit à leurs œuvres. L'accessibilité immédiate et gratuite des ciné-danses sur Internet a également permis de dynamiser la création par effet « de retour » (inspirés, de nouveaux artistes ont créé leurs propres ciné-danses après avoir découvert le genre sur Internet) et d'élargir le public du genre (des gens qui n'auraient pas nécessairement découvert le genre par ses autres canaux de diffusion tels que les festivals spécialisés deviennent, au gré de liens Internet suivis par curiosité, de fervents visionneurs, commentateurs et partageurs de vidéos de ciné-danses en ligne).

C'est pourquoi, comme je l'ai déjà suggéré, l'ère d'Internet coïncide avec l'explosion de la production de ciné-danses : non seulement cet espace assure une plate-forme de diffusion aux œuvres des artistes, mais il leur permet d'atteindre une grande visibilité qui dépasse les frontières géographiques, mais aussi, dans une certaine mesure, socio-économiques, culturelles et artistiques de leurs potentiels spectateurs. On trouve ainsi des ciné-danses sur tous les grands sites de partage de vidéos, comme YouTube, Vimeo, Dailymotion et Myspace. YouTube propose notamment une « chaîne » spécifiquement consacrée aux films de danse où les ciné-danses figurent en bonne place, « Tendu TV : Essential Dance film¹¹⁰ ». Plus spécifiquement, Vimeo propose une page exclusivement dédiée à la ciné-danse : « Screendance Collective¹¹¹ ». On trouve aussi sur Internet des sites spécialisés dans les films de danse : c'est le cas de Numéridanse.tv, la « vidéothèque internationale de danse en ligne », où il est possible de filtrer ses recherches afin d'y visionner des ciné-danses, la caté-

¹¹⁰ <https://www.youtube.com/show/essentialdancefilm/about>. [Consulté le 14/03/2016].

¹¹¹ La page de Vimeo consacrée à la ciné-danse se présente ainsi : « This group aims to foster an environment where artists and viewers interested in Dance for Camera (a.k.a Screendance, Videodance, Cinedance, Dance on Camera) can share work, engage in conversation, peer review one another, and enjoy high quality dance films. This group will be carefully curated so as to maintain a high standard of quality. Please note, we are not simply interested in any dance on the screen. Rather, this group will focus on works that take a synergistic approach, integrating both elements from film and dance creatively ». URL : <https://vimeo.com/groups/screendancecollective>. [Consulté le 14/03/2016].

gorie « adaptations ou fictions » correspondant peu ou prou aux limites génériques de la ciné-danse. En outre, une chaîne de ce site, celle qu'alimentent les directeurs du Festival International de Vidéo Danse de Bourgogne, Marisa C. Hayes et Franck Boulègue, ne diffuse que des ciné-danses qui ont été sélectionnées dans le cadre de leur festival, assurant à cette chaîne spécialisation (il ne s'agit que de ciné-danses) et qualité de la sélection (il s'agit d'œuvres qui ont été soigneusement sélectionnées par un jury composé de spécialistes parmi plusieurs centaines de films candidats). Enfin, les sites Internet des choréalistes et ceux de certaines compagnies qui s'investissent dans ce type de créations représentent aussi d'importants espaces de diffusion de ces films à l'instar de la « 3^e scène » de l'Opéra de Paris, un espace numérique largement dédié à la création ciné-chorégraphique¹¹².

La disponibilité d'un très grand nombre de ciné-danses sur Internet leur garantit une large exposition. En effet, leur accessibilité gratuite permet d'attirer un public étonnamment nombreux pour ce type de productions expérimentales. Par exemple, sur YouTube l'un des extraits de *Rosas danst Rosas* de Thierry De Mey et Anne Teresa De Keersmaecker – sans doute l'une des ciné-danses les plus populaires de l'histoire du genre – comptabilise plus de huit cent quatre-vingt mille vues¹¹³. Et des ciné-danses comme *Blush* de Wim Vandekeybus ou *The Cost of Living* de DV8 Physical Theatre enregistrent plus de cent mille vues. Toutefois, comme on peut s'en douter, les ciné-danses les plus vues sont celles qui ont été créées pour constituer des vidéo-clips : *Valtari*, la ciné-danse réalisée par Christian Larson et chorégraphiée par Sidi Larbi Cherkaoui sur une musique de Sigur Rós, a ainsi été visionnée plus d'un million cent dix mille fois¹¹⁴, la ciné-chorégraphie du clip *Single Ladies* de Beyoncé a attiré plus de cinq cents millions d'internautes et celle de *Chandelier* de Sia a été vue plus d'un milliard trois cents millions de fois.

L'accessibilité instantanée et gratuite d'un très grand nombre de ciné-danses a été essentielle pour la (relative) popularisation du genre et pour la constitution d'une très active communauté internationale de réalisateurs, de spécialistes et d'amateurs de ciné-danses qui partagent en ligne leur travail ou leurs trouvailles. Connecté, relié grâce à Internet, ce réseau échange aussi bien des films ou des extraits de film que des articles critiques sur des ciné-danses spécifiques ou des textes théoriques sur le genre en général ou encore des informations sur des festivals spécialisés à venir et sur des programmes de financement pour ce type de projets. Par exemple, la page

¹¹² <https://www.operadeparis.fr/3e-scene>. [Consulté le 20/08/2016].

¹¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=oQCTbCcSxis>. [Consulté le 17/08/2016].

¹¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=wfJVAoTE2PI>. [Consulté le 17/08/2016]. Certes la popularité du groupe de musique islandais Sigur Rós n'est pas étrangère à ce succès, mais l'importante circulation de la vidéo sur les réseaux sociaux s'explique sans doute largement par la poésie du duo chorégraphique qui y est mis en scène.

Facebook « Video Dance », créée en 2006 et aujourd'hui « likée » par plus de cinq mille utilisateurs, liste un grand nombre d'informations concernant des projections de ciné-danses, des festivals spécialisés, des sources de financement disponibles, les nouvelles publications sur le sujet, etc.¹¹⁵.

Cette communauté de réalisateurs, d'amateurs, de chercheurs et de critiques trouve également dans le format des blogs des formes d'expression et des lieux d'échanges privilégiés. Par exemple, le blog bilingue français/anglais, « Screendance Studies: Art in Motion », qu'éditent Marisa C. Hayes et Franck Boulègue, les organisateurs du Festival International de Vidéo-danse de Bourgogne, est régulièrement alimenté par des articles critiques et/ou théoriques sur la ciné-danse qui sont rédigés par des artistes et des universitaires et qui ont pour particularité de se concentrer principalement sur des œuvres contemporaines du genre¹¹⁶. Le blog « Body Cinéma », tenu par Franck Boulègue jusqu'en 2013, allait également dans ce sens tout en s'ouvrant à d'autres genres de films de danse¹¹⁷. Dans le même registre, quoiqu'avec une orientation sensiblement plus pratique que théorique, *Regards Hybrides*, fondé par Priscilla Guy et Claudia Hébert, est un blog qui tient ses lecteurs informés des ateliers de formation à la ciné-danse et des publications récentes, propose des comptes rendus de festivals spécialisés, des entretiens avec des chorégraphes, etc.¹¹⁸. Sur son blog *Liberamae*, le chorégraphe et réalisateur de ciné-danse Louis-Martin Charest poste quant à lui des vidéos pratiques qui interrogent les diverses facettes de la création ciné-chorégraphique (prise de son, montage, post-production, etc.) et y partage ses travaux¹¹⁹. Bien entendu, il y a aussi quelques dizaines de blogs anglophones entièrement ou partiellement consacrés à la ciné-danse, comme celui qui est tenu par le site Dance Films Association¹²⁰.

¹¹⁵ <https://www.facebook.com/videodanceMVB/timeline>. [Consultée le 17/08/2016].

¹¹⁶ Voici un extrait du texte de présentation de ce blog : « Ce blog a pour vocation de proposer un espace de recherche autour de la production contemporaine en vidéo danse. À la différence de la grande majorité des textes produits à ce jour – qui se concentrent sur l'histoire du premier siècle du film de danse (de 1895 à l'an 2000) – il proposera essentiellement des textes consacrés aux œuvres tournées depuis le début du XXI^e siècle. Le blog reviendra toutefois ponctuellement sur l'œuvre de certains artistes "historiques", afin d'apporter un éclairage neuf sur tel ou tel aspect de leur travail. [...] ». <https://screendancestudies.wordpress.com>. [Consulté le 20/04/2016].

¹¹⁷ <http://bodycinema.blog.lemonde.fr>. [Consulté le 20/04/2016].

¹¹⁸ *Regards hybrides* se présente ainsi : « REGARDS HYBRIDES est une excroissance de la compagnie Mandoline Hybride vouée à la danse à l'écran, qui a pour mandat de favoriser l'articulation, le développement et le rayonnement des approches hybrides entre danse et cinéma. C'est une plateforme Web qui permet le partage de ressources à travers la francophonie, en plus de lier entre elles des structures et organisations majeures dans le déploiement de la danse à l'écran à l'international. REGARDS HYBRIDES offre également des formations professionnelles et scolaires, ainsi que des services d'accompagnement pour faciliter l'émergence de profils audacieux dans cette discipline ». <https://regardshybrides.com>. [Consulté le 17/08/2016].

¹¹⁹ <http://www.liberamae.com/category/productions/projetsencours/etude-cinedanse/>. [Consulté le 20/04/2016].

¹²⁰ <http://www.dancefilms.org/blog/>.

Internet a donc été essentiel à la constitution d'un réseau international de réalisateurs, de spécialistes (critiques, chercheurs indépendants, universitaires) et d'amateurs de ciné-danses. En connectant cette communauté internationale dispersée, Internet a favorisé et accéléré la circulation des films, mais aussi des commentaires critiques et de la production analytique, si cruciale pour le dynamisme du genre, la pertinence des programmations qui lui sont consacrées et la qualité des discours théoriques qui l'éclairent et qui renforcent sa visibilité et sa présence dans le système des arts actuels et donc dans l'histoire des arts contemporains.

Autres modalités de diffusion

Historiquement, avant l'apparition et la démocratisation d'Internet, la télévision a longtemps représenté le médium de diffusion rêvé des choréalistes, du fait des possibilités de production plus confortables et du plus large public que celle-ci assurait. En effet, certaines chaînes de télévision ont non seulement diffusé, mais aussi produit des ciné-danses, comme c'est le cas pour la BBC et Channel 4 en Angleterre, Arte et Mezzo en France ou encore CBS aux États-Unis. Les productions et diffusions télévisées de ciné-danses ne concernent cependant qu'une infime proportion des œuvres du genre, les films de danse les plus diffusés à la télévision étant sans surprise les comédies musicales, les captations de spectacle, les vidéo-clips, les concours de danse en tous genres (tels que le télé-crochet « Danse avec les stars » sur TF1 en France et les émissions de télé-réalité sur la danse du type « Dance Moms », diffusé sur Lifetime aux États-Unis, ou sa copie anglaise « Dance Mums ») ainsi que les publicités chorégraphiées (dont certaines constituent d'ailleurs, tout comme certains clips, de véritables ciné-danses, à l'instar d'une publicité Air France de 2011 qui propose une métaphore de l'envol à travers une chorégraphie d'Angelin Preljocaj interprétée par Benjamin Millepied et Virginie Caussin sur un miroir géant qui reflète seulement le ciel et l'étreinte aérienne des danseurs¹²¹).

De même, les éditions de ciné-danses en cassettes VHS et plus récemment en DVD sont assez rares, même si les figures majeures du genre telles que Maya Deren, Amy Greenfield, Thierry De Mey, Wim Vandekeybus ou encore la compagnie DV8 Physical Theatre sont suffisamment populaires parmi les cercles de choréphiles et de cinéphiles pour que certaines de leurs œuvres soient rassemblées dans des éditions DVD commercialisées dans les circuits de vente par Internet. Il faut aussi noter quelques éditions anthologiques, telles que les DVD « Dance for Camera » et « Dance for Camera 2 » qui regroupent chacun plusieurs ciné-danses réalisées par divers artistes et pour la plupart primées par les festivals spécialisés.

¹²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=BIxwZfJDgw>. [Consulté le 21/04/2016].

Les projections dans des musées et des centres culturels constituent un moyen de diffusion plus important pour la ciné-danse. Le Centre Pompidou organise depuis le début des années 1980 un festival annuel de « vidéodanse » durant lequel un certain nombre de ciné-danses sont présentées (bien que le festival se dise consacré à la vidéodanse, la majorité des films projetés sont en réalité des captations). Le vidéo-bar Ginger et Fred de la Maison de la Danse à Lyon projette des captations et des ciné-danses en continu et la vidéothèque gratuite de l'institution, qui se voyait alimenter en permanence par le travail du vidéaste Charles Picq, a récemment été numérisée pour être accessible depuis Internet : c'est le projet Numéridanse.tv déjà mentionné. Le Centre National de la Danse et la Cinémathèque de la Danse de Pantin organisent également des projections régulières de films de danse en tous genres, mais mettent l'accent sur les captations et les ciné-danses. À l'étranger, certains musées et centres culturels projettent aussi ponctuellement ou régulièrement des ciné-danses, tels que le centre Charleroi Danses en Belgique, le Getty Centre à Los Angeles, le PAMM à Miami, etc.

Les ciné-danses trouvent également des espaces de diffusion privilégiés dans le cadre des festivals spécialisés, de plus en plus nombreux. Il serait fastidieux de recenser ici tous les festivals de ciné-danse, d'autant que certains sites l'ont déjà fait¹²². Enfin, les universités constituent un autre contexte de diffusion pour les ciné-danses, notamment en Grande-Bretagne, aux États-Unis et en Australie où des cours pratiques et/ou théoriques en ciné-danse sont régulièrement dispensés dans certaines universités telles que l'Université de Brighton (Angleterre), l'Université du Wisconsin (États-Unis) et l'Université de Nouvelle-Galles du Sud (Australie).

Ces conditions de diffusion présentent bien sûr des inconvénients. Par exemple, les vidéos qui sont disponibles sur Internet sont parfois compressées et pauvres. La circulation des ciné-danses sur Internet implique en outre des visionnages sur de petits et moyens écrans, dans des conditions bien éloignées de celles qui définissent l'expérience cinématographique traditionnelle (noir quasi total, grand écran généralement surélevé par rapport au niveau de la salle, distance entre l'écran et les spectateurs, expérience collectif du visionnage), même si ces modalités d'expérience des créations audiovisuelles se généralisent aujourd'hui. De plus, la diffusion de ces œuvres sur Internet rend très difficile la rémunération des artistes (si les artistes peuvent toucher des recettes sur les ventes d'un DVD ou grâce à l'achat d'une œuvre par un musée, il leur est en revanche plus difficile d'obtenir une quelconque rémunération par la diffusion de leurs films sur Internet), ce qui réduit une grande majorité

¹²² C'est le cas, par exemple, du site Dance Films Association : <http://www.dancefilms.org/other-dance-film-festivals/>. [Consulté le 17/08/2016].

de choréalisateurs à ne bénéficier que des ressources de l'aide à la création, voire à travailler bénévolement. Par ailleurs, les festivals spécialisés ou les projections dans les cadres universitaires ont l'inconvénient de ne s'adresser qu'à des gens qui connaissent et aiment déjà la ciné-danse : ces modalités de diffusion ne permettent généralement pas d'élargir le public potentiel de cette forme artistique.

Néanmoins, ces divers contextes de diffusion de la ciné-danse présentent aussi de nombreux avantages. La présence d'un grand nombre de ciné-danses sur Internet assure l'accessibilité du genre à tous types de public en abolissant presque toutes les restrictions d'ordre géographique ou socio-économique. Internet permet également la création de communautés internationales d'artistes, de chercheurs et d'amateurs qui dialoguent sur certains sites Internet consacrés à la ciné-danse. En mettant en contact des personnes de nationalités, de langues et de parcours différents, ces plates-formes Internet sont déterminantes pour le dynamisme du genre, car cette communauté crée des ciné-danses, les diffuse, les fait circuler sur divers réseaux sociaux, les commente, les critique, les théorise, etc.

L'accessibilité des ciné-danses sur Internet et la possibilité de les visionner autant de fois qu'on le souhaite favorisent l'analyse de ces films par des critiques et des universitaires, mais suscitent également des *remakes* de ciné-danses par des amateurs qui ont appris une chorégraphie par le biais d'une ciné-danse et la reproduisent, parfois en se proposant de la revisiter en modifiant les rythmes ou certains gestes ou bien en réinventant la mise en scène de la version originale. C'est le cas notamment de la ciné-danse d'Anne Teresa de Keersmaecker et de Thierry De Mey, *Rosas danst Rosas*, qui a fait l'objet de plus de trois cent cinquante *remakes* à l'occasion du projet « Re:Rosas! ». De même, la ciné-danse que constitue le vidéo-clip *Single Ladies* de Beyoncé a été maintes fois revisitée par des fans ou des danseurs qui proposent leur propre interprétation de la chorégraphie qu'y exécute leur idole, voire mettent en scène une nouvelle version de ce clip devenu culte presque instantanément après sa sortie.

Quant aux festivals spécialisés ou aux projections dans des cadres universitaires, ils ont l'avantage d'encadrer la diffusion de ciné-danses de discours critiques et théoriques qui facilitent l'appréciation de ces œuvres hybrides par le public. Par exemple, beaucoup de festivals spécialisés, comme celui de Bourgogne en France ou Light Moves en Irlande, font alterner projections de ciné-danses, colloques et éventuellement ateliers de formation à la réalisation de ciné-danses. De plus, la diffusion de ciné-danses dans les universités s'accompagne de cours dispensés sur cette forme artistique ou de colloques spécifiquement consacrés aux questions esthétiques et théoriques que le genre soulève. Dans ces contextes spécialisés, les choix

de programmation sont souvent très précis et éclairés par une réflexion critique et théorique qui permet d'ancrer le genre dans les recherches actuelles en art et donc de l'inscrire dans des pratiques légitimantes et institutionnalisantes qui contribuent à renforcer la visibilité et la reconnaissance de cette forme artistique, voire son dynamisme et sa popularité.

L'ensemble de ces modalités de diffusion, c'est-à-dire d'existence, de la ciné-danse et les types d'encadrement discursifs plus ou moins rigoureux dont elles sont solidaires sont loin d'être anecdotiques : ils modèlent l'identité et le statut de la ciné-danse en déterminant fortement la manière dont ces films sont visionnés, reçus, compris, appréciés, évalués, commentés, etc., et par conséquent la place qu'ils occupent sur la scène artistique et culturelle contemporaine.

Sur quelques singularités esthétiques et dramaturgiques de la ciné-danse

3.1 Réflexions sur une certaine réception critique du genre

En dehors des ouvrages spécialisés sur le sujet, qui tendent à souligner la créativité de cette forme d'art hybride, la ciné-danse a longtemps souffert, et souffre encore parfois, d'une réception méfiante, voire ouvertement critique. Certains commentateurs, essentiellement issus des études en danse, abordent le genre selon une perspective plus ou moins technophobique depuis laquelle ils estiment que ces films altèrent l'art chorégraphique et menacent le spectacle vivant. Je ne composerai pas ici un florilège de ces critiques car Sherril Dodds en a proposé un dans son ouvrage *Dance on Screen*¹. En revanche, il est intéressant d'examiner les critères d'évaluation et les ressorts argumentatifs de ces discours. Or il ressort d'un tel examen que ces critiques relèvent de deux sentiments ou présupposés principaux qu'il s'agit de distinguer et dont il faut souligner les écueils. D'une part, ces discours déplorent l'infériorité, voire l'infirmité, de la ciné-danse par rapport à la danse, dans la mesure où la ciné-danse est incapable de reproduire l'expérience vivante de la danse, son *hic et nunc*, la puissance du présent de toute interprétation chorégraphique, la présence charnelle des danseurs, etc. D'autre part, ils s'inquiètent de ce que la ciné-danse puisse prétendre à remplacer le spectacle vivant, qu'elle cherche, voire parvienne, à le rendre obsolète, moins nécessaire.

Pour appuyer leur première critique, certains auteurs soulignent que la ciné-danse fait disparaître la spontanéité des performances *live*, une spontanéité qui s'affirme dans toutes les variations d'exécution et d'interprétation d'une pièce d'une représentation à l'autre. Il faut pourtant relativiser cette spontanéité du spectacle vivant à la lumière du relatif cadencement de la plupart des pièces chorégraphiques, lié aux impératifs de durée et d'accord avec les partitions musicales qui les accompagnent, au lissage du travail interprétatif qu'opèrent peu à peu les répétitions et à la tendance à la patrimonialisation des œuvres chorégraphiques et donc à la

¹ *Op. cit.*, pp. 16-22.

relative fixité des pièces qui doivent le plus souvent trouver des formes stables et reproductibles pour s'intégrer à un répertoire.

Dans le même ordre d'idées, ces auteurs insistent sur l'évacuation de tous les risques et de tous les espoirs spécifiques au spectacle vivant (chutes inopinées, ratages ou, au contraire, exploits miraculeux qui ne pourront pas nécessairement être reproduits). Ils regrettent donc l'aseptisation des performances chorégraphiques et l'anéantissement de la possibilité même du surgissement de l'accident ou de l'instant de grâce par la sécurité de l'enregistrement mécanique et des prises multiples. Ils ne manquent pas non plus de condamner le rouleau compresseur par lequel le cinéma fait passer les corps dansants, faits de chair et d'os, en des images bidimensionnelles dénuées d'épaisseur, de densité, de matérialité. Ils puisent encore dans le célèbre texte de Walter Benjamin sur l'art à l'ère de sa reproductibilité technique² l'argument selon lequel ces films représentent une perte d'aura par rapport aux spectacles chorégraphiques vivants, dansés dans un unique *ici et maintenant*³.

Ces critiques s'inscrivent en partie dans la lignée de celles de Fred Astaire qui refusait « les effets spéciaux et les perspectives prétendument artistiques⁴ », ne voulant pas que ses performances soient transformées par des procédés filmiques. Les inquiétudes de Fred Astaire par rapport aux altérations que les techniques de l'image peuvent faire subir à la danse, déjà évoquées dans le premier chapitre, sont « représentatives d'une résistance plus large à la transposition de la danse au cinéma⁵ ». Sherril Dodds cite par exemple un article intitulé « Exploitation ou symbiose ? Sur les contradictions entre la danse et la vidéo » de Jochen Schmidt dans lequel l'auteur dresse un portrait peu reluisant des ciné-danses. Celles qu'il évoque lui semblent être « des exemples d'un art prétentieux et affecté » où « occasionnellement le chorégraphe se voit violé par la technologie⁶ ». Les ciné-danses, qui métamorphosent les chorégraphies qu'elles filment par diverses ressources cinématographiques (cadrages, échelles de plan, montage, effets spéciaux, etc.) sont ainsi perçues comme des agres-

² Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Payot, 2013, trad. Frédéric Joly.

³ Je m'intéresse ici aux critères qui sous-tendent les critiques de la ciné-danse, mais certains commentateurs (critiques de danse ou chercheurs en danse) déprécient également les captations les plus littérales, estimant qu'elles échouent à restituer la physicalité des corps en mouvement et qu'elles ne constituent pas nécessairement de bons documents de travail et de mémoire, étant donné qu'elles enregistrent des interprétations particulières et qu'il est donc difficile d'y distinguer le danseur de la danse, les idiosyncrasies physiques et gestuelles de l'interprète de la composition du chorégraphe.

⁴ « special effects or arty perspectives », cité par Sherril Dodds, *Dance on Screen*, op. cit., p. 6.

⁵ « Astaire's concern was representative of a wider resistance to the translation of dance to film. » Claudia Kappenberg, « Does Screendance need to look like Dance? », *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, vol. 5, n°2-3, pp. 89-105.

⁶ Jochen Schmidt, « Exploitation or Symbiosis? On the Contradictions Between Dance and Video », *Ballett International*, n°1, janvier 1991, p. 98.

sions portées à l'encontre de l'art chorégraphique, sortes de crimes de lèse-majesté contre la danse en général et les chorégraphes en particulier.

Des critiques qui occultent la différence de nature entre danse et ciné-danse...

Bien sûr, ces critiques peuvent se balayer d'un simple revers d'argument, tout simplement parce que la ciné-danse ne vise *pas* à reproduire ou à créer des chorégraphies telles qu'elles existent ou pourraient exister sur scène. Au contraire, la ciné-danse explore et exploite toutes les possibilités de la médiatisation cinématographique de la danse. Précisément, les chorérealisateurs cherchent à créer des œuvres dont l'élément chorégraphique ne saurait exister en dehors du dispositif filmique. Ces critiques s'avèrent donc caduques puisqu'elles envisagent la ciné-danse à l'aune des caractéristiques du spectacle vivant que la ciné-danse ne peut naturellement qu'échouer à reproduire. Néanmoins, si ces films ne s'attachent nullement à faire concurrence aux spectacles chorégraphiques *live*, dont ils ne pourraient être que des ersatz, ils ont en revanche l'ambition de proposer une autre expérience de la danse qui s'avère souvent particulièrement sensuelle – comme je tenterai de le montrer dans la suite de ce chapitre – bien loin des accusations de désincarnation dont ils font parfois l'objet.

Par ailleurs, l'inquiétude selon laquelle la ciné-danse menacerait l'existence même du spectacle vivant me semble également infondée. De fait, une nouvelle forme d'art a-t-elle jamais chassé celles qui lui préexistaient ? Certains arts, lorsqu'ils sont apparus, ont pu infléchir, voire transformer, l'orientation des autres, mais ils ne les ont pas fait disparaître. Par exemple, la photographie n'a pas davantage tué la peinture que le cinéma n'a entonné le chant du cygne de la photographie ou du théâtre. Il est vrai que l'accessibilité immédiate et gratuite d'un grand nombre de ciné-danses encourage à en visionner beaucoup, mais cette pratique ne remplace pas le spectacle chorégraphique vivant et la pratique spectatorielle qui consiste à aller assister à une représentation dans un lieu et à un moment précis, lors de laquelle on peut observer une performance sans « filtres » cinématographiques, c'est-à-dire sans le filet de sécurité que représente la possibilité des prises multiples, sans les opérations sélectives, rythmiques et organisationnelles du montage et du cadrage et sans les déclinaisons de points de vue, d'échelles de plan, d'angles et de hauteurs de caméra.

Il faut donc insister sur la différence de nature entre ces deux arts pour court-circuiter ces critiques qui évaluent la danse et la ciné-danse selon une même approche

(celle du spectacle vivant) pour mieux s'autoriser à les hiérarchiser et à penser la ciné-danse sous l'angle du manque par rapport à la danse *live*. En effet, si l'on adopte cette approche, la ciné-danse est lacunaire du fait de sa nature bidimensionnelle (par opposition à la tridimensionnalité de la danse), du manque de physicalité des ciné-danseurs (par opposition aux danseurs en chair et en os) et de l'effacement des risques du spectacle chorégraphique. Face à ces discours qui hiérarchisent artificiellement deux formes d'art qui n'ont pas le même médium de représentation et qui ne partagent donc pas exactement les mêmes recherches artistiques, il s'agit de souligner les singularités esthétiques de la ciné-danse qui la distinguent bien d'une simple transcription littérale de la danse qui aurait vocation à reproduire aussi fidèlement que possible l'expérience du spectacle chorégraphique tel qu'il est représenté dans les espaces théâtraux traditionnels et défini par ce contexte. Ce sera tout l'objet de ce chapitre que de mettre au jour les spécificités esthétiques de la ciné-danse pour en souligner l'indépendance artistique par rapport à la danse, mais aussi par rapport aux captations qui cherchent à transcrire les spectacles vivants pour constituer des outils de travail et une mémoire des œuvres. Ce chapitre se propose en effet d'explorer l'hybridité féconde de la ciné-danse en examinant certaines singularités de ses formes esthétiques et notamment la manière dont les cadrages, les variations d'échelle de plan, le montage, les manipulations visuelles, sonores et temporelles des corps ainsi que le régime hypersensoriel de ces films font advenir des expériences purement cinématographiques de la danse qui signent l'irréductible spécificité de cette forme artistique.

...Et des analyses qui minimisent la différence entre la ciné-danse et d'autres formes de films de danse

Par ailleurs, certaines analyses tendent aussi à minimiser les spécificités esthétiques de la ciné-danse par rapport à d'autres films de danse. Or, comme je l'ai souligné, le genre se distingue de la plupart des comédies musicales et autres films *de* ou *sur la* danse par sa radicalité expérimentale, par son rejet des procédés narratifs traditionnels et par ses modes de production, de diffusion ainsi que ses formats (de durée et/ou d'images) originaux, sinon marginaux. Surtout, les *ciné-danses* se définissent par l'entrelacement étroit, voire symbiotique, qu'elles tissent entre danse et cinéma, si bien que les performances chorégraphiques que ces films représentent y sont inséparables du langage et des possibilités techniques du cinéma et que, réciproquement, les formes cinématographiques qui s'y déploient épousent les médiums et les modalités expressives de la danse (corps, mouvements, gestes, rythme, énergie, flux, etc.). D'une part, les chorégraphies des ciné-danses sont spécialement (re)créées

pour le médium filmique (ou vidéo ou numérique) et elles font l'objet d'une mise en scène spécifiquement cinématographique (et non théâtrale) : la caméra n'y est donc pas un simple instrument au service de la danse, de sa mémoire ou de sa transmission pédagogique, comme c'est le cas dans la plupart des captations de spectacles et des documentaires. D'autre part, la danse n'y apparaît pas simplement sous forme de numéros spectaculaires et/ou divertissants qui viennent ponctuer une trame narrative prépondérante, comme c'est souvent le cas dans les comédies musicales ou dans certains films sur la danse aussi divers au demeurant que *The Red Shoes*, *Saturday Night Fever* ou *Black Swan*. C'est ainsi son degré d'hybridité et l'exclusivité de son contenu chorégraphique qui distinguent la ciné-danse d'autres formes du film de danse.

Or cette hybridation, ce pas de deux intime de la danse et du cinéma, transforme le processus même de création chorégraphique et redéfinit les potentialités esthétiques du cinéma. En effet, en modifiant les conditions de représentation traditionnelles, c'est-à-dire scéniques, de la danse, la création de l'art chorégraphique pour les médiums « écraniques » et son traitement par des techniques de l'image et du son bouleversent à la fois la manière d'écrire et de percevoir la danse et donc de la définir. De même, pour le médium filmique, le fait de prendre la danse comme motif exclusif agit en profondeur sur la façon de créer des images et des sons, d'élaborer une dramaturgie, de suggérer du sens, etc.⁷. Ce sont donc bien les étincelles provoquées par ce frottement des deux arts qui m'intéressent ici. À quel point cette hybridité est-elle féconde ? Que fait la danse du cinéma et que fait le cinéma de la danse dans ces œuvres où les deux arts fusionnent ? Quels effets esthétiques, quelles tendances dramaturgiques et quelles implications philosophiques cette hybridation de la danse et du cinéma produit-elle ?

En définitive, entre les commentaires antagonistes de quelques critiques de danse ou de spécialistes d'études en danse qui tendent à mépriser le genre pour ce qu'il n'est pas (de la danse *live*) et certains ouvrages sur les films de danse qui tendent à minimiser l'originalité formelle et esthétique de la ciné-danse, les singularités de cette forme d'art hybride ont été le plus souvent occultées ou sous-estimées et elles n'ont en tout cas pas été suffisamment analysées⁸. L'enjeu de ce chapitre consiste donc à mettre au jour certaines des particularités esthétiques de

⁷ Filmer la danse – des corps en mouvement, des gestes, des rythmes, des énergies, des états de corps, des qualités de mouvement, etc. – permet notamment d'élaborer des formes de dramaturgies cinématographiques alternatives, moins psychologisantes que sensorielles et incarnées, c'est-à-dire des formes dramaturgiques qui se développent à travers les corps, les gestes et divers effets synesthésiques plutôt qu'à travers un registre discursif. Je développerai ce point dans la suite de cette recherche.

⁸ Les analyses d'Erin Brannigan me semblent toutefois faire exception : son étude des tendances micro-chorégraphiques et gestuelles des ciné-danses ainsi que son examen des mouvements anarchiques

la ciné-danse, ce qui devrait permettre de mieux justifier la distinction de cette catégorie de films comme une forme spécifique et bien identifiable du film de danse. Par conséquent, je propose dans les pages qui suivent de passer en revue un certain nombre de motifs esthétiques récurrents en ciné-danse avant de me concentrer sur quatre aspects spécifiques et, à mon sens, extrêmement originaux du genre : l'utilisation particulière du gros plan, le travail des sons, le régime hyper- et multi-sensoriel de ces films et les corporéités qu'ils façonnent. En examinant plus en détail ces aspects de la ciné-danse, je tenterai d'en dégager les effets esthétiques et dramaturgiques, d'interroger le renouvellement de la perception de la danse et des corps qu'ils induisent, de mesurer les infléchissements des pratiques et des théories cinématographiques qu'ils suscitent ou encore d'en saisir les implications philosophiques et/ou politiques implicites.

3.2 Quelques motifs esthétiques récurrents en ciné-danse

Au travers des analyses de films qui jalonnaient l'histoire de la ciné-danse que j'ai proposée, j'ai déjà eu l'occasion de mentionner certaines singularités formelles de ces films de danse : éclatement de la frontalité théâtrale et multiplication des points de vue sur les corps dansants, distorsion de l'espace-temps ciné-chorégraphique (en particulier *via* des raccords-mouvements par lesquels la chorégraphie ne s'interrompt pas alors que les danseurs sont téléportés dans un autre lieu), travail sur les possibilités spécifiquement cinématographiques d'entrée et de sortie de champ, création de mouvements par le montage ou encore caméra non plus seulement portée mais « dansée ». Avant d'étudier très en détail certaines pratiques de la ciné-danse, je propose – à titre indicatif davantage qu'exhaustif – de brosser un panorama des traits esthétiques récurrents de la ciné-danse.

Éclatement de la frontalité théâtrale et multiplication des points de vue sur la danse

Si on la compare aux autres films de danse, l'éclatement de la frontalité théâtrale est sans doute l'une des grandes caractéristiques esthétiques de la ciné-danse. Certes, cet aspect ne lui est pas spécifique : certaines captations multi-caméras,

dans ces films exposent, de manière particulièrement convaincante, trois spécificités esthétiques très originales de la ciné-danse. Voir *Dancefilm, op. cit.*, notamment les chapitres 2, 3 et 5 de l'ouvrage.

certains documentaires, certains passages de comédies musicales adoptent parfois, ponctuellement, des points de vue non frontaux pour filmer la danse. Néanmoins, cette « dé-frontalisation » de la perspective tend à être beaucoup plus marquée en ciné-danse que dans d'autres films de danse. S'éloignant ainsi de la perception de la danse telle qu'elle est organisée dans les conditions théâtrales classiques ainsi que de la plupart des captations qui cherchent à les reproduire peu ou prou, les ciné-danses s'ingénient à faire voler en éclat la perspective frontale depuis laquelle la danse artistique est traditionnellement observée par les spectateurs. En effet, ces films s'attachent à multiplier les perspectives sur les mouvements dansés en variant les angles de prises de vue (plongée ou contre-plongée) et les hauteurs de caméra et en adoptant des points de vue aussi bien latéraux, obliques que frontaux, encore que ces points de vue supposent précisément des repères spatiaux fixes que les ciné-danses aiment brouiller en déclinant les lieux dans lesquels les danseurs évoluent, voire abolir en filmant la danse dans des configurations spatiales multidirectionnelles, c'est-à-dire des espaces qui n'ont pas clairement de « devant », de « derrière » et de « côtés », tels qu'une étendue désertique ou neigeuse, une forêt ou encore des espaces modelés numériquement qui paraissent infinis.

Il ne s'agit pas seulement d'une multiplication à la fois élégante et dynamisante des points de vue sur les corps dansants. Certes, ces variations de perspectives rafraîchissent, voire renouvellent, la perception des mouvements et des corps et tendent à maintenir le regard en alerte, à l'« électriser⁹ », par des coupes parfois inattendues et des changements fréquents de position, d'axe, d'angle et de hauteur de caméra. Mais ces choix de filmage ont aussi des incidences importantes sur la perception de la *qualité* et des *effets* des mouvements, qu'ils refaçonnent tantôt subtilement, tantôt radicalement. Par exemple, l'emploi d'une contre-plongée tend à amplifier l'impression de hauteur d'un saut. Maya Deren ne s'y trompe pas lorsque qu'elle utilise cet angle de vue à la fin de *A Study in Choreography for Camera* pour filmer le saut de Talley Beatty qu'elle voulait idéaliser et rendre plus spectaculaire en gommant l'effort que doit fournir tout danseur pour défier la gravité. Les contre-plongées peuvent aussi étirer les corps et accentuer l'effet de souplesse d'un développé ou d'un battement de jambe. Là encore Maya Deren recourt à cette stratégie pour intensifier le développé de jambe de Talley Beatty à la fin de la première séquence de *A Study in Choreography for Camera* qui se déroule dans une clairière. Le positionnement très bas de la caméra et la légère contre-plongée y accentuent la hauteur et l'ampleur du mouvement de jambe du danseur.

⁹ Je reprends ici la formule qu'emploie Annie Suquet (« électriser la perception ») pour caractériser le travail ciné-chorégraphique de Merce Cunningham et ses collaborateurs. Voir *Merce Cunningham. Chorégrapheur pour la caméra*, op. cit., pp. 15-24.



Illustration 3.1 Le développé de Talley Beatty filmé en contre-plongée dans *A Study in Choreography for Camera*

Les contre-plongées peuvent également renforcer les qualités aériennes d'une chorégraphie ou d'une interprétation. Au début de *A Moment in Love* de Shirley Clarke, les mouvements légers et aériens des deux danseurs, qui s'élancent vers le ciel plutôt qu'ils ne s'ancrent dans le sol, donnent l'impression que le couple est suspendu dans les airs. Si ce sentiment est favorisé par le décor (la cime d'une montagne qui semble « accrocher » les danseurs dans le ciel), les surimpressions (qui confèrent aux corps et au décor une dimension éthérée) et les mouvements enlevés des danseurs, il est aussi dû aux plans en contre-plongée, cette orientation de la caméra mettant l'accent non pas sur les pieds et les jambes du couple, mais sur le haut de leur corps et sur le ciel. Cet angle de vue semble donc désancrer les danseurs du sol en rendant peu visibles les marques de la gravité et de leur pesanteur à l'écran et participe ainsi largement à créer l'impression que les danseurs flottent entre ciel et terre.

La contre-plongée peut aussi participer à l'héroïsation des corps filmés. Marcel Schüpbach, par exemple, exploite cet effet dans sa mise en scène cinématographique du *Boléro* de Maurice Béjart (2001) : souvent filmés en contre-plongée, les danseurs apparaissent encore plus majestueux et sculpturaux que dans les versions scéniques de cette chorégraphie aux mouvements hiératiques mais puissants. Parmi les nombreux effets potentiels de la contre-plongée, on peut encore mentionner les sensations de vertige « à l'envers ». Dans *Descent* de Noémie Lafrance, les contre-

plongées à 90° dans la cage d'escalier où se déroule le film créent un effet de couloir vertical ou de tunnel vertigineux dans lequel les danseuses viennent faire des incursions en jouant avec les limites des rambardes de sécurité.

À l'inverse, l'usage de la plongée, *a fortiori* de la plongée à 90°, tend à gommer les mouvements qui s'accomplissent sur un axe vertical (sauts, flexions), mais rend très lisibles les mouvements qui se déploient dans l'horizontalité, tels que les ports de bras et les mouvements de jambes (dégagés, développés, ronds de jambe, etc.), ainsi que toutes sortes de déplacements dont cet angle de vue capte avec une clarté particulière les dessins qu'ils forment dans l'espace. Les plans en plongée permettent aussi de souligner des effets chorégraphiques de circularité ou de symétrie à grande échelle qui peuvent être moins nettement perceptibles depuis la salle de théâtre. Comme je l'évoquais dans le premier chapitre, le pionnier en la matière est Busby Berkeley. Les plongées sidérantes qu'il réalisait depuis les plus hauts studios d'Hollywood révélaient les effets graphiques et architecturaux de ses chorégraphies en rendant extrêmement lisibles les lignes et les formes qu'elles ciselaient dans l'espace¹⁰. D'ailleurs, plus qu'elles ne les *révélaient*, les prises de vue en plongée qu'il affectionnait *favorisaient* l'élaboration de telles compositions choré-graphiques. L'écriture chorégraphique de Berkeley, les formes figuratives ou abstraites que des myriades de danseuses façonnent dans ses numéros, requièrent une vision en plongée pour être pleinement appréciées. En effet, la sophistication de ses mises en scène des corps n'apparaît qu'à grande échelle et vue d'en haut, c'est-à-dire grâce à ce dispositif de représentation cinématographique : d'ailleurs, lorsque la caméra filme les danseuses de près et plus frontalement, elle trahit la simplicité des mouvements des *girls* et l'amateurisme de ces dernières. Certes, ce point de vue est celui d'un esthète et d'un logisticien des troupes, non pas d'un humaniste ou d'un fin psychologue car en occultant les visages, la plongée totale transforme les corps, aux lignes morphologiques et aux traits faciaux individuants, en des formes mobiles indifférenciables et relativement abstraites. La plongée totale tend effectivement à dissoudre l'individualité des corps dansants pour n'en retenir que les déploiements latéraux et les déplacements dans l'espace. Et plus la caméra s'élève pour effectuer une plongée, plus cet effet d'abstraction des corps et de dissolution des figures charnelles en points mobiles est prononcé.

Beaucoup de réalisateurs de ciné-danse sont très influencés par les expérimentations ciné-chorégraphiques de Berkeley sur la plongée. En effet, dans la lignée des effets de révélation choré-graphique de la plongée chez Berkeley, certains choréali-

¹⁰ L'expression « faire un Busby Berkeley » ou « faire un Berkeley » est d'ailleurs passée (et restée) dans le jargon du cinéma pour désigner un filmage en plongée totale.



Illustration 3.2 Les plongées berkeleyesques de *Fase* (Thierry De Mey, 2002)

sateurs utilisent cet angle de caméra comme l'outil d'un dévoilement. Par exemple, dans la séquence « Violon Phase » de *Fase* (Belgique, 2002, 58'), Thierry De Mey filme Anne Teresa De Keersmaeker en plongée afin de révéler le dessin que ses pas de danse tracent peu à peu sur le sol sableux de la clairière où elle danse. On retrouve cet usage de la plongée dans des films comme *If Time Pass* [sic] de Teppei Kuroyanagi (Japon, 2011, 5') où les corps, aidés par des effets spéciaux, « peignent » la toile de fond que constitue le sol grâce à leurs mouvements ou dans *Circle* d'Özgür Can Alkan (Turquie, 2014, 4') dans lequel le danseur, sorte de derviche tourneur muni d'une cape rouge, vu d'en haut et parfois démultiplié par des jeux de surimpressions numériques, évoque tour à tour des coquelicots, des champignons, une bouche pulpeuse maquillée, un toréador ainsi que d'autres motifs moins aisément identifiables car moins figuratifs. Je propose de qualifier cet usage de la plongée de « performatif », car c'est la vision en plongée qui permet dans ces cas de révéler ce que « fait » le mouvement, l'effet, les traces ou les signes qu'il produit.

Les ciné-danses exploitent bien sûr d'autres effets de la plongée sur lesquels je reviendrai ponctuellement au cours d'analyses de films, tels que l'évocation d'un dispositif de surveillance (dans *Targeted Advertising* de Mitchell Rose ou *Evacuated* de Stevan Novakovich par exemple), une sensation de vertige et des effets de mise en abyme (*Descent* de Noémie Lafrance, qui utilise les plongées plus encore que les contre-plongées) ou encore les jeux d'échelles et de disproportion que cette



Illustration 3.3 *If Time Pass* (Teppeï Kuroyanagi, 2011)



Illustration 3.4 *Circle* (Özgür Can Alkan, 2014)

perspective peut créer entre les danseurs et l'espace dans lequel ils évoluent (*Hearts and Arrows* de Benjamin Millepied).

Les variations de hauteur de caméra permettent aussi de décliner les points de vue sur les corps et de varier les effets des mouvements. En effet, la hauteur de la caméra a une forte influence sur les effets sensoriels que produisent les mouvements : une caméra haute a tendance à désancrer les danseurs du sol et à conférer une certaine apesanteur à leurs mouvements tandis qu'une caméra plus basse insistera sur les effets gravitaires et sur leur relation au sol.

In fine, cet éclatement de la frontalité et cette multiplication des perspectives sur les corps en mouvement favorisent :

- une déhiérarchisation de l'espace et de son occupation (en l'absence de front et de centre fixes, l'espace dans lequel les danseurs sont filmés est constamment réorganisé par les cadrages et la disposition des danseurs dans le plan),
- une certaine plasticité du regard et donc de l'attention (loin d'observer constamment les corps dans leur intégrité depuis le même axe, le même angle et la même hauteur, le regard que construisent les ciné-danses sur les corps est souvent composite, fragmentaire, détaillé mais lacunaire, etc.),
- des représentations défrontalisées et kaléidoscopiques des corps qui, paradoxalement (dans la mesure où elles sont bidimensionnelles), confèrent aux figures des danseurs densité et épaisseur. Observés sous toutes leurs coutures, les corps de la ciné-danse, plus que dans la peinture perspectiviste, voire parfois plus que dans les danses théâtrales les plus frontales, apparaissent comme des corps tridimensionnels (la variation des axes permet de filmer d'autres facettes du corps que son « recto ») et déhiérarchisés (les plans de pieds, de cuisses, de fesses, de coudes, d'omoplates y revêtent souvent une importance égale, voire supérieure aux plans de visage).

La caméra entre dans la danse : la chorégraphie des images

Ce n'est pas seulement la frontalité du regard porté sur la danse qui vole en éclats dans ces films, mais aussi l'immobilité du point de vue du spectateur de danse. Outre les variations de perspectives qui font voyager le regard autour des corps, en les filmant d'au-dessus et d'en-dessous, de côté et de dos, de face et de biais, etc., beaucoup de ciné-danses tirent profit de la mobilité de la caméra à travers des panoramiques, des travellings avant, arrière, latéraux ou circulaires ou des formes plus libres de mouvements d'appareil porté à la main : autant de



Illustration 3.5 Les plongées vertigineuses dans la cage d'escalier dans *Descent* et leurs effets de mise en abyme des danseuses (Noémie Lafrance, 2003)

possibilités qui permettent de nouer des dialogues kinésiques entre les mouvements des danseurs et ceux de la caméra. En effet, contrairement à la fixité du point de vue d'un spectateur de danse théâtrale, contrairement aussi au relatif statisme d'une majorité de captations qui évitent les mouvements de caméra trop ostensibles pour ne pas perturber la perception des mouvements de la chorégraphie, beaucoup de ciné-danses s'évertuent à chorégraphier les déplacements de la caméra autour des danseurs afin de créer, littéralement, des pas de deux ciné-chorégraphiques. Tout autant que sa frontalité, c'est donc aussi la fixité du regard sur la danse que les ciné-danses abolissent.

Par exemple, dans *Locale* de Merce Cunningham et Charles Atlas, déjà évoqué, la caméra entre dans la danse, la *steadicam* fixée sur le corps d'Atlas comme une sorte d'extension de son corps lui permettant de s'immiscer au cœur de l'action chorégraphique¹¹. Les danseurs étant perçus au gré des mouvements et des déplacements du caméraman dansant, le film semble en effet adopter la perspective d'un danseur pour faire éprouver cette chorégraphie par le prisme kinésique de l'un de ses interprètes.

La mobilité de la caméra permet également de mettre en scène des expériences de « kinesthésie relative » pour reprendre une formule d'Amy Greenfield¹². Les spectateurs font une expérience de kinesthésie relative lorsque la perception des mouvements des danseurs et celle des déplacements de la caméra sont interdépendantes, se contaminent et s'influencent mutuellement. Ce type d'effets kinesthésiques relatifs est par exemple mis en scène dans *Nine Variations on a Dance Theme* de Hilary Harris, comme je l'ai montré dans mon analyse détaillée de cette ciné-danse, notamment à partir de la seconde variation, quand il devient parfois difficile de déterminer si les mouvements perçus trouvent leur source dans ceux de la danseuse ou dans ceux de la caméra ou du moins dans quelles proportions le dynamisme du film leur est respectivement attribuable. Si l'on retrouve cette mise en scène de la relativité du mouvement dans beaucoup de ciné-danses, les films d'Amy Greenfield constituent des exemples paradigmatiques de cet entrelacement étroit entre la perception des mouvements des danseurs et la perception des mouvements de la caméra. Cela est particulièrement manifeste dans une œuvre comme *Tides*, dans laquelle les mobilités dialogiques de la caméra, de la danseuse et de la mer rendent souvent difficile la distinction des mouvements observés. La multiplicité des référentiels disponibles

¹¹ Charles Atlas a réalisé un documentaire ou plutôt un *making of* de *Locale, Roamin' I* (1979, 15'), qui montre le processus de création de ce film et les problèmes d'ordre chorégraphique que le réalisateur a rencontrés pour pouvoir « entrer » dans la danse. Voir aussi le mémoire de Master 2 de Paulina Ruiz Carballido, *op. cit.*, notamment la section intitulée « Charles Atlas et le steadicam ou la caméra dansante », pp. 69-72.

¹² Amy Greenfield, « The Kinesthetics of Avant-Garde Dance Film », *op. cit.*, p. 24.

pour lire ces mouvements complique une telle tâche. Par exemple, parfois portée par les flots au gré desquels elle est ainsi mue, Greenfield ne se déplace alors pas relativement à la vague qui l'emporte, mais elle est bien en mouvement par rapport à la caméra. Et lorsque la caméra s'éloigne d'une vague qui se retire, son mouvement, opposé à celui du flot maritime, amplifie l'impression de vitesse du reflux de l'eau. La mobilité de la caméra, conjuguée à celle des danseurs et parfois des décors, tantôt sur un mode symbiotique ou mimétique, tantôt sur un mode antithétique, permet donc de susciter des expériences de kinesthésie relative qui complexifient la perception des chorégraphies et colorent parfois les mouvements des danseurs de qualités qui sont propres aux mouvements de caméra (et/ou aux mouvements des environnements que les danseurs traversent).

D'autre part, dans certaines ciné-danses, les danseurs sont évacués du cadre et seul le cadre « danse ». La caméra (ou plutôt celui ou celle qui la manipule) est alors le danseur invisible du film dont les mouvements – à la fois inscrits dans l'image et absents de l'image – constituent une sorte de « chorégraphie fantôme » ou une « empreinte de danse ». Les films dans lesquels la danse se déploie non pas devant mais derrière la caméra ou plutôt au travers de la caméra cherchent à faire danser les images elles-mêmes. Les chorégraphes de « danses de caméra » aspirent avant tout à proposer un regard cinématographique plus incarné – c'est-à-dire à transcrire un regard qui n'est pas fixe mais mobile, non pas désincarné mais solidaire du corps qui le porte et de ses mouvements – et à développer de nouvelles qualités de mouvements d'images en utilisant la danse comme une ressource technique de filmage. Par exemple, bien qu'ils ne paraissent pas, à première vue, être des films de danse, les films expérimentaux de Marie Menken s'attachent à chorégraphier les images elles-mêmes et à orchestrer un « jeu de *présence-absence*¹³ », c'est-à-dire à la fois « d'inscription et d'effacement¹⁴ » du corps dansant à travers un travail particulier de caméra portée que P. Adams Sitney a qualifié de « somatique¹⁵ » dans la mesure où les mouvements d'appareil épousent ou répercutent les mouvements du corps de la cinéaste. Stéphanie Herfeld rapproche ainsi le travail de filmage de Marie Menken du

¹³ Stéphanie Herfeld, « Voir et se mouvoir : la performance des images de Marie Menken », in Marisa C. Hayes et Franck Boulègue, *Art en mouvement. Recherches actuelles en ciné-danse*, op. cit., p. 103.

¹⁴ *Ibid.*, p. 104.

¹⁵ Voir P. Adams Sitney, *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*, Oxford, Oxford University Press, 2008. Voir en particulier le chapitre qu'il consacre à Marie Menken : « Marie Menken and the Somatic Camera », pp. 21-47. Sitney parle de « caméra somatique » pour désigner la technique spécifique de caméra portée de Menken par laquelle s'opère « l'identification du cadre mobile de l'image [...] avec les mouvements de la réalisatrice ». *Ibid.*, p. 23. Stéphanie Herfeld résume bien la définition de la caméra somatique de Menken que Sitney propose : « Sitney nomme ainsi une caméra tenue à bout de bras qui produit des mouvements de l'image s'identifiant à ceux d'un corps en mouvement. Même s'ils sont agités, maladroits, voire sous l'emprise de l'alcool, pour Sitney, les mouvements de Menken font preuve d'un savoir-faire rythmique singulier et juste ». *Ibid.*, pp. 101-102.

projet de la ciné-danse en analysant ses œuvres en termes chorégraphiques et en les considérant comme des films de danse « au sens large¹⁶ ». Stéphanie Herfeld souligne en effet avec raison que les films de Menken tels que *Visual Variations on Noguchi* (1945, 4'), *Arabesque for Kenneth Anger* (1958-1961, 5') et *Lights* (1964-1966, 6') peuvent être considérés comme des films de danse « parce qu'elle-même dansait en les fabriquant¹⁷ ». Dans ses films, qu'il s'agisse de filmer l'atelier et les œuvres du sculpteur Isamu Noguchi (*Visual Variations on Noguchi*), l'architecture du palais de l'Alhambra (*Arabesque for Kenneth Anger*) ou des illuminations de Noël (*Lights*), les images de Menken se font toujours le sismographe de ses (ré)actions physiques et notamment des mouvements que les lieux ou les objets lui inspirent. Le regard cinématographique de Menken n'est pas un regard descriptif, objectivant, distancié, stable : c'est un regard incarné, actif et réactif, respirant, touchant, dansant, courant, haletant, titubant, glissant, tremblant. . . Commentant *Visual Variations on Noguchi* dans lequel Menken « choré-filme » le studio du sculpteur américano-japonais, Herfeld écrit :

Dans chaque geste de cadre, on sent le corps de Menken. On sent ses déplacements, son transfert de poids, ses contractions et ses relâchements, de sorte que l'image ne procède plus à une description mais à une suite de mouvements dans leur effectuation. On pourrait penser que Menken réalise avec le film ce que son contemporain Jackson Pollock a accompli dans la peinture : le passage d'un art de l'image à un art de l'action (Action Painting)¹⁸.

Ces danses de Menken – ces chorégraphies spontanées qu'elle exécutait avec sa caméra portée et qui épousaient la mobilité de son regard – ont provoqué un bouleversement de l'esthétique de l'image cinématographique et de ses modalités de production qui reste encore trop largement inaperçu, mais que des cinéastes expérimentaux comme Jonas Mekas et Stan Brakhage ont su reconnaître. Dans une lettre à Gerard Malanga, Brakhage souligne par exemple combien Menken a émancipé le cinéma expérimental de l'exigence de propreté mécanique des mouvements de caméra imposée par Hollywood pour inventer de nouvelles manières de filmer qui véhiculent une expérience corporelle authentique et personnelle. Stan Brakhage affirme que les travaux de Menken l'ont ainsi libéré des normes implicites que les films des studios hollywoodiens faisaient peser sur les réalisateurs, même les plus

¹⁶ *Ibid.*, p. 102. Stéphanie Herfeld fait ici référence à la définition que Noël Carroll a proposé de la ciné-danse, qu'il préfère appeler « moving-picture dance ». Noël Carroll propose une définition élargie (*extended sense*) des « moving-picture dances » par laquelle il inclut tout film comportant de nombreux mouvements qui représentent un intérêt en eux-mêmes. Selon cette définition élargie du film de danse que Carroll propose, les films de Menken peuvent bien être considérés comme des « moving-picture dances » ou, selon mon choix terminologique, des ciné-danses. Voir Noël Carroll, « Toward a Definition of Moving-Picture Dance », *op. cit.*

¹⁷ Stéphanie Herfeld, *ibid.*, p. 102.

¹⁸ *Ibid.*, p. 104.

singuliers, notamment en termes de mouvements d'appareil. Face aux travellings lisses, sans à-coups, aseptisés des films hollywoodiens, la gestuelle filmique de Menken lui a révélé les connexions possibles entre l'image cinématographique et les mouvements du corps du cinéaste, lesquels informent son regard :

Visual Variations on Noguchi fut le premier film que j'ai vu qui non seulement acceptait le fait que la caméra soit portée, mais en tirait profit. Elle [Marie Menken] était alors la plus pure adepte du conseil de Cocteau aux jeunes réalisateurs de profiter de la liberté de la caméra portée. C'était là, en un sens, un apport très simple de Marie, mais il m'a poussé à réinterroger de fond en comble la « réalité » de l'image cinématographique comme étant solidaire d'une manière, ou de manières, de voir¹⁹.

Pour filer une métaphore de la « porte ouverte » et du « sésame » employée par Brakhage pour qualifier la nouvelle donne esthétique inventée par Marie Menken, on peut dire que la cinéaste a fait sauter des verrous qui enfermaient la gestuelle des réalisateurs dans des schémas de mouvements très codifiés et, partant, très limités. Elle a transformé la manière de produire des images par ses performances choré-filmantes. Elle a réinventé la gestuelle du cinéma *par* la danse, en tentant de « faire de l'image une danse²⁰ ».

Les expérimentations de Menken ont ouvert la voie à toute une veine de filmage somatique à l'œuvre dans nombre de films expérimentaux des années 1960 à nos jours, mais aussi dans certains travaux chorégraphiques qui expérimentent la vidéo, à l'instar de la pièce *Homemade* de Trisha Brown (1966) : la chorégraphe y exécute un solo avec une caméra attachée dans le dos qui filme ainsi les images que son corps dansant « cadre ». Un certain nombre de réalisateurs contemporains qui revendiquent l'appartenance de leurs films au genre de la ciné-danse adoptent également une démarche proche de celle de Menken, comme en témoigne, par exemple, *Walk One* de Jeannette Ginslov (Royaume-Uni, 2009, 8'). Dans ce film tourné en caméra subjective, la réalisatrice cherche à véhiculer l'expérience kinesthésique et sensorielle que lui fait éprouver une excursion en forêt en portant la caméra, en lui faisant enregistrer le paysage tel qu'elle le voit, l'arpente, le « touche des yeux ». Son regard fixe parfois longuement le sol comme pour mesurer sa progression pas à pas ou s'assurer que rien n'obstrue son chemin. Sa respiration, voire son essoufflement, fait vibrer le cadre ou saccade l'image. Les variations du rythme de sa marche et de son attention modulent notre perception de son environnement, lequel défile plus ou moins rapidement, apparaît plus ou moins flou, qu'elle observe plus ou moins

¹⁹ Stan Brakhage, cité par P. Adams Sitney, *Eyes Upside Down*, *op. cit.*, p. 23.

²⁰ Stéphanie Herfeld, *op. cit.*, p. 110.

attentivement, etc. C'est le corps de la danseuse, ses mouvements, son regard, ses sensations, sa fatigue qui construisent ainsi l'image.

Il faut toutefois noter que certaines « danses de caméra » visent moins à faire danser l'image elle-même qu'à animer les éléments de l'image, comme dans *Bridges-Go-Round* de Shirley Clarke, que j'ai déjà analysé, dans lequel la cinéaste s'ingénie à faire « danser » les ponts de New York par le dynamisme de sa caméra (mais aussi de son montage et des surimpressions). Rapides, nombreux, multidirectionnels, les mouvements d'appareil qu'emploie Clarke pour filmer ces structures urbaines leur insufflent un dynamisme illusoire. L'hyper-mobilité de sa caméra semble en effet « contaminer » ce qu'elle cadre, d'autant plus que le dynamisme presque chaotique du montage renforce la confusion quant à la source des mouvements observés, favorisant ainsi l'impression que ce sont les ponts eux-mêmes qui s'animent et se déplacent.

Néanmoins, au regard de la production actuelle de ciné-danses, relativement importante et croissante, il est étonnant qu'assez peu de films du genre s'attachent véritablement à faire danser la caméra. Dans un article qui cherche à promouvoir la mobilisation de techniques chorégraphiques pour la manipulation de la caméra, Tim Glenn souligne que les danseurs constituent d'excellents cameramen en puissance, notamment lorsqu'il s'agit de mises en scène avec caméras portées²¹. Ces mouvements de caméra exigent en effet un travail de déplacement dans l'espace, de contrôle du rythme, une capacité à moduler les qualités des mouvements qui appelleraient idéalement une expertise chorégraphique. Pour Tim Glenn, l'une des évolutions possibles et souhaitables de la ciné-danse consisterait à exploiter le savoir kinésique des danseurs pour créer des films dans lesquels le travail de la caméra pourrait revêtir des qualités de mouvement inédites : « Le genre du film de danse peut continuer à évoluer artistiquement en explorant des techniques visant à appliquer la formation du danseur à la caméra chorégraphiée.²² ». Il s'agirait ainsi d'exploiter la virtuosité des danseurs dans le processus même de fabrication des images, d'appliquer leur expertise du mouvement, de ses possibles qualités, de ses modulations, de ses nuances pour créer de nouvelles mises en scène chorégraphique de l'image. Il me semble que c'est cela même qu'encourage la multiplication des ateliers de ciné-danses à l'intention des danseurs et des chorégraphes. Ces cours, dispensés lors de festivals spécialisés ou dans le cadre de départements d'études en danse, proposent aux artistes chorégraphiques de se familiariser avec les techniques

²¹ Tim Glenn, « Les Techniques de la performance derrière l'objectif : appliquer la philosophie du mouvement de Nikolais/Louis à la cinématographie », *Art en mouvement*, op. cit., pp. 73-88.

²² *Ibid.*, p. 85.

du cinéma, favorisant ainsi l'interdisciplinarité ciné-chorégraphique, sur scène et sur les écrans.

La souplesse temporelle des ciné-danses : étirements et contractions cinématographiques

Les effets de ralenti et d'accélééré ne sont bien entendu pas l'apanage des ciné-danses. Ces techniques de distorsion temporelle sont à l'œuvre dans divers films de danse : des films expérimentaux qui comportent des scènes de danse (comme *Entr'acte* de René Clair ou *Sur un air de Charleston* de Jean Renoir), des comédies musicales (la scène du rêve d'Amanda-Ginger Rogers dans *Carefree* de Mark Sandrich, par exemple, où un ralenti rend le pas de deux d'Astaire et Rogers plus lisible, mais aussi plus flottant et plus onirique), des mélodrames chorégraphiques (les ralentis qui prolongent les prouesses techniques de Tina Tech et d'Alex dans *Flashdance* d'Adrian Lyne), des films d'animation chorégraphiés (la troisième partie de *Invitation to the Dance* par exemple), des publicités chorégraphiées, des vidéo-clips, etc. Néanmoins, ces procédés d'étirement ou de contraction du temps sont bien plus exploités en ciné-danse que dans les autres formes de films chorégraphiques et y ont des fonctions plus variées et souvent plus originales.

Les choréalisateurs utilisent les ralentis pour créer divers effets, qui se combinent d'ailleurs fréquemment : un certain onirisme, une impression d'apesanteur, une hyper-lisibilité des mouvements, la prolongation d'une figure virtuose, etc. Par exemple, dans *Le Saut infini* de Chris Parker et Sakiko Yamagata (chor. Emery LeCrone, États-Unis, 2012, 3'), le grand jeté qu'exécute la danseuse est suspendu pendant de longues secondes par un très lent ralenti. Ce ralenti extrême étire dans le temps et semble « accrocher » dans les airs ce saut d'ordinaire si fugitif. Sorte de loupe temporelle pour figure virtuose mais éminemment éphémère, ce ralenti vise à susciter le plaisir du spectateur auquel on offre ici tout le loisir de scruter finement le déploiement de ce saut et tout le temps d'observer, presque de *saisir* (par le regard et par une compréhension kinesthésique), le moment de flottement de ce grand écart en l'air qui fait de cette figure l'une des plus iconiques de la danse classique. S'il remplit donc en premier lieu une fonction de prolongation d'un mouvement virtuose mais fugace, ce ralenti crée aussi une impression d'apesanteur puisque la durée artificielle de ce saut donne le sentiment que la ballerine n'est pas soumise aux lois ordinaires de la gravité, d'autant qu'au même moment son partenaire poursuit sa chorégraphie à une vitesse normale. Ce ralenti produit également une hyper-lisibilité de ce saut dont il permet d'observer chacune des étapes. Enfin, il confère à cette séquence



Illustration 3.6 *Le Saut infini* : un saut suspendu dans les airs et dans le temps par un extrême ralenti (Chris Parker et Sakiko Yamagata, 2012)

un certain onirisme : non seulement parce que ce « saut infini », impossible, est le « rêve » de toute ballerine, mais aussi parce que son déploiement nous fait éprouver des impressions (dilatation temporelle, suspension de moments et de gestes) qui semblent relever d'un rêve plus que d'expériences psychologiques ou kinesthésiques réalistes.

Slow Dancing, une installation vidéo pour multiples écrans de David Michalek (États-Unis, 2007), expérimente un ralenti encore plus radical. Pour ce faire, l'artiste a filmé individuellement plus de quarante danseurs issus de traditions chorégraphiques différentes (danse classique, claquettes, hip hop, danse moderne, *krumping*, *voguing*, capoeira, danse chinoise, danse javanaise, danse indienne, etc.) sur un fond totalement noir en enregistrant leurs mouvements à très haute vitesse pour ensuite les décélérer à l'extrême²³. En effet, les séquences de mouvements que le réalisateur a filmées ne dureraient pas plus de cinq secondes chacune en temps réel, mais étant captées par une caméra très haute définition et très performante, capable d'enregistrer mille images par seconde (les vitesses d'enregistrement standards pour la plupart des films se situent entre vingt-quatre et trente images par seconde), David Michalek a pu ensuite les étirer sur une dizaine de minutes²⁴. La lenteur radicale

²³ Quelques-unes des vidéos sont disponibles sur le site Internet du projet. URL : http://www.slowdancingfilms.com/media_en.php. [Consulté le 21/08/2016].

²⁴ Michalek a utilisé un prototype d'une caméra très haute définition conçue pour des usages militaires tels que des analyses balistiques de précision. Néanmoins, même la capacité d'enregistrement extrêmement élevée de cette caméra (1000 images/seconde) ne lui permettait pas d'atteindre la qualité de ralenti et le degré de détail qu'il souhaitait. Il a donc eu recours à des logiciels (Twixtor et Shake's Optical Flow) pour ralentir encore plus les images, en atteignant l'équivalent d'une

qui en résulte est telle qu'il faut quelques secondes au regard pour comprendre qu'il s'agit bien d'images en mouvement et non pas de photographies. Cette lenteur permet d'observer à une échelle infinitésimale le déploiement d'un mouvement, toutes les micro-étapes par lesquelles il passe et qui restent d'ordinaire invisibles dans les conditions d'une vitesse d'exécution normale. Cette exposition du mouvement à la scrutation de ses plus infimes (et parfois de ses plus intimes) détails est accentuée par la modalité de l'installation, qui a été conçue pour être projetée sur de très grands écrans et qui a de fait été inaugurée sur trois écrans de plus de quinze mètres de haut installés sur la façade du New York State Theater. Ces dimensions colossales démultiplient encore le degré de détail que ces images de déploiements chorégraphiques rendent accessibles au regard.

Ce ralenti extrême est donc utilisé comme un instrument de mise en valeur du développement des mouvements, de leurs qualités les plus subtiles et de leurs micro-inflexions²⁵. Il révèle la densité et la richesse de chaque mouvement en dévoilant ses fonctionnements les plus complexes et ses minuscules mais constants ajustements : le travail d'un pied qui repousse le sol ou atterrit, la manière dont un muscle se contracte ou se relâche, les rotations les plus infimes de la tête ou de la main, etc. La lisibilité des mouvements dansés est ainsi rendue extrême par ce dispositif, c'est-à-dire à la fois par la scrutation de leur déploiement que permet le ralenti – ce microscope de la durée – et par le fond noir sur lequel se détachent avec précision les figures des danseurs. Cette hyper-lisibilité a d'ailleurs été traumatisante pour certains danseurs qui l'ont vécue comme une exposition sans pitié de leurs défauts techniques²⁶. Pourtant, cette mise en scène esthétise clairement leurs mouvements, subjugué et hypnotise le regard et semble sacraliser ces corps²⁷. Par exemple, lors des mouvements de sauts, les corps et les textiles semblent flotter dans une autre dimension : ils sont suspendus à la fois dans le temps et dans l'espace. Un *break dancer* tourne sur sa tête sans aucun effort apparent pendant de longues minutes. Les costumes en soie que portent certains danseurs confèrent une qualité liquide surnaturelle à leurs mouvements en créant des effets d'ondulation et d'ondoiement

cadence d'enregistrement de 3000 images/seconde, tout en conservant une fluidité parfaite des mouvements.

²⁵ Cette poétique du déploiement n'est pas sans rappeler les expérimentations chronophotographiques de Marey et de Muybridge qui cherchaient à capturer les développements « secrets » des mouvements animaux et humains, c'est-à-dire les étapes et les transitions par lesquelles les mouvements passent, mais qui restent d'ordinaire invisibles du fait de leur vitesse normale d'exécution.

²⁶ Voir les commentaires de certains artistes sur le site Internet du projet. URL : http://www.slowdancingfilms.com/comments_en.php. [Consulté le 21/08/2016].

²⁷ Il s'agit d'ailleurs d'un effet intentionnel de la part de l'artiste : « So much of what I'm ultimately interested in is the sacred potential of art—work that not merely beautifies but also beatifies ». Cf. la présentation du projet par l'artiste : http://www.slowdancingfilms.com/about_en.php. [Consulté le 21/08/2016].



Illustration 3.7 Le ralenti extrême comme moyen de décomposer le mouvement dans *Slow Dancing* (David Michalek, 2007)

qui accentuent la fluidité extrême de leur danse ainsi ralentie. Dans les portraits chorégraphiques que décline *Slow Dancing*, Michalek semble ainsi utiliser le ralenti comme l'outil d'une glorification des corps et de l'art des danseurs, ces artistes-athlètes que notre société contemporaine, pourtant obsédée par les valeurs de performance et de perfection, oublie souvent de révéler²⁸.

Outre les procédés techniques qui permettent de ralentir le défilement des images, les ciné-danses choisissent parfois comme décors des milieux qui provoquent des effets de ralentis naturels en rendant plus lente la progression des danseurs. C'est le cas d'*Element* d'Amy Greenfield dans lequel la performeuse est plongée dans un immense champ de boue. Sa chorégraphie immersive lui impose une temporalité de mouvement spécifique, ralentie (elle s'enfonce dans cet élément bourbeux, s'en extrait difficilement puisque ses pas s'engluent dans le sol). *Die Klage der Kaiserin* de Pina Bausch s'intéresse aussi au ralentissement et à l'empêchement des corps que peuvent provoquer certains espaces. Par exemple, on y voit à plusieurs reprises une femme habillée en *Bunny Girl* (façon *Playboy*) et chaussée de talons hauts s'exténuer à marcher sans but ni direction dans une terre grasse et épaisse qui ralentit ses mouvements : elle progresse difficilement, ses talons se plantent dans le sol, elle ne cesse de trébucher et de tomber, se relève avec peine. . . Dans une séquence ultérieure, deux vieillards avancent tout aussi péniblement sur ce même champ labouré qui – parce qu'il revient plusieurs fois à l'image et qu'il résonne avec le ton mélancolique et pessimiste du film – semble être la métaphore d'un monde dans lequel il est difficile d'évoluer, d'un monde où les êtres sont voués au piétinement et à l'enlisement. Ces effets de ralentis, naturels, ne sont donc pas solidaires d'une esthétique de l'apesanteur, de la légèreté, d'un onirisme délicat, mais d'une dramaturgie de la stagnation et de l'embourbement.

Quant aux effets d'accéléérés, ils sont plus rares en ciné-danse, comme dans les autres films de danse d'ailleurs, excepté peut-être dans les films d'animation chorégraphiés. Néanmoins, les procédés d'accélération de l'image sont parfois utilisés pour accentuer la virtuosité d'un mouvement, pour déformer et/ou flouter une figure ou encore pour suggérer la multiplication ou le caractère itératif d'un pas de danse ou d'un phénomène. Dans *A Study in Choreography for Camera*, Maya Deren accélère le défilement des images lors de la fausse pirouette de Beatty. Bien que très bref, cet accéléré produit plusieurs effets qui le rendent paradigmatique de l'usage de

²⁸ Cette volonté de magnifier et d'héroïser les danseurs et leur travail se lit en filigrane dans cette déclaration de l'artiste : « One impulse was clear. I love dance. I love watching it. I love what dancers do, who they are, and what they stand for. Dance is an underappreciated art form—the NEA tells us that only eight percent of the U.S. population will ever see a live dance performance. This led me to the idea of making a visual statement centered on celebrating dance—but not limited to any one kind of dance—to try to capture the "essence" of dance in a different medium ». *Ibidem*.



Illustration 3.8 *Die Klage der Kaiserin* (Pina Bausch, 1990)



Illustration 3.9 La tête floutée de Beatty du fait de l'accélération (*A Study in Choreography for Camera*)

ce procédé en ciné-danse. Premièrement, il augmente tout simplement la vitesse du mouvement giratoire de Beatty, conférant ainsi un surcroît (tout cinématographique) de virtuosité aux tours du danseur. Amplifiée, la rapidité d'exécution de ses mouvements lui prête ici l'expertise d'un derviche tourneur. Deuxièmement, cet accéléré transforme la qualité du mouvement de Beatty, qui prend un aspect mécanique et donne le sentiment d'observer un homme-toupie. Troisièmement, cet accéléré floute légèrement le visage de Beatty et affecte par là-même les qualités de l'image (on passe d'une image nette à une sorte de flou cinétique). Enfin, cet accéléré « dote » le danseur de capacités surnaturelles. D'ailleurs, comme je l'avais souligné, la rapidité surhumaine que lui confère cet accéléré renforce son association avec la statue bouddhiste à plusieurs têtes devant laquelle il effectue ses tours car, à l'instar de cette figure divine omnisciente, lui aussi semble capable par ses pirouettes de regarder partout simultanément.

Le cinéaste belge Antonin De Bemels exploite fréquemment l'accélération des images dans ses films, qu'il utilise le plus souvent comme un outil de déformation des mouvements et des corps. Par exemple, dans le troisième film de sa série de « Scrub Solos », *Soliloquy* (Belgique, 2001, 18') les nombreux accélérés participent, avec d'autres stratégies (surexposition et « *scrubbing* » de la bande-image notamment), à brouiller l'image du danseur (Bud Blumenthal). La vitesse de défilement de l'image est parfois si accélérée que le corps du danseur se dissout dans le flou que créent ses mouvements. En effet, floutés par la vitesse, son visage, ses bras et son torse perdent leurs contours : ils se déforment et se dissolvent pour devenir des taches de lumière ; de simples traces lumineuses en mouvement. Je reviendrai au cours de ce chapitre

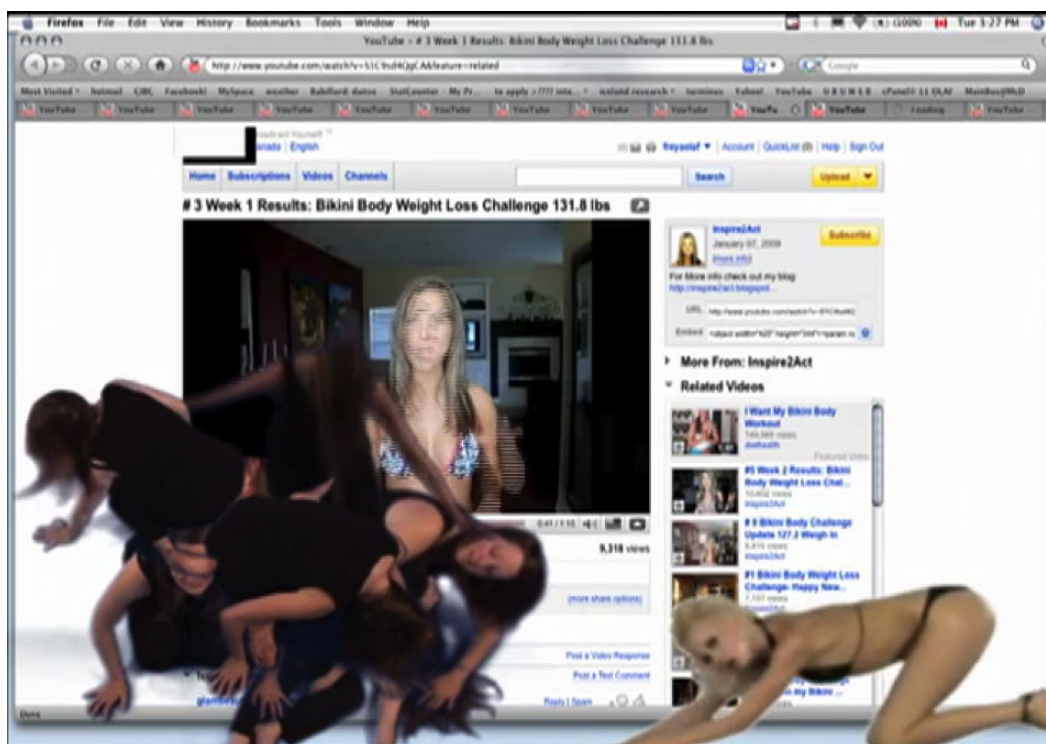


Illustration 3.10 CVS (*Computer Vision Syndrome*) (Freya Björg Olafson, 2010)

sur les perturbations des représentations du corps qu'orchestre Antonin De Bemels, notamment au travers de son usage de l'accélééré.

Enfin, *CVS (Computer Vision Syndrome)* de Freya Björg Olafson (Canada, 2010, 5') – dont je proposerai une analyse plus détaillée dans la suite de cette étude – illustre une utilisation itérative et critique de l'accélééré. Dans ce film, une femme toute vêtue de noir danse de manière introspective dans l'avant-plan de l'image tandis qu'à l'arrière-plan des vidéos YouTube défilent en accéléré. Presque invariablement, ces vidéos montrent des hommes et des femmes exhibant fièrement leurs corps musclés qu'ils semblent avoir laborieusement sculptés à l'image des figures publicitaires *photoshopées* auxquelles ils sont quotidiennement exposés, notamment sur ces mêmes plates-formes du Web. L'accélération des mouvements quasi identiques et donc répétitifs de ces internautes leur donne un aspect mécanique et grotesque qui les oppose à la fluidité et à la lenteur des mouvements plus personnels de la danseuse en noir. Le défilement frénétique et incessant de ces images exhibitionnistes suggère le caractère massif et normé de cette pratique d'auto-mise en scène. C'est pourquoi il me semble que le procédé de l'accélééré revêt ici une dimension itérative et critique : face à ce déferlement d'images stéréotypées, le spectateur est invité à questionner leurs causes et leurs conséquences et à apercevoir leurs mécanismes.

La mise en visibilité des flux et de l'irradiance des mouvements

Un autre motif esthétique récurrent en ciné-danse est la mise en scène ou plutôt la mise en visibilité des flux et de l'irradiance des mouvements. Rendre le flux des chorégraphies visible, faire irradier les gestes des danseurs à l'écran, faire persister leurs mouvements dans l'espace, redoubler la mise à mal du « désœuvrement chorégraphique²⁹ » que mettent en œuvre les ciné-danses en offrant aux mouvements un supplément de vie et de visibilité dans l'espace du film, en somme « inscrire le temps dans l'espace » et « rendre visible l'invisible³⁰ », voilà des fantasmes que partagent les chorégraphes et les réalisateurs et que réalisent certains artistes de ciné-danse grâce à diverses techniques cinématographiques.

Ce désir de donner aux chorégraphies des extensions à la fois spatiales et temporelles était déjà à l'œuvre dans les danses de « La Loïe », qui donnait à ses mouvements plus d'ampleur (dans l'espace) et de longueur (dans le temps) en les faisant se prolonger grâce à ses costumes prothétiques : amples voilages qui allongeaient ses mouvements, les continuaient, d'une manière d'ailleurs très cinégénique comme l'avaient bien perçu tous les réalisateurs qui ont filmé les « danses serpentine » de ses imitatrices.

Dans l'histoire de la ciné-danse, c'est sans doute *Pas de deux* de Norman McLaren qui illustre le mieux cette tendance du genre. Comme je l'ai montré dans mon analyse du film, *Pas de deux* fait perdurer à l'image les mouvements des danseurs en des rémanences évanescences grâce à un jeu complexe de surimpressions multiples et de décalage de la pellicule qui permet de juxtaposer sur un même photogramme différentes phases d'une séquence chorégraphique. Il s'agit en quelque sorte d'une sérialisation temporelle des mouvements par lequel divers moments d'une phrase chorégraphique coexistent dans l'espace de l'écran. Par ce procédé, les danseurs inscrivent dans leur sillage des « vagues » d'eux-mêmes, des ondes tangibles et persistantes de leurs mouvements, qui perdurent au lieu de s'évanouir instantanément. Ce sursis des mouvements, l'ajournement de leur expiration que leur accorde le cinéaste par les procédés techniques qu'il met en œuvre, invite la temporalité du flux dans l'espace et dans l'instant de chaque photogramme et permet ainsi au regard d'embrasser ce flux en lui façonnant un régime de visibilité. En créant un tel palimpseste chrono-chorégraphique, McLaren invente donc dans ce film une manière

²⁹ Je reprends la formule du titre de l'ouvrage de Frédéric Pouillaude qui désigne le fait que l'art chorégraphique ne produit pas « d'œuvres » qui puissent se conserver et être consultées. *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

³⁰ Dick Tomasovic, *Kino-Tanz*, op. cit., p. 33.



Illustration 3.11 Des mouvements qui « irradient » : *Rémanences* (Thierry De Mey, 2010)

tangible et cinégénique de restituer l'impact vibratoire qui prolonge les mouvements au delà de leur exécution.

Les ciné-danses recourent parfois à d'autres moyens que les surimpressions pour rendre visible cette qualité vibratoire des mouvements qui laissent dans leur sillage quelque chose de l'ordre d'un écho, d'une onde. Par exemple, dans *Rémanences* (Belgique, 2010, installation vidéo), Thierry De Mey utilise une caméra thermique qui permet de rendre visible la « rémanence » des mouvements des danseurs qui évoluent au sol. Grâce à cette technologie, les parties chaudes de leur corps, les plus irriguées par les flux sanguins, ressortent fortement à l'image et laissent une trace thermique de leur passage sur le sol. Ainsi, non seulement les corps, chauds, « irradient » l'image, mais ils impriment sur le sol la marque (thermique) de leurs mouvements. Ces traces thermiques, qui persistent pendant trente à quarante secondes à l'écran, matérialisent l'irradiance des mouvements des danseurs sur le sol, rendent visible l'invisible et prêtent même à la danse des qualités calligraphiques³¹.

Par ailleurs, la technique du flou cinétique (ou *motion blur* en anglais) permet de filmer l'irradiance des mouvements en rendant visibles leurs flux (plus que leurs traces). En effet, en floutant les mouvements, en liant visuellement leurs différentes

³¹ « [...] les danseurs se font calligraphie vivante, tracés noirs sur une toile blanche ». Voir le texte de présentation de l'installation sur le site de Charleroi Danses. URL : <http://www.charleroi-danses.be/fr/site-content/112-home-agenda/1082-remanences>. [Consulté le 22/08/2016].

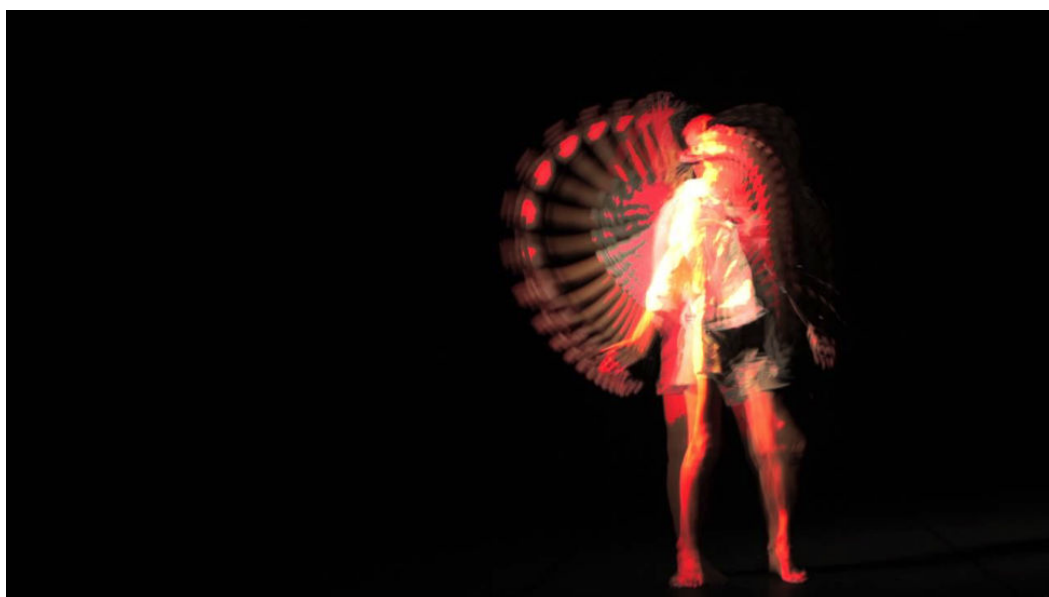


Illustration 3.12 *Lemuriformes* (Blas Payri, 2015) et *Tres Visiones de Santa Teresa de Ávila* (Blas Payri, 2016)

phases, ce procédé met en exergue leur qualité de flux plutôt que leur passage d'une figure à une autre. Cet effet peut être réalisé en modulant la vitesse d'obturation lors de la prise de vue ou bien en postproduction grâce à différents logiciels. Par exemple, le compositeur et réalisateur Blas Payri utilise beaucoup le flou cinétique dans ses réalisations ciné-chorégraphiques, telles que *Lemuriformes* (Espagne, 2015, 4') et *Tres Visiones de Santa Teresa de Ávila* (Espagne, 2016, 6')³². Dans ses films, le procédé revêt des effets éminemment picturaux et « trouble » littéralement la représentation des corps (les danseurs sont spectralisés par les échos visibles mais diaphanes de leurs mouvements, leurs membres semblent se dédoubler, les mouvements sont comme liquéfiés par la fluidité de ces corps qui se « débordent » dans leurs traces, etc.). Qu'ils insistent sur la nature transitionnelle de tout mouvement dansé ou sur leur puissance d'irradiance, tous ces procédés (surimpressions, captation thermique des corps et des marques qu'ils impriment dans l'espace, flou cinétique) ont en commun de faire résonner les chorégraphies, d'offrir un sursis cinématique à leur évanescence.

Téléportations ciné-chorégraphiques : raccords mouvement et voyages instantanés

Une autre spécificité formelle de la ciné-danse réside dans son usage de ce qu'on pourrait appeler des « raccords mouvement téléportants ». Ce procédé consiste à « téléporter » un personnage d'un endroit à un autre par une simple coupe, sans que cette césure de montage ne suggère une ellipse temporelle du fait que les deux plans sont rendus solidaires par un mouvement qui se continue d'une image à l'autre et donc d'un espace à l'autre. Ce « truc » de cinéma n'est bien entendu pas nouveau et il n'est pas non plus spécifique à la ciné-danse. Le chorégraphiste Mitchel Rose, qui recourt à ce type de raccords mouvement dans plusieurs de ses films, rappelle par exemple que Buster Keaton l'utilisait déjà en 1924 dans *Sherkock Jr.*³³. Néanmoins, cet artifice cinématographique est particulièrement fréquent en ciné-danse et il y est utilisé de façon originale et variée, au point qu'il me semble constituer l'une des signatures formelles du genre.

Ce procédé est d'ailleurs à l'œuvre dans plusieurs films de Maya Deren, y compris dans *A Study in Choreography for Camera*. La cinéaste y « téléporte » Talley

³² Les ciné-danses de Blas Payri sont disponibles sur le site Internet de l'artiste. URL : <http://bpayri.blogs.upv.es/videodanza/>. [Consulté le 22/08/2016].

³³ Dans ce film, Keaton emploie le procédé à des fins comiques en faisant voyager son personnage de Charybde en Scylla de manière tout à fait impromptue : ce dernier passe ainsi subitement d'un piédestal de jardin sur lequel il essaie de s'asseoir à la rue, dans laquelle il tombe donc sur les fesses, puis de la rue où il marche avec détermination à un précipice où son élan manque de l'entraîner, puis du précipice à l'enclos des lions d'un zoo. . .

Beatty de lieu en lieu au gré de simples coupes, mais parvient à gommer les à-coups de ces césures du montage et de ces transferts spatiaux intempestifs grâce à des raccords mouvement rendus particulièrement fluides par le déroulement continu de la chorégraphie, faisant de ces plans contigus des équivalents cinématographiques des enjambements poétiques. Le danseur semble ainsi poursuivre l'exécution de sa danse sans interruption en dépit des bonds spatiaux que le montage lui fait faire à brûle-pourpoint. On se rappelle par exemple comment un développé que le danseur esquisse dans le décor extérieur et naturel d'une forêt se termine, à la faveur d'une simple coupe, dans un cadre complètement différent, la jambe de Beatty achevant sa descente dans l'espace intérieur et domestiqué d'un salon. D'une manière similaire, Shirley Clarke utilise cette stratégie dans *Dance in the Sun* en faisant faire à Daniel Nagrin de constants allers-retours entre un studio de répétition et une plage, laquelle constitue l'horizon dramaturgique de cette « danse au soleil ». Ces va-et-vient semblent s'opérer tout naturellement : tout se passe *comme si* les mouvements (et l'imagination) du danseur le propulsaient d'un lieu à l'autre et que ces transferts n'affectaient en rien la continuité de sa performance chorégraphique, qui se poursuit en toute fluidité d'un plan à l'autre. Les deux cinéastes expérimentaient ainsi des espaces-temps que seul le cinéma peut construire et que la danse, par le « liant » de ses mouvements, peut contribuer à faire paraître plus organiques.

Ces deux films constituant des gestes inauguraux et influents pour le genre de la ciné-danse, le motif du raccord mouvement téléportant qu'ils explorent a été repris et décliné par un certain nombre de choréalistes. L'Américain Mitchell Rose a, comme je l'évoquais, fait reposer plusieurs de ses mises en scène sur ce tour de passe-passe ciné-chorégraphique – quoique de manière toujours renouvelée – notamment dans *Advance* (2009, 2'), *Globe Trot* (2013, 4') et *Exquisite Corps* (2016, 5'). Dans *Advance*, deux danseurs (Ashley Roland et Jamey Hampton, de la compagnie BodyVox) « performant » (au sens austinien) le titre du film en exécutant une chorégraphie dont la spécificité consiste à n'aller qu'en avant. Toujours filmés de dos par une caméra qui leur emboîte le pas pour suivre leur avancée, les danseurs progressent inlassablement, de manière extrêmement déterminée et dans une direction qui l'est tout autant. Rien n'arrête leurs mouvements, pas même les coupes soudaines et nombreuses qui les téléportent fréquemment d'un lieu à un autre. Imperturbables, ils continuent leur marche ou plutôt leur danse en avant, par-delà la fragmentation des plans et les disjonctions spatiales. Cette ciné-danse renferme des connotations métaphoriques sur la détermination, l'endurance, voire la résilience, à travers une association que suggérait déjà la polysémie du titre,

« advance », et de l'expression « *to move forward* », que le sens à la fois littéral et figuré de la locution française « aller de l'avant » rend assez bien.

Mitchell Rose mobilise diverses stratégies pour exacerber la fluidité de ces « téléportations » et amplifier ainsi cette dynamique chorégraphique d'une progression sans encombre en dépit de l'hétérogénéité des espaces que le film juxtapose. Tout d'abord, si les danseurs poursuivent de manière parfaitement continue leur chorégraphie malgré les coupes et les changements d'espace très fréquents, c'est que les raccords entre chaque plan sont non seulement des raccords dans le mouvement, mais aussi des raccords de son, d'axe, de direction et d'échelle de plan. Les séquences semblent ainsi organiquement liées les unes aux autres, ce qui a pour effet d'accentuer l'impression de progression sans faille de la chorégraphie nonobstant la grande fragmentation du film. Or cette esthétique de la progression sans faille et la dramaturgie de la résolution inébranlable qui l'accompagne participent elles-mêmes à transcender les coupes du montage et les changements incessants de milieux. De plus, la constance énergétique et rythmique des danseurs fonctionne comme un « liant » entre les différents espaces qu'ils traversent. Enfin, la linéarité directionnelle de la chorégraphie, qui fluidifie elle aussi les passages du duo d'un lieu à l'autre, est renforcée par celle de la configuration des dizaines et des dizaines de lieux qu'ils parcourent (le tracé linéaire des chemins, des routes, des rails, des trottoirs, des galeries de musée, des ponts, des tunnels, etc., appelle en effet une telle mobilité et adoucit la disjonction des espaces).

Toutes ces stratégies qui concourent à naturaliser ces téléportations pour accentuer la dynamique de cette chorégraphie relèvent d'une technique que Mitchell Rose nomme « hyper-raccord » (« *hyper-matchcutting* ») et qu'il définit comme un procédé par lequel « chaque plan est parfaitement aligné en position et en continuité sur le précédent³⁴. » Ces alignements s'opèrent ici à la fois sur les plans visuel, sonore, chorégraphique, rythmique, énergétique et spatial, de sorte que les raccords apparaissent particulièrement harmonieux et que les disjonctions spatiales semblent largement lissées.

Cette fluidité, couplée avec la multiplication de ces raccords, crée des effets inédits qui évoquent notamment l'hyper-mobilité contemporaine et la contraction du rapport espace-temps que les révolutions techniques du XX^e siècle ont engendrées. De fait, par rapport à *A Study in Choreography for Camera* et *Dance in the Sun*,

³⁴ Commentant son film *Globe Trot*, Mitchell Rose baptise ainsi la technique de raccords parfaits qu'il expérimente depuis *Advance* : « A second impetus for this project was experimentation I've been doing the last few years in what we could call "Hyper-Matchcutting"—films where every adjacent edit is perfectly aligned in position and continuity. My first foray into this was my film *Advance* ». Mitchell Rose, « Crowd-Sourced Filmmaking: Despair is Your Friend », *The International Journal of Screendance*, vol. 5., « Community and Screendance », p. 61.

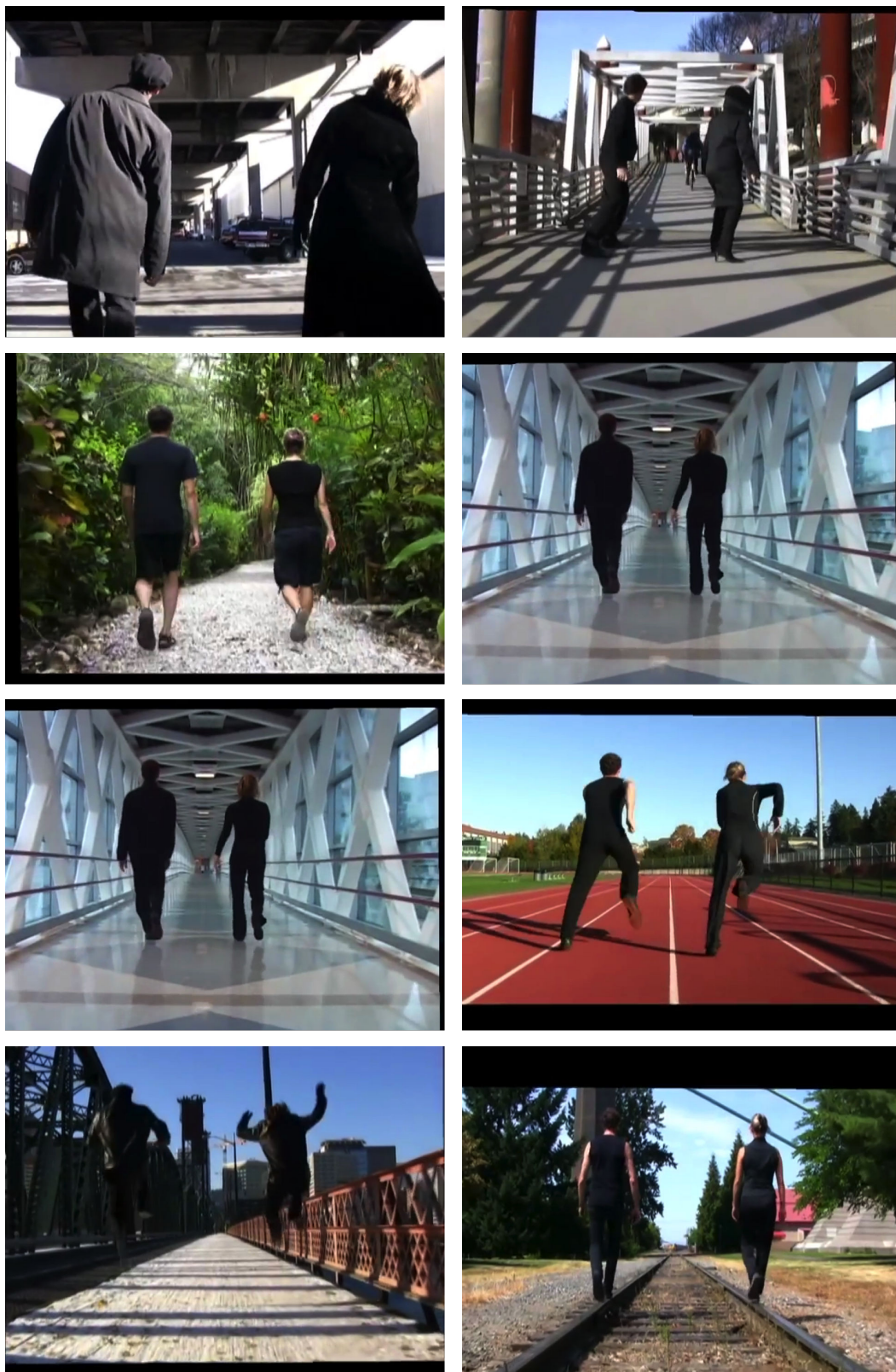


Illustration 3.13 La traversée des espaces via les raccords mouvement : *Advance* (Mitchell Rose, 2009)

Advance fait parcourir beaucoup plus d'espaces à ses danseurs en un temps égal ou moindre et la fluidité de ces « voyages » y est accrue par une technique d'alignement des plans à la fois plus complète et plus précise. L'écart dans l'usage du procédé entre les films de Deren et de Clarke d'une part et celui de Rose de l'autre semble ainsi traduire, presque mesurer, les évolutions de nos mobilités contemporaines (à la fois matérielles et dématérialisées).

Globe Trot (chor. Bebe Miller) reprend le motif du raccord mouvement téléportant, mais renouvelle le dispositif, car dans ce film la continuité de la chorégraphie est toujours préservée alors que non seulement le montage « saute » de lieu en lieu, mais qu'en outre la chorégraphie est interprétée par des dizaines et des dizaines de danseurs différents (et non professionnels). En d'autres termes, la chorégraphie se déploie sans discontinuité alors que le film « zappe » constamment de décor et de danseur. *Globe Trot* est le fruit d'un projet participatif (*crowd-sourced*) et repose sur de nombreuses collaborations à distance³⁵. Mitchell Rose, le réalisateur, et Bebe Miller, la chorégraphe, ont lancé sur Internet un appel à des chorégraphes du monde entier pour leur proposer de filmer une personne exécuter deux secondes de la chorégraphie de Bebe Miller, puis d'envoyer leurs *rushes* au réalisateur pour qu'il les monte ensemble afin de recomposer la chorégraphie entière à partir de ces fragments³⁶. Pour aider les chorégraphes volontaires à mener à bien la réalisation de la section qui leur était attribuée, Mitchell Rose a conçu un manuel d'instruction afin de spécifier les règles du projet et de s'assurer qu'il pourrait obtenir un très grand effet de continuité entre chaque plan, c'est-à-dire entre chacun des mini-films de ses collaborateurs. Dans ce manuel, le réalisateur indiquait notamment avec précision tous les éléments que les chorégraphes devaient respecter pour lui permettre d'appliquer sa méthode de l'hyper-raccord entre chaque fragment : échelle de plan, coordonnées exactes du positionnement des danseurs dans le cadre pour chaque segment chorégraphique, types de décors possibles, etc.³⁷.

Au total, cinquante-quatre réalisateurs ont participé à la réalisation de *Globe Trot* en filmant des danseurs de sexes, d'âges, de nationalités, de corpulences et de groupes ethniques différents et dont les capacités physiques varient sensiblement (par exemple, l'un des danseurs à des jambes prothétiques tandis que quelques autres sont obèses). Les lieux de tournage de chacune des contributions déroulent à l'image un kaléidoscope des paysages du monde, les danseurs étant filmés dans

³⁵ Mitchell Rose a expliqué les motivations et les diverses étapes de ce projet dans « Crowd-Sourced Filmmaking: Despair is Your Friend », *Ibid.*, pp. 61-65. Voir aussi l'exposé de Mitchell Rose sur l'élaboration de ce film : <https://vimeo.com/99262506>. [Consulté le 22/08/2016].

³⁶ Voir « Collaborate with Us », la vidéo de l'appel à participation réalisée par Rose et Miller sur le site Internet du projet : <http://www.mitchellrose.com/globetrot/>. [Consultée le 22/08/2016].

³⁷ Les instructions sont également disponibles sur le site Internet de Mitchell Rose.



Illustration 3.14 Les raccords mouvement de l'Inde à Hollywood : *Globe Trot* (Mitchell Rose, 2013)

des gares, des parcs, des terrains de sport, devant des monuments célèbres, dans des centres ville, sur des plages, etc. Toutefois, malgré la diversité de ces lieux et des corps au travers desquels circule la chorégraphie, Mitchell Rose parvient à gommer les discontinuités et à donner une forte cohérence à son film. Outre la musique qui se développe sans interruption par-delà les nombreuses séquences, c'est bien la technique de l'« hyper-raccord » qui façonne ici encore cette impression de continuité et d'harmonie malgré l'extrême fragmentation du montage, l'éclatement des lieux et la diversité des interprètes.

Enfin, dans *Exquisite Corps*, Mitchell Rose poursuit son exploration de l'hyper-raccord en revisitant sur un mode ciné-chorégraphique le jeu surréaliste du cadavre exquis. Pour « jouer » à créer ce film, les quarante-deux chorégraphes qui ont participé au projet ont dû composer une danse en prenant chacun le relais de la danse qui le précédait directement et qu'il ont pu visionner sans toutefois avoir connaissance de la manière dont la chorégraphie s'est écrite pas à pas jusque-là, c'est-à-dire contribution après contribution. La continuité chorégraphique du film est donc mise à mal par ce dispositif. Pourtant, là encore, les raccords mouvement permettent à Rose de fluidifier ce patchwork chorégraphique car l'amorce de chaque contribution est précisément alignée sur le dernier mouvement de la séquence précédente. Ainsi, ce ne sont plus les danseurs mais les spectateurs que les raccords mouvement de *Exquisite Corps* « téléportent », à la fois de lieu en lieu et de style chorégraphique en style chorégraphique.

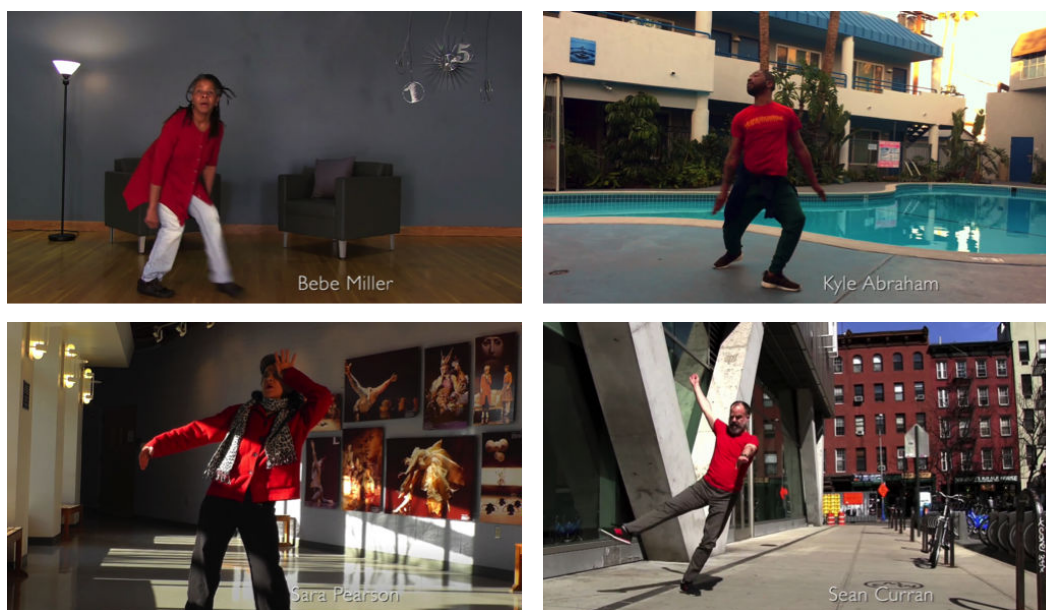


Illustration 3.15 Une chorégraphie du relais selon le modèle du cadavre exquis : *Exquisite corps* (Mitchell Rose, 2016)

On trouve de nombreuses autres déclinaisons de ce motif dans les ciné-danses contemporaines. Dans *Flying Lessons* de Rosane Chamecki, Phil Harder et Andrea Lerner (États-Unis, 2007, 4'), les coupes correspondent à des raccords mouvement un peu lâches, de sorte qu'elles constituent plutôt des ellipses temporelles. Toutefois, les danseuses-oiseaux de ce film ayant la capacité de voler (les interprètes y arborent des costumes avec des ailes), c'est bien leurs mouvements, leur danse, qui semblent les transporter de manière si fluide d'un lieu à l'autre en l'instant d'une coupe. C'est leur chorégraphie aérienne qui justifie sur le plan dramaturgique leurs voyages instantanés et « raccordent » les espaces disjoints dans lesquels elles apparaissent.

Dans *Shunpo* de Steven Briand (France, 2013, 4'), une employée de bureau qui étouffe dans son espace de travail exigu découvre qu'elle a la capacité de se téléporter par la force de son imagination dans des lieux que lui évoquent ses sensations posturales et kinésiques. Par exemple, le fait de se balancer sur sa chaise de bureau la propulse au-dessus de la rambarde d'un balcon qui surplombe Paris. Si elle explore d'abord ce pouvoir dans les environs de son lieu de travail (le quartier de La Défense à Paris), elle parvient ensuite à se « téléporter » dans l'immensité calme du lac de sel Tuz Göllü en Turquie. Ces voyages télé-kinésiques, ces *shunpos*³⁸, ici entrelacés au développement narratif du film, prennent une dimension émancipatrice : grâce à ces téléportations qui lui ouvrent les yeux en lui faisant *littéralement* prendre

³⁸ Le *shunpo* est une technique qui permet de parcourir de très grandes distances en un temps extrêmement bref. Appelé aussi « *flash step* », le terme est notamment utilisé dans le champ des jeux vidéo pour désigner la mobilité accélérée à l'extrême de certains personnages.

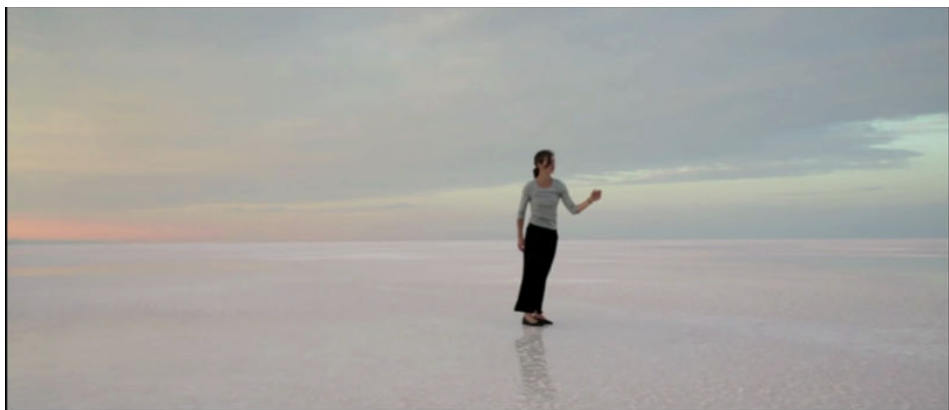
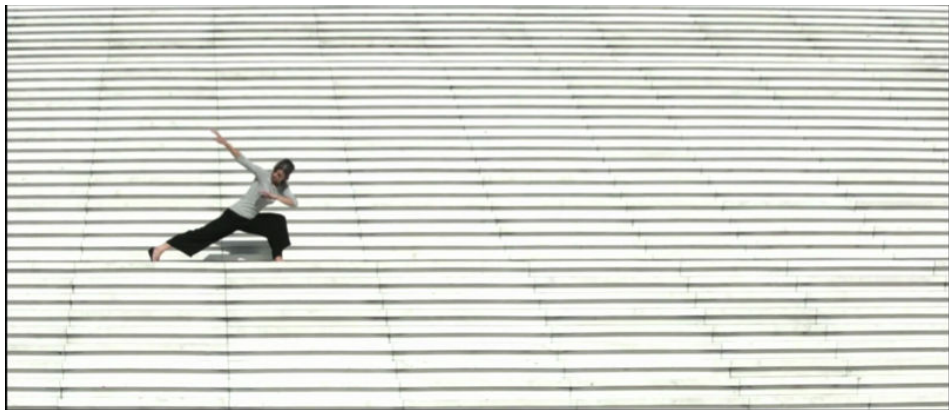
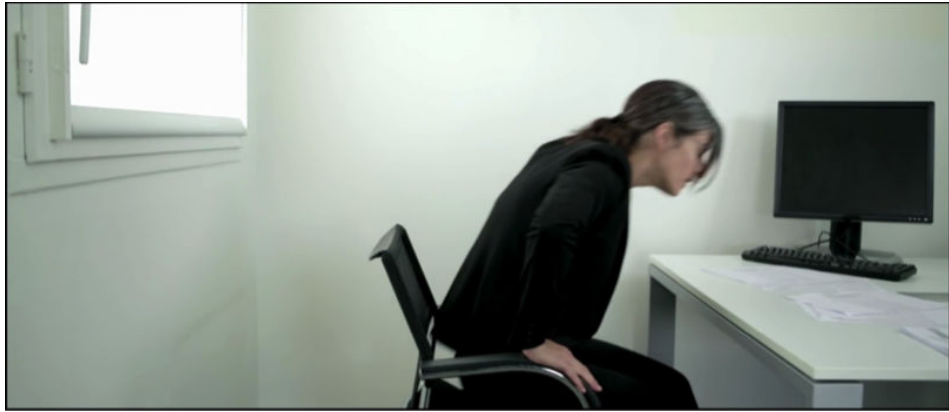


Illustration 3.16 Le raccord mouvement comme échappée (re)belle : *Shunpo* (Steven Briand, 2013)

du recul sur sa situation, cette employée quitte son bureau³⁹. . . Le dispositif des raccords mouvement téléportants fonctionne ici comme un appel à la fois poétique et politique à l'évasion, à l'échappée (re)belle.

Toutes ces téléportations ciné-chorégraphiques, que l'on retrouve encore dans *La Habanera* (Pascal Magnin, 2001, 6', chor. Mié Coquempot) et *Shifting Grounds* de Zachary Rothman (Canada, 2009, 5', chor. Melanie Kuxdorf et Lori MacDonald), semblent traduire des fantasmes contemporains d'ubiquité qui se nourrissent de la contraction toujours plus grande des espaces-temps (sous l'effet de l'efficacité croissante des moyens de transport et de communication) ainsi que des premières téléportations quantiques. Que ces raccords mouvement téléportants traduisent plus particulièrement des désirs d'explorer le monde, une envie de rapprocher diverses communautés, le besoin de s'évader, voire des velléités latentes d'expansion (un reproche qui pourrait éventuellement être adressé à *Globe Trot*⁴⁰), ils représentent en tout cas l'un des motifs privilégiés de la ciné-danse dans la mesure où ils reposent pleinement sur l'hybridité du genre : à la fois sur le montage cinématographique, qui rapproche les espaces et téléporte les danseurs, et sur les mouvements chorégraphiques, qui relie les plans entre eux et « suturent » les disjonctions spatiales.

Montages chorégraphiques

Une autre caractéristique spécifique du genre réside dans l'usage chorégraphique du montage que mettent en œuvre certaines ciné-danses. En effet, le montage est parfois utilisé par les choréalisateurs comme un outil d'écriture chorégraphique. Dans ces cas – où ce sont les techniques du cinéma qui écrivent la danse ou du moins participent de son écriture – l'hybridité de la ciné-danse est exacerbée et les formes esthétiques qu'elle produit sont alors particulièrement originales.

À nouveau, Maya Deren fait figure de pionnière dans l'emploi du procédé. Dans *A Study in Choreography for Camera*, elle re-chorégraphie, quoique de manière subtile, le mouvement de contraction de Beatty dans la séquence où il évolue dans un salon. Cette contraction du haut du corps est répétée au montage, mais depuis un autre point de vue (le premier plan se concentre sur le ventre de Beatty, le second

³⁹ La manière dont il est suggéré qu'elle démissionne de son emploi est d'ailleurs particulièrement « chorégraphique » car elle enlève ses chaussures (des « ballerines » !) et les dépose sur son bureau, comme on dit d'une danseuse qu'elle « raccroche ses ballerines » lorsqu'elle arrête la danse.

⁴⁰ Parce qu'elle encourage la circulation d'une même chorégraphie (d'un style contemporain et occidental et écrite par une Américaine) à des personnes venant du monde entier et issus de cultures gestuelles extrêmement variées, le projet des deux artistes américains, Rose et Miller, pourrait éventuellement être perçu comme ayant des relents expansionnistes. Rose souligne au contraire l'effet de communauté planétaire et d'égalité qu'induit cette circulation chorégraphique, qui exigeait communication et collaboration.

sur sa tête et ses épaules) et à partir d'un stade de développement du mouvement plus avancé. Le redoublement de ce mouvement à l'écran crée un effet d'écho ou de vague chorégraphique particulier qu'il serait impossible de reproduire en dehors du dispositif du montage. De même, j'ai déjà souligné comment Deren recompose le saut de Beatty par un montage qui l'étire artificiellement dans le temps et l'espace pour le rendre plus prodigieux.

Dans la dernière variation de *Nine Variations on a Dance Theme*, Hilary Harris explore plus radicalement que Maya Deren la possibilité de réécrire une chorégraphie par le montage en fragmentant fortement la composition de Bettie de Jong afin de la recomposer autrement. En effet, la continuité temporelle de la phrase de danse est complètement brisée dans cette ultime variation car le cinéaste la réécrit de fond en comble en la réorganisant au montage : il coupe certains passages, en répète d'autres, et opère des retours en arrière et des bonds en avant dans le déroulement de la séquence. Alors que la première variation, qui filmait la séquence chorégraphique *in extenso* sans en altérer la temporalité, ne durait qu'une cinquantaine de secondes, la neuvième variation s'étire sur plus de trois minutes. Par exemple, le premier mouvement de la danseuse – un mouvement exploratoire de la main qui l'entraîne à déployer son corps – y est répété sept fois sous des angles et des perspectives différents et selon des valeurs de plan contrastées avant que la danse se poursuive. Mais Harris retourne bientôt à ce passage en faisant revenir la chorégraphie sur ses pas et en choisissant cette fois de se concentrer sur le processus de déploiement du corps induit par le mouvement de la main, plus que sur le chemin de la main elle-même. Un autre aspect marquant de cette réécriture chorégraphique réside dans l'allongement du passage où Bettie de Jong développe sa jambe en seconde position : vingt et un plans différents se succèdent pour étirer le déploiement de ce mouvement et en différer le terme. La jambe de la danseuse s'élève pendant plus de vingt secondes alors que le mouvement s'effectuait sur cinq secondes dans la première variation. De même, cette version de la chorégraphie retarde largement le retour au sol de la danseuse, l'étire, l'ajourne, au point de faire du repos final sur le plancher un instant paradoxal d'apogée chorégraphique. Le résultat de cette réécriture chorégraphique par le montage est une danse qui a perdu son caractère continu et organique, sa lisibilité aussi, mais qui gagne en imprévisibilité grâce à des mouvements impossiblement étirés ou impossiblement successifs, qui ne pourraient exister en dehors du médium cinématographique.

Par ailleurs, on se rappelle également que Shirley Clarke utilise le montage comme un outil de création chorégraphique dans *Bridges-Go-Round* : la choréali-satrice y façonne une danse quasiment *ex nihilo*, c'est-à-dire en dépit de l'absence

de matériaux chorégraphiques préexistants. C'est notamment par le dynamisme et la musicalité de son montage et des surimpressions qu'elle parvient dans ce film à animer les ponts de New York et à leur prêter des qualités chorégraphiques. En effet, Clarke fait se succéder ou se superposer à l'image diverses prises de vue mobiles des ponts, de sorte que ceux-ci semblent se croiser, se chevaucher, flotter sur l'eau des fleuves et, *in fine*, exécuter une sorte de ballet urbain. L'originalité de Clarke procède ici du fait qu'elle utilise les techniques cinématographiques et en particulier le montage comme un moyen non pas de réécriture mais d'écriture chorégraphique.

Plus proche de nous, Pascal Baes est l'un des choréalistes qui s'est le plus intéressé à cette écriture de la danse par le montage. Dans *46 bis, rue de Belleville* (1988) et *Topic I & II* (1990, 11'), il a expérimenté un usage contre-intuitif et même paradoxal du film de danse en filmant en exposition longue (image par image) des danseurs qui « posent » les divers moments d'une chorégraphie que le montage relie et « réanime » ensuite, à la manière des films d'animation. Par exemple, dans *46 bis, rue de Belleville*, que j'ai déjà commenté, s'il y a bien une chorégraphie qui préexiste au film et qui sert de schéma à suivre pour les différentes poses que le réalisateur filme, c'est le montage qui réinjecte du mouvement dans ou plutôt entre ces images et qui fait ainsi danser les deux femmes. Bien que paradoxale, cette approche du film de danse a des effets heuristiques en termes chorégraphiques, car elle produit des qualités de mouvements originales qui seraient impossibles à réaliser dans des conditions de représentation scénique et dont la danse *live* peut s'inspirer pour renouveler son vocabulaire et ses effets. En particulier, ce montage d'images immobiles confère aux danseuses une mobilité artificielle, saccadée : leur danse semble « rayée », comme on dit d'un disque qui n'arrête pas de sauter qu'il est rayé. Par ailleurs, la juxtaposition au montage de leurs multiples immobilités les fait avancer de manière surnaturelle, sans que leurs pieds ne se décollent du sol. De plus, alors que le fait de glisser sur le sol implique d'ordinaire des mouvements fluides, ici les glissements des danseuses sont paradoxalement heurtés, hachés, un peu mécaniques. Dans ce film, Pascal Baes parvient à animer des corps immobiles et à composer une danse originale par les puissances chorégraphiques du montage, créant ainsi des mouvements et des qualités de mouvement que seul le cinéma peut modeler.

Un certain nombre de ciné-danses contemporaines continuent d'explorer cette voie, notamment en utilisant la technique du *stop motion*, telles que, entre autres, *Erè Mèla Mèla* de Dan Wiroth et Lionel Hoche (Pays-Bas, 2000, 5'), *Day* de Asenath Wald et Efrat Rubin (Israël, 2009, 11'), *Conso-Motion* d'Adrien Privat et Camille Cau (France, 2012, 2') ou encore *Tofino* de Jennifer Drotz et Brian Vass (Suède/Écosse,

2014, 3'). Tous ces films inventent un répertoire de mouvements qu'on pourrait paradoxalement – malgré la quasi contradiction des termes de l'expression – qualifier de « purement hybrides », c'est-à-dire d'exclusivement ciné-chorégraphiques : se déplacer en restant immobile, glisser au sol sur un seul pied, sur les genoux ou en étant allongé, danser en flottant dans les airs, vibrer (légèrement mais constamment) de tout son corps, etc. En définitive, quelles que soient les techniques utilisées, ces diverses approches du montage chorégraphique démontrent que la ciné-danse constitue une sorte d'OuMouPo, un « ouvroir de mouvements potentiels », qui élargit la gamme de mouvements et de qualités chorégraphiques que la danse propose et renouvelle ainsi les mises en scène du corps au cinéma.

Expanded screendance ou quelques formes originales et « élargies » de ciné-danses

Les ciné-danses sans danseurs

Pour clore cette section consacrée à quelques-unes des singularités esthétiques de la ciné-danse, j'évoquerai brièvement certaines formes originales et/ou « élargies » du genre. Premièrement, l'une des approches originales et sans doute marginales de la ciné-danse consiste à réaliser des films sans danseurs, dans lesquels les éléments chorégraphiques proviennent du mouvement des animaux, des paysages, des flux urbains ou bien des mouvements cinématographiques eux-mêmes (mouvements d'appareil et montage). J'ai déjà commenté la manière dont Shirley Clarke « fait danser » les ponts de New-York par le dynamisme de ses mouvements d'appareil et de son montage dans *Bridges-Go-Round* et je soulignerai dans le chapitre suivant, portant sur les espaces de la ciné-danse, que ce sont les paysages – naturels ou urbains – qui décrochent les premiers rôles chorégraphiques dans certains films. J'évoquerai donc seulement ici la tendance « zoologique » des ciné-danses contemporaines sans danseurs.

Par exemple, *Birds* (Royaume-Uni, 2000, 9') de David Hinton, sans doute l'un des films les plus notables de cette tendance, compose un ballet ornithologique à partir d'images (préexistantes) d'oiseaux en mouvement⁴¹. Les danses « secrètes » de ces créatures ailées y sont notamment révélées par la bande sonore et par le montage. La musique, composée de chants d'oiseaux précisément ainsi que de compositions rythmiques, épouse, voire exacerbe, les accents et les effets des mouvements de ces animaux pour mieux en souligner les qualités chorégraphiques. Quant au montage,

⁴¹ Le film est disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=VPAPKuRpDfk>. [Consulté le 25/06/2016].



Illustration 3.17 Le montage comme outil de révélation et de célébration de la diversité de la chorégraphie des oiseaux *Birds* (David Hinton, 2000)

il fait alterner à l'image les divers types de « danses » qu'exécutent les oiseaux et répète certains fragments pour leur donner la force d'un motif ou d'un refrain chorégraphique. Les battements d'ailes de cette myriade d'oiseaux, leurs sautilllements de branche en branche, le déploiement fier de leur plumage, leurs vols gracieux, leurs tourbillons en horde, etc., prennent ainsi, avec les effets conjugués d'une musique parfaitement adaptée et d'un montage rythmé et « chorégraphiant », les allures d'un ballet de danse aérienne.

De façon similaire, le film *Het Grote Gebeuren* (qui pourrait se traduire librement par « la grande envolée ») de Marcel Prins et Leon Giesen (Pays-Bas, 2006, 6') compose aussi une ciné-danse ornithologique en soulignant la grâce chorégraphique du mouvement de ces bêtes, mais se concentre lui sur les déplacements de corps de ballet que représentent les nuées tourbillonnantes d'oiseaux, qui se forment et se déforment dans les airs avec une plasticité étonnante⁴².

Ces ciné-danses « au sens large », pour reprendre la formule correspondant à la définition élargie et plus inclusive du film de danse proposée par Noël Carroll, réinterrogent la définition traditionnelle de la danse, entendue comme une activité spécifiquement humaine, c'est-à-dire comme des combinaisons de mouvements exclusivement exécutées par des êtres humains et à des fins exclusivement humaines (esthétiques, sociales, rituelles, religieuses, etc.). Par conséquent, ces ciné-danses sans danseurs ou plutôt sans danseurs humains proposent une vision élargie, désan-

⁴² Le film est disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=txQR5z2APO8>. [Consulté le 25/06/2016].

thropocentrée de l'art chorégraphique. Selon ces films, en effet, la danse est une poésie du mouvement dont l'homme n'a pas le monopole. Tout élément doué de mobilité peut être l'auteur ou du moins le vecteur de mouvements aux qualités chorégraphiques. Il faut néanmoins souligner le caractère paradoxal d'un tel effort de redéfinition de la danse car la poésie des mouvements naturels, animaux ou urbains que ces films célèbrent est soit créée (*Bridges-Go-Round*), soit exacerbée (*Birds*) par des êtres humains, des choréalistes plus spécifiquement, qui désanthropocentrent peut-être moins qu'ils n'anthropomorphisent l'activité des éléments et des créatures qu'ils filment, sélectionnent, échantillonnent, montent, mettent en musique dans des œuvres qu'ils qualifient de « ciné-danses ».

Les « *found choreographies* »

Une autre tendance récente du genre, qui recoupe d'ailleurs souvent la catégorie de films sans danseurs et qui était déjà à l'œuvre dans *Birds*, consiste à produire des ciné-danses avec des images d'archives. Version chorégraphique de l'art du *found footage*, les *found choreographies* exploitent des images filmiques préexistantes pour modeler des ciné-danses à partir de matériaux qui, dans la plupart des cas, n'étaient pas évidemment chorégraphiques. Selon cette approche, il ne s'agit donc pas de filmer de la danse, mais de la débusquer dans des archives ou toutes sortes d'images déjà réalisées (travail de recherche et de sélection) et de la révéler par la mise en musique de ces images (adapter le montage des images sur une musique ou composer une bande sonore sur le montage de ces images), ainsi que par leur montage (ciselage des séquences sélectionnées pour en faire ressortir les qualités chorégraphiques, création de raccords mouvement entre les plans, montage en écho de certaines images, etc.).

Peter Delpout, un réalisateur néerlandais spécialiste du *found footage*, a lancé en 2014 un appel aux *found choreographies* : il encourageait la communauté des choréalistes à lui soumettre de tels films dans le cadre du festival Cinedans d'Amsterdam dont il était cette année-là le *curator* invité et pour lequel il a notamment programmé une sélection de *found choreographies*. Dans son appel à films, il incitait les réalisateurs de films de danse en ces termes : « Trouvez de beaux mouvements dans des images existantes, puis isolez-les, manipulez-les, échantillonnez-les, recyclez-les – transformez le monde autour de vous en des chorégraphies inattendues⁴³ » Cet

⁴³ « Find beautiful movements in existing material, and then isolate, manipulate, sample and recycle them – transform the world around you into unexpected choreographies. » Cf. le blog de Peter Delpout consacré aux « found choreographies » : http://foundchoreography.blogspot.fr/2013/10/normal-0-21-false-false-false-en-gb-ja_8.html. [Consulté le 25/06/2016].

appel aux *found choreographies* et le blog qu'il a alors créé pour promouvoir cette forme de ciné-danse ont servi de catalyseurs à cette tendance.

Trouver, isoler, manipuler, échantillonner, recycler, combiner et transformer des images préexistantes pour façonner des chorégraphies inattendues et inédites, c'est bien ce qu'a fait David Hinton dans *Birds* : il a puisé dans des documentaires animaliers et autres films d'archives des images d'oiseaux en mouvement qu'il a assemblées de sorte à en révéler et même à en exacerber les effets chorégraphiques. David Hinton est d'ailleurs considéré comme le fondateur des *found choreographies*⁴⁴. Outre *Birds*, Hinton a réalisé *Snow* (Angleterre, 2003, 8') en collaboration avec la chorégraphe Rosemary Lee et *All This Can Happen* (Angleterre, 2012, 50') avec la chorégraphe Siobhan Davies. *Snow* compose une chorégraphie du froid et de l'instabilité kinésique en manipulant des images d'archives (en noir et blanc et datant des années 1890 aux années 1960) de gens qui dérapent, glissent et tombent sur des trottoirs verglacés ou enneigés, quand ils ne tentent pas de se réchauffer à coup de frictions et de battements de bras. *All This Can Happen* construit quant à lui une promenade – les visions, les pensées et les rencontres qu'elle induit – à partir d'images d'archives du début du XX^e siècle. Cette composition adapte librement les déambulations physiques et mentales du personnage de *La Promenade* de Robert Walser, dont le texte, récité en voix *off*, donne une unité à ces fragments déconnectés. Il n'y a aucune danse à proprement parler dans ce film, mais des gestes et des mouvements ordinaires poétisés par leur traitement cinématographique (cadrages, ralentis, arrêts sur image, répétitions au montage, duplications à l'écran, fragmentations). C'est bien ce traitement chorégraphique des images qui finit par donner le sentiment que cette promenade fait apercevoir le monde comme s'il s'agissait d'un grand ballet.

Le blog de Peter Delpout consacré aux *found choreographies* recense de nombreux autres exemples du genre. Certaines *found choreographies* révèlent par exemple les « danses » que forme l'exécution de certains travaux physiques⁴⁵. C'est notamment le cas de *Foli* de Thomas Roebbers et Floris Leeuwenberg (Pays-Bas, 2010, 10') qui fait ressortir les effets chorégraphiques des activités manuelles, artisanales et rituelles du peuple baro (Guinée)⁴⁶ : des enfants pilonnent en cadence des céréales, un homme tamise la poudre qui en résulte en effectuant de larges mouvements circulaires, des

⁴⁴ Peter Delpout le qualifie de « père fondateur de la *found choreography* » (« the founding father of found choreography »). URL : <http://foundchoreography.blogspot.fr/2016/01/found-choreography-revived-dear-friends.html>.

⁴⁵ Cette révélation des effets chorégraphiques de certains labeurs ou de certaines activités sportives n'est bien sûr pas nouvelle : on la retrouve à des degrés divers dans les œuvres de Charlie Chaplin, René Clair, Leni Riefenstahl, Dziga Vertov, etc.

⁴⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=IVPLIuBy9CY>. [Vidéo consultée le 12/06/2016].

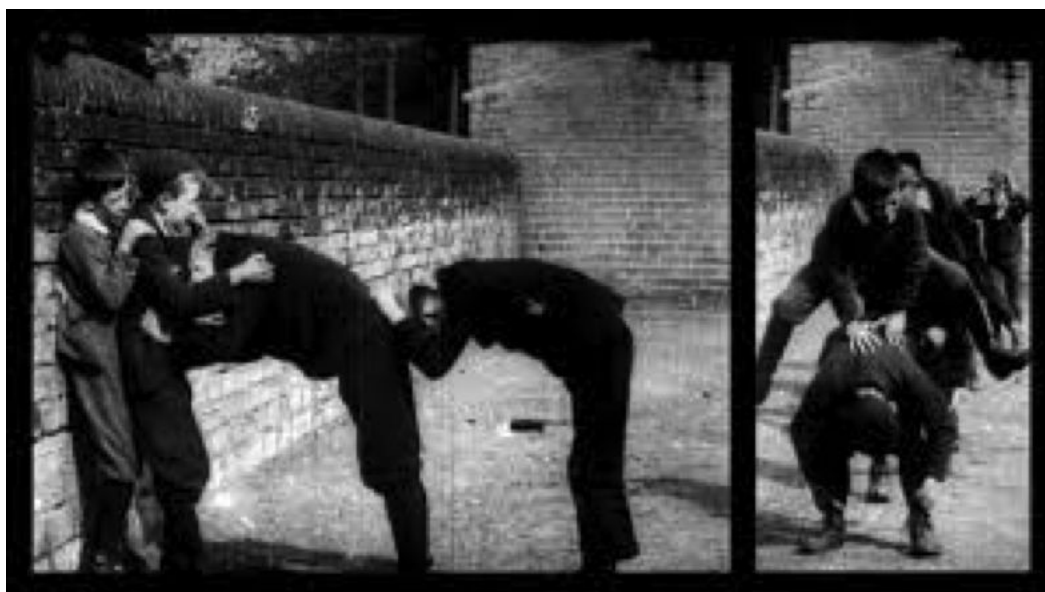


Illustration 3.18 Un fragment du « ballet du monde » aperçu au cours d’une promenade du début du XX^e siècle reconstituée par un montage chorégraphiant de *found footage* : *All This Can Happen* (David Hinton, 2012)

femmes marchent en file indienne à la même allure et à distance égale en portant du bois sur leur tête, un homme abat un arbre à coups de hache réguliers, etc. D’autres *found choreographies* s’intéressent aux « danses » des éléments balayés par les vents, à l’instar de cette séquence d’*American Beauty* (Sam Mendes, 1999) figurant un sac plastique abandonné dans une rue et que le vent fait danser. Un internaute, JuxTPosition, a isolé ce passage du film (il s’agit d’une vidéo tournée par l’adolescent qui passe son temps à filmer ce qui l’entoure), en a évacué les dialogues et l’a remis en musique pour en souligner toute la poésie chorégraphique⁴⁷. D’autres films font danser des images médicales du corps (*Carbon Dating Angels* de Robin Kiteley, Royaume-Uni, 2010, 11⁴⁸), d’autres remettent en mouvement les photographies de Muybridge (*Eadweard Muybridge: A Ballet in 10 Movements* d’Edward Rose, Royaume-Uni, 2012, série⁴⁹), d’autres encore exacerbent la sensibilité chorégraphique de certaines séquences de films d’auteur tels que *Pickpocket* de Robert Bresson (voir par exemple le film sans titre de Jacky Lavauzelle, 2012, 3⁵⁰). Peter Delpout lui-même a créé une ciné-chorégraphie de mains en manipulant des images d’archives de chefs d’orchestre au travail (*One Hand Clapping*, Pays-Bas, 2014, 10⁵¹).

⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=gHxi-HSgNPc>. Pour mieux apprécier cette manipulation ciné-chorégraphique de la séquence d’*American Beauty*, il est utile de revoir cette dernière : <https://www.youtube.com/watch?v=Qssvnjj5Moo>. [Vidéos consultées le 13/06/2016].

⁴⁸ <https://vimeo.com/16108518>. [Vidéo consultée le 12/06/2016].

⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=JFygJn2KNP0>. [Vidéo consultée le 12/06/2016].

⁵⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=5D64aEFzK4k>. [Vidéo consultée le 12/06/2016].

⁵¹ <https://vimeo.com/87713623>. [Vidéo consultée le 12/06/2016].

Tout comme les films sans danseurs, les *found choreographies* réinterrogent les définitions usuelles de la danse. En particulier, elles remettent en question le caractère nécessairement intentionnel du mouvement dansé. La plupart des mouvements que les choréalistes de *found choreographies* « trouvent » et manipulent n'avaient pas *a priori* d'ambitions chorégraphiques. Néanmoins, il faut ici aussi souligner que si ces mouvements ne procèdent pas eux-mêmes d'une intention chorégraphique, c'est bien une visée chorégraphique qui préside aux recherches, aux sélections et aux combinaisons opérées par les réalisateurs de *found choreographies*. L'intentionnalité des mouvements chorégraphiques est donc moins évacuée que déplacée dans cette catégorie de ciné-danses.

Les ciné-danses participatives

Les créations participatives représentent une autre tendance originale de la ciné-danse. Si la ciné-danse est le plus souvent collaborative du fait de sa nature hybride, impliquant dans la plupart des cas un réalisateur et un chorégraphe, certains films du genre sont plus largement collaboratifs. C'est le cas des ciné-danses participatives telles que *Globe Trot* et *Exquisite Corps* « de » Mitchell Rose ou plutôt « conçues et montées par » Mitchell Rose, ainsi que *Sacre/ilège(s)* (France, 2013, 5 x 36') et *Danses macabres* (France, 2016, 5 x 20'), conçues et montées par Marisa C. Hayes et Franck Boulègue. Ces films collectifs rassemblent de nombreuses créations ciné-chorégraphiques : par exemple, *Globe Trot* réunit les contributions de cinquante-quatre choréalistes et *Exquisite Corps* celles de quarante-deux chorégraphes. Les concepteurs de ces projets participatifs font dialoguer les contributions qu'ils suscitent de manière plus ou moins étroite. En amont, d'une part, ils mettent au point une sorte de cahier des charges plus ou moins strict (technique, esthétique, chorégraphique, musical et/ou thématique) que les choréalistes participants doivent respecter et qui assure la cohérence et l'unité future de ces projets. J'ai déjà évoqué, par exemple, le manuel de réalisation que Mitchell Rose avait conçu à l'intention de ses collaborateurs de *Globe Trot* et dont l'observation rigoureuse conditionnait la réussite des « hyper-raccords » que prévoyait le réalisateur pour relier harmonieusement chaque contribution. Pour *Sacre/ilège(s)*, la seule consigne donnée en amont aux participants leur imposait d'utiliser le segment du *Sacre du printemps* de Stravinsky qui leur était attribué. Pour *Danses macabres*, outre l'emploi du passage de *Totentanz* de Franz Liszt qui leur était attribué, les contributeurs devaient réaliser leur film en noir et blanc et explorer le thème de la mort. D'autre part, la mise en dialogue des contributions de ces films s'opère au montage, surtout

dans les films de Mitchell Rose qui « cousent » ensemble les bouts de film de ses collaborateurs par son procédé de l'hyper-raccord.

De tels projets révèlent notamment la puissance des liens qui relient la communauté internationale des artistes de ciné-danse. Ils mettent aussi en lumière les possibilités créatives ouvertes par l'hyper connexion de cette communauté internationale par Internet. En effet, ces collaborations à distance sont bien sûr favorisées, sinon conditionnées, par la mise en lien de cette communauté *via* diverses plateformes Internet (réseaux sociaux, blogs, sites Internet spécialisés) ainsi que par la dématérialisation des images « filmiques », qui peuvent instantanément circuler parmi les membres de cette communauté en dépit des distances géographiques qui les séparent. Ces liens entre les choréalisateurs de ciné-danses sont d'ailleurs dramatisés par *Globe Trot* et *Exquisite Corps* qui mettent en scène des chorégraphies du « relais » : chaque danseur y passe le relais à un autre (chaque danseur reprend là où s'arrête le précédent), façonnant ainsi des dramaturgies autour de la collectivité, de la solidarité et des liens humains et artistiques.

Les *remakes* et les séries

Les *remakes* de ciné-danses ne constituent pas, du moins pas encore, une tendance du genre, puisque il n'y a eu qu'une entreprise notable de ce type pour le moment, quoiqu'il s'agisse d'une entreprise massive : c'est le projet « Re:Rosas! », déjà mentionné, qui incite les amateurs de la chorégraphie d'Anne Teresa De Keersmaecker et/ou de la ciné-danse de Thierry De Mey à créer un film qui les revisite (en termes d'énergie, de style chorégraphique, de décors, de plans, de montage, etc.). L'appel à vidéos, lancé en 2013, a rencontré un grand succès : il a reçu à ce jour plus de trois cents cinquante propositions de *remake* dont plusieurs dizaines sont particulièrement originales⁵². Si cette expérience est restée unique, elle n'en représente pas moins une modalité intéressante de création ciné-chorégraphique. Je ne reviens toutefois pas plus en détail sur ce projet, mais il faut souligner qu'il est représentatif de l'importance de la création amateur en ciné-danse, ce qui constitue en soi l'une des singularités du genre⁵³.

Par ailleurs, des choréalisateurs créent certaines de leurs ciné-danses en série, déclinant ainsi sur plusieurs films un dispositif ou un type d'expérimentation ciné-chorégraphique particulier. C'est le cas d'Antonin De Bemels avec sa série de trois

⁵² Cf. Le site du projet : <http://www.rosasdanstrosas.be/accueil/>.

⁵³ Il faut aussi noter l'existence de deux *remakes* de *A Study in Choreography for Camera*, tous deux réalisés par des hommes et interprétés par des femmes. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=WhMlA8hKzz4> et <https://vimeo.com/147549316>. [Consultés le 23/08/2016].



Illustration 3.19 « Re:Rosas! » : quelques remakes de Rosas danst Rosas

Scrub Solos (*Soloneliness*, *Disolocation* et *Soliloquy*, 1999-2001) dans lesquels il manipule et malmène l'image du danseur qu'il filme par sa technique du « *scrubbing* » des bandes visuelle et sonore ainsi que par des surexpositions et des accélérations violentes de l'image. Mitchell Rose, dans sa série *Modern Daydreams*, qui comprend quatre films de quelques minutes chacun (*Deere John*, *Islands in the Sky*, *Unleashed* et *Treadmill Softly*, 2001), met en scène des rêveries chorégraphiées qui s'ingénient à réenchanter le monde contemporain (celui de la ville, de la technique, du travail de bureau, etc.). Quant à la série de onze *Cartographies* de Philippe Saire (2002-2012), le chorégraphe y confronte ses danseurs à des espaces urbains très divers (mais tous situés à Lausanne, où est basée sa compagnie). Chacun de ces films se déroule dans un lieu particulier dont les spécificités suscitent des mouvements, des déplacements, des gestes et/ou des états de corps *ad hoc*.

Les choré-GIFs

Enfin, une récente tendance de la ciné-danse se lit dans la multiplication des choré-GIFs. Le phénomène vient de recevoir un premier éclairage analytique dans un article de Marisa C. Hayes, dans lequel l'auteure propose notamment une typologie des GIFs⁵⁴. Les GIFs (Graphics Interchange Format, littéralement « format d'échange d'images ») sont des images numériques animées et muettes que l'on rencontre

⁵⁴ Marisa C. Hayes, « Brief Thoughts on the Art of the Animated GIF », *Screendance Studies*, Avril 2016. L'article présente également de nombreux exemples de choré-GIFs. URL : <https://screendancestudies.wordpress.com/2016/04/08/brief-thoughts-on-the-art-of-the-animated-gif/>. [Consulté le 10/06/2016].

de plus en plus sur le Web, notamment sur les réseaux sociaux. Ils se composent de brèves séquences de mouvement (quelques secondes maximum dans la plupart des cas) qui sont répétées en boucle à l'infini, créant des effets hypnotiques. La plupart du temps, ces images sont extraites de films célèbres ou d'images télévisées populaires, mais elles peuvent également être le fruit de créations originales.

Ce qui caractérise ces GIFs, ce sont donc les mouvements qu'ils échantillonnent et répètent, la défamiliarisation et l'effet de fascination hypnotique suscités par ces mouvements répétés indéfiniment. Par conséquent, c'est avec raison que Marisa C. Hayes souligne la proximité de ces créations avec le projet de la ciné-danse :

Comparable à l'usage de l'échantillonnage en musique, le GIF peut être considéré comme échantillonnant de brèves images d'art en mouvement. Ayant le mouvement comme raison d'être, le GIF animé ne manque pas de rappeler l'argument largement repris de Noël Carroll selon lequel les images en mouvement peuvent être considérées comme des images en mouvement de danse (moving picture dance) au sens élargi « si le contenu de l'image présente une quantité significative de mouvements qui sont intéressants en eux-mêmes »⁵⁵.

Si tous les GIFs se définissent en effet par des mouvements qui ont été soigneusement choisis, extraits et échantillonnés pour être répétés continuellement du fait précisément qu'ils ont paru « intéressants » à leur créateur, on pourrait appeler « choré-GIFs » ceux qui travaillent plus précisément des mouvements qui présentent un intérêt proprement chorégraphique, soit parce que ces mouvements s'éloignent dans leurs formes, leurs qualités ou leurs intentions des mouvements fonctionnels ordinaires, soit que leur répétition produise des effets chorégraphiques particuliers.

Parties prenantes de diverses tendances esthétiques contemporaines (le sériel, la répétition/variation, le fragment, les *found footage*), les GIFs et *a fortiori* les choré-GIFs peuvent aussi être vus comme des écrans de mouvements « intéressants en soi ». De fait, les choré-GIFs enferment de brèves séquences chorégraphiques pour les faire se déployer à l'infini, c'est-à-dire pour qu'elles ne cessent jamais d'être performées ou plutôt d'être *réanimées* par la puissance des techniques de l'image animée. Les choré-GIFs proposent donc une nouvelle variation sur le pouvoir des images animées de conjurer l'évanescence de l'art chorégraphique. De plus, ces images participent bien à un élan d'hybridation ciné-chorégraphique par lequel l'art du mouvement se réinvente et se redéfinit dans ses entrelacs avec des techniques de l'image. En

⁵⁵ « Similar to the use of sampling in music, the GIF may be said to briefly sample images of art in motion. With movement as its *raison d'être*, the animated GIF resonates strongly with Noël Carroll's widely cited argument that moving images may be considered a *moving picture dance* in the extended sense "if the image component contains a significant amount of movement presented because it is interesting for its own sake". » *Ibid.*

revanche, les choré-GIFs soulèvent une interrogation qui pointe sans doute leur limite : un mouvement figé dans sa propre répétition est-il encore de la danse ?

Je referme ici ce panorama de quelques-unes des formes les plus caractéristiques et/ou les plus originales de la ciné-danse, dont l'ambition, qui anime d'ailleurs toute cette recherche, était de souligner la fécondité du caractère hybride de la ciné-danse, notamment en termes de créativité formelle et esthétique. En effet, toutes ces formes et tous ces motifs récurrents en ciné-danse, outre qu'ils constituent des marqueurs forts du genre, soulignent comment le cinéma et la danse, en s'hybridant, peuvent inventer des formes esthétiques originales au travers desquelles les deux arts s'infléchissent et se redéfinissent mutuellement.

Après avoir dressé un panorama relativement cursif de certaines singularités esthétiques de la ciné-danse, je propose désormais de me concentrer plus en détail sur quatre aspects particulièrement originaux de la ciné-danse, qui relèvent aussi de l'esthétique du genre, mais qui ont des implications profondes en termes dramaturgiques, philosophiques et parfois politiques : l'utilisation du gros plan, le travail des bruits, son régime hyper- et multi-sensoriel et sa mise en scène des corps.

3.3 De l'usage singulier du gros plan en ciné-danse : les « micro-chorégraphies »

L'une des possibilités qu'ouvre la représentation filmique de la danse consiste à observer les corps dansants au plus près, c'est-à-dire à opérer un changement d'échelle par rapport au régime de perception traditionnel de l'art chorégraphique, qui est relativement distancié. En effet, les plans rapprochés et *a fortiori* les gros et très gros plans donnent à voir des détails corporels et chorégraphiques qui sont souvent inaccessibles depuis les salles de spectacles. Or le fait même que ces détails soient difficilement perceptibles, voire totalement imperceptibles, dans les conditions traditionnelles (c'est-à-dire scéniques) de représentation de la danse implique qu'ils constituent assez rarement un enjeu central de l'écriture chorégraphique. De fait – contrairement à toute une veine « micro-chorégraphique⁵⁶ » de la ciné-danse – à la scène, certaines parties du corps, telles que le visage, les mains ou les pieds, reçoivent assez peu fréquemment une attention spécifique et soutenue et encore moins un traitement exclusif de la part des chorégraphes, notamment donc en raison

⁵⁶ Je reprends ici le terme que propose Erin Brannigan dans le troisième chapitre de *Dancefilm*, qu'elle consacre à cette pratique ciné-chorégraphique particulière. *Op. cit.*, pp. 39-61.

des conditions de visibilité du spectacle scénique et du régime d'attention aux corps et aux mouvements que celles-ci entraînent.

Il est toutefois nécessaire d'apporter leur lot de nuances et d'exceptions à ces affirmations. Tout d'abord, il faut souligner qu'une attention spécifique peut être portée aux pieds, aux mains ou au visage dans le processus de création, à la fois au travers de l'entraînement régulier des danseurs et au cours du travail de recherche et de composition avec les chorégraphes, sans que cela transparaisse de manière évidente lors des représentations sur scène. Ensuite, il faut tempérer ces affirmations en ce qui concerne les mains, qui ont bien un statut particulier en danse, notamment dans le ballet classique et les gestes de pantomime, où les mains sont les vecteurs privilégiés du récit, et dans la danse indienne qui « [met] en jeu de façon très précise la forme et la signification des positions des extrémités corporelles⁵⁷ », tout particulièrement des mains. Enfin, il faut souligner que, même s'ils ne sont pas très nombreux, il y a bien des chorégraphes qui accordent une place prépondérante à certaines parties du corps. C'est le cas par exemple de Sidi Larbi Cherkaoui, comme le démontre un article de Krystel Khoury sur le travail des mains dans les pièces du chorégraphe où elles sont « à la fois moyen de narration, moyen de manipulation et d'expression », tout en « jouant le rôle de déclencheur du mouvement⁵⁸ ». Sidi Larbi Cherkaoui évoque d'ailleurs lui-même la place centrale des mains dans ses créations comme une singularité dans le paysage chorégraphique européen actuel : « Souvent les danseurs en Europe négligent les mains. Tandis que pour moi, c'est le plus important⁵⁹ ».

Néanmoins, même Sidi Larbi Cherkaoui ne crée pas de « micro-chorégraphies » de mains au sens où l'écriture dont elles font l'objet dans ses pièces leur conférerait une certaine autonomie chorégraphique, comme c'est le cas dans cette tendance forte de la ciné-danse. Bien entendu, il ne s'agit pas de dire que seule la ciné-danse a les capacités d'explorer cette échelle micro-chorégraphique de création, car même dans

⁵⁷ Krystel Khoury, « Un arbre aux possibilités multiples. Le traitement de la main dans le travail chorégraphique de Sidi Larbi Cherkaoui », in Emmanuelle André, Claudia Palazzolo et Emmanuel Siety (dir.), *Des Mains modernes*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 23. Auteure d'un bref dossier thématique sur les mains dans la danse, Julie Charrier rappelle également l'importance cruciale des mains dans la danse indienne à l'occasion de sa présentation de *Namasya*, une pièce de Shantala Shivalingappa : « Dans les différentes danses traditionnelles indiennes, les mains ont un rôle très codifié, souvent narratif et issu d'un art millénaire sacré. Dans l'Odissi, l'une de ces danses, il existe soixante-sept positions de mains. Très ornementées, elles sont porteuses de la mélodie comme les pieds sont porteurs du rythme. [...] Dans *Namasya*, [...] [Shantala Shivalingappa] rend compte du rôle primordial des mains en les mettant en avant comme moteurs de la danse. Déterminées, fortes, graves, légères, subtiles et gracieuses, ses mains mènent la danse entraînant le reste de son corps ». Julie Charrier, « Danses de main », *Numeridanse.tv* : http://www.numeridanse.tv/fr/thematiques/251_danses-de-mains. [Consulté le 20/07/08].

⁵⁸ Krystel Khoury, *Ibid.*, p. 26.

⁵⁹ Cité par Krystel Khoury, *ibid.*, p. 20.

les conditions scéniques de représentation, les chorégraphes disposent de moyens techniques et esthétiques pour attirer l'attention sur un événement, une partie du corps, un visage, etc. L'utilisation stratégique des éclairages, notamment, a depuis longtemps permis de réaliser sur scène des effets de focalisation du regard, de cadrage, voire même de gros plans. Par exemple, Pina Bausch s'est souvent ingéniée à créer pour la scène des effets de cadrages resserrés et de micro-chorégraphies. Dans *Kontakthof*, la séquence où les personnages viennent tour à tour sur le devant de la scène pour présenter leurs caractéristiques physiques, comme s'ils passaient un examen de contrôle médical, prend parfois l'aspect de micro-chorégraphies : ils montrent leurs dents en souriant démesurément, tirent leurs cheveux en arrière pour dégager leur visage et l'offrir à la scrutation, présentent le dos puis le plat de leurs mains, etc., le tout sous des éclairages en douche et frontaux à la fois focalisants et inquisiteurs. Tandis que dans *Agwa* de Mourad Merzouki (2008), c'est la disposition des danseurs – tous alignés derrière une longue table noire – et le dispositif d'éclairage – qui n'illumine que la table et camoufle les corps – qui permettent de faire advenir des danses de mains et de pieds autonomisés sur cette mini-scène sur la scène que constitue la table éclairée. Dans ces séquences, les mouvements dansés ne consistent pas en des déplacements des corps dans l'espace, mais en des gestes et des micromouvements locaux que les éclairages, les décors, des accessoires et/ou le positionnement des danseurs dans l'espace scénique permettent de « cadrer », c'est-à-dire de rendre plus lisibles malgré leurs dimensions peu adaptées à la taille des scènes et à la distance avec les spectateurs.

Toutefois, c'est surtout la possibilité d'utiliser des écrans sur scène qui a permis aux chorégraphes d'explorer plus en détail certaines parties du corps et de leur consacrer des partitions chorégraphiques plus spécifiques. Par exemple, *Figures* de Germana Civera (2004, en collaboration avec Laurent Goldring) est une chorégraphie faciale ou un autoportrait chorégraphique qui fonctionne précisément dans la mesure où les contorsions plastiques du visage de la chorégraphe sont médiatisées sur scène par l'utilisation d'un écran qui les montre en gros plan. Dans un registre similaire, *Kiss and Cry* de la chorégraphe Michèle Anne De Mey et du cinéaste Jaco Van Dormael (2012) construit sur la scène une mini-scène où est agencé un monde miniature que des mains autonomisées et personnifiées traversent, arpentent, éprouvent. Là encore, cette chorégraphie de mains resterait largement imperceptible pour le public de cette performance, si elle n'était retransmise en gros plan sur un écran⁶⁰.

⁶⁰ Le cinéaste Jaco Van Dormael s'est largement inspiré de cette collaboration avec son épouse Michèle Anne De Mey pour créer l'émouvante micro-chorégraphie de main qui figure dans son film *Le Tout Nouveau Testament* (2015), dans lequel Aurélie, une amputée, fait un rêve où elle voit sa main danser sur une table. Cette séquence est l'une des plus évidentes illustrations de la circulation du travail ciné-chorégraphique dans des formes plus classiques de cinéma.

En dépit de ces nuances nécessaires et de ces exceptions notables, il n'en reste pas moins que les créations chorégraphiques, traditionnellement et toujours majoritairement conçues pour la scène, se sont rarement focalisées sur des parties spécifiques du corps, qu'elles mobilisent le plus souvent dans son intégr(al)ité. Tous les mouvements de danse impliquent bien sûr le visage, les mains ou les pieds d'une manière particulière, mais ces parties du corps ne sont que rarement mises en mouvement pour elles-mêmes, pour leurs potentialités kinésiques et expressives propres.

Des corps et des mouvements passés à la loupe du gros plan

A contrario, en exploitant de manière originale la fonction « microscope » du gros plan, la ciné-danse s'est construit un riche répertoire de ce qu'Erin Brannigan a appelé des *micro-chorégraphies*. C'est en s'appuyant notamment sur les écrits de Béla Balázs, qui soulignent la capacité du gros plan à passer à la loupe l'expression d'un visage ou la qualité d'un geste pour en révéler des aspects jusque-là inaperçus, qu'Erin Brannigan a décrit comment les ciné-danses utilisent parfois les cadrages en gros plan pour explorer de nouvelles échelles d'écriture chorégraphique en se concentrant sur des parties du corps spécifiques.

Les micro-chorégraphies constituent donc une forme ciné-chorégraphique par excellence dans la mesure où elles reposent pleinement sur l'hybridité de la ciné-danse. Ce sont en effet les possibilités techniques et esthétiques du cinéma, en l'occurrence l'effet de loupe du gros plan et les opérations de sélection et d'isolement du cadrage, qui incitent les chorégraphes à se concentrer davantage, parfois exclusivement, sur certaines parties du corps et à donner ainsi à leurs danses des vecteurs, des formes et des effets inédits. Assurément, la possibilité de s'approcher au plus près des corps dansants grâce à la caméra favorise la création de micromouvements, c'est-à-dire de mouvements qui s'écrivent à des échelles plus locales de la géographie corporelle. Cette pratique encourage l'élaboration d'un vocabulaire chorégraphique détaillé, précis, subtil, antithéâtral aussi, puisque cette proximité avec les danseurs qu'instaurent les gros plans invite ces derniers à rompre avec tout effet de théâtralité visant à « passer la rampe ». Les gros plans s'avèrent par conséquent être de puissants catalyseurs de mouvements infimes et de gestualités intimes : en changeant la focale de l'écriture chorégraphique, en poussant les chorégraphes à travailler avec un corps non pas global, mais fragmenté, ils induisent une extension du domaine du

chorégraphique, une ouverture de la danse à de nouvelles échelles de perception et d'exploration du corps⁶¹.

En s'approchant au plus près des corps et des mouvements, le gros plan modifie donc non seulement le rapport des spectateurs aux danseurs ainsi que leur perception de la danse, mais favorise aussi de nouvelles modalités d'écriture chorégraphique au niveau profilmique. Sherril Dodds remarque ainsi : « À travers les cadrages resserrés, les expressions faciales et les gestes subtils peuvent devenir partie intégrante de la danse, et par là-même le corps dansant n'est plus général, mais détaillé et spécifique⁶² ». C'est ce que confirment les réflexions de Cunningham sur l'adaptation de ses pièces pour la caméra : le chorégraphe souligne que « la précision des mouvements est plus clairement lisible à l'écran et que, par conséquent, il accorde désormais plus d'attention au détail⁶³ ». Cunningham a en effet souvent souligné que le travail ciné-chorégraphique peut non seulement infléchir les modalités d'écriture de la danse pour les compositions destinées à l'écran, mais également influencer en retour l'approche des chorégraphes pour leurs créations scéniques.

Sur quelques danses de mains et leurs effets critiques

Dans les pages qui suivent, je propose ainsi d'examiner en détail la manière dont certaines ciné-danses inscrivent les chorégraphies non pas à l'échelle globale du corps, voire à l'échelle « macro » d'un corps de ballet, mais à l'échelle toute locale, « micro », d'une partie du corps, et je tenterai de mettre en lumière certains des enjeux de cette pratique ciné-chorégraphique originale. Les danses de main étant certainement le type de micro-chorégraphies le plus récurrent, c'est sur celles-ci que j'ai choisi de me concentrer dans cette section.

***Hände: Das Leben und die Liebe eines Zärtlichen Geschlechts* de Stella Simon : un mélodrame joué par des mains**

À ma connaissance, l'un des premiers exemples de micro-chorégraphies de mains est un film de Stella Simon, réalisé en collaboration avec Miklos Bandy sur

⁶¹ À travers ce cas d'extension du domaine du chorégraphique par le gros plan, où les conditions filmiques de représentation de la danse favorisent un certain type d'écriture du mouvement que la danse scénique a peu exploré, on aperçoit combien les formes artistiques, et en l'occurrence leurs limites respectives, dépendent intimement de leurs conditions de représentation et/ou de leur médium de diffusion.

⁶² « Through close range filming, facial expressions and subtle gestures can become a part of the dance, and so the dancing body shifts from being a general body to one that is detailed and specific. » Sherril Dodds, « Televisualised », *Dance Theater Journal*, vol. 13, n°4, 1997, p. 45.

⁶³ « [...] the precision of movement is given greater clarity on screen, and therefore he now gives more concentration to detail. » Sherril Dodds, *Dance on Screen, op. cit.*, p. 10.

une partition conçue pour le film par Marc Blitzstein. Il s'agit de *Hände: Das Leben und die Liebe eines Zärtlichen Geschlechts* (Allemagne/États-Unis, 1927-1928, 13'), que l'on pourrait traduire par *Mains : la vie et les amours du beau sexe*. Ce film de la fin des années 1920 rappelle d'ailleurs que mon histoire de la ciné-danse est plus opératoire qu'absolue, puisqu'il existe bien des exemples ponctuels de ciné-chorégraphies expérimentales dès les premières années du cinéma et jusqu'en 1945, même si, encore une fois, il me semble que Maya Deren lance véritablement le genre en le théorisant et en faisant de *A Study in Choreography for Camera* une œuvre-manifeste⁶⁴.

À la fois abstrait et narratif, *Hände* est une exploration formelle des capacités plastiques et expressives de la main autant qu'un récit à caractère mélodramatique, interprété par des mains métonymiques, et que des intertitres réguliers aident à mieux comprendre. Paradoxalement, c'est-à-dire malgré le minimalisme des décors géométriques et la dimension expérimentale du dispositif, le film développe en effet une histoire mélodramatique en trois actes (annoncés par des cartons), d'autant plus classique qu'elle se termine par un *happy end* tout hollywoodien : un couple (de mains) est menacé par une intrigante (une autre main), mais un événement dramatique va resceller leur relation. . .

Au cours du prélude, des dizaines de mains et d'avant-bras dansent ensemble dans un décor miniature. Deux mains – l'une masculine, l'autre féminine – se retrouvent bientôt « nez à nez » et semblent alors avoir un coup de foudre l'une pour l'autre. « Première rencontre » annonce un carton. Puis, le film entame sa deuxième partie : désormais seules dans le cadre, les deux mains se tendent l'une vers l'autre, se cherchent sans se toucher encore, s'approchent, se tournent autour. Quelques instants plus tard, après une brève hésitation, la main masculine attrape la main féminine aussi soudainement que fermement. Celle-ci tente d'abord mollement d'échapper à cette emprise, mais y cède bientôt : l'étreinte devient alors tendre et (con)sensuelle. Les deux mains s'effleurent du bout des doigts, se caressent, dansent l'une autour de l'autre, batifolent, s'enlacent, s'enroulent, s'étreignent avec passion, s'unissent. . . Pas toujours sans tension, ni résistance d'ailleurs : l'une de ces étreintes ressemble à s'y méprendre à un bras de fer, quoique celui-ci s'apaise bientôt.

⁶⁴ Le coffret DVD *Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1894-1941*, édité en 2005 par l'Anthology Film Archive, présente quelques-unes de ces ciné-danses. Le septième et dernier DVD du coffret, significativement intitulé « Viva la Dance: The Beginnings of Ciné-dance », est une anthologie de trente-trois films de danse. Plus ou moins expérimentaux, et correspondant plus ou moins à la définition de la ciné-danse que je construis dans cette recherche (certains s'apparentent davantage à des captations), ces films suggèrent toutefois qu'il serait pertinent qu'un travail de recherche plus amplement historique fasse remonter l'histoire de la ciné-danse aux toutes premières œuvres du cinéma. *Hände* figure d'ailleurs dans le septième DVD du coffret. Le film est également disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=izEKZ20-UWA>. [Consulté le 23/06/2016].



Illustration 3.20 *Hände/Hands* (Stella Simon et Miklos Bandy, 1927-28)

Mais, dans les scènes suivantes, « une main aguicheuse » – nous dit un carton –, qui s’amuse à séduire toutes les autres mains masculines, vient troubler cette liaison amoureuse en s’immisçant dans le duo. Cette main féminine et coquette cherche manifestement à séduire la main masculine. Il n’est pas clair qu’elle parvienne à ses fins, mais elle brise en tout cas la félicité du couple : les deux mains qui s’étaient unies si amoureusement s’éloignent à la fin de ce plan. Suit une séquence de fête (« le plus important c’est de faire la fête » précise un intertitre), à laquelle se rend le couple de mains, mais aussi l’intrigante, qui parade et fait se retourner toutes les mains sur son passage, y compris la main masculine. . . La soirée bat son plein : les multitudes de mains, tout à la fête, dansent à l’unisson, formant un ballet graphique et rythmé. Or la fête est bientôt troublée par la main féminine, qui, désespérée par l’infidélité de la main masculine à laquelle elle s’était unie (ou la crainte de cette infidélité ?), se jette à l’eau pour tenter de se suicider : elle se noie, se crispe, semble déjà sur le point d’agoniser, mais la main masculine plonge à sa rescousse et la sauve *in extremis* (à moins qu’il ne s’agisse d’un nouveau personnage masculin, d’une autre main masculine ?). Le finale du film est alors une scène de célébration au cours de laquelle les deux mains se réunissent. . .

Malgré ses quelques hésitations face à des scènes qui semblent indéchiffrables ou indécidables, cette description témoigne de la relative lisibilité narrative de ce film pourtant muet et exclusivement interprété par des mains. L'histoire est certes d'un romantisme mélodramatique un peu simpliste, mais il est intéressant de voir que cette micro-chorégraphie n'est pas seulement, comme on pourrait le penser, le vecteur d'abstractions choréo-plastiques, mais aussi le véhicule d'une trame narrative articulée, avec un début, un développement, un élément perturbateur et un dénouement heureux assez compréhensibles. Certes, la difficile identification des mains brouille parfois la lecture du récit et leurs danses ont souvent une portée plus esthétique que narrative, tirant alors le film vers l'abstraction. En outre, comme je le précisais, la lisibilité narrative du film reste relative, car il faut tout de même plusieurs visionnages pour saisir vraiment ce qui se joue. Néanmoins, on est bien loin d'un cinéma purement abstrait, ce qui fait de cette micro-chorégraphie un cas très singulier de cette tendance des films de danse expérimentaux, comme les exemples suivants le démontreront.

Il est d'ailleurs significatif, quoique surprenant, que les seules analyses universitaires du film disponibles à ce jour, celle – très courte – de Jan-Christopher Horak et celle – plus longue – de Jennifer Wild⁶⁵, se concentrent sur l'histoire que ces mains racontent, sur la manière dont on peut la lire et en comprendre les enjeux critiques, au point de passer quasiment sous silence les formes esthétiques du film et, surtout, sa nature chorégraphique. Jan-Christopher Horak lit le film comme « “un mélodrame” de la subjectivité et de l'angoisse féminine⁶⁶ ». Selon lui, en effet, *Hände* raconte « le drame d'une femme qui a peur de perdre son partenaire à cause d'une autre femme plus désirable, le mélodrame d'une femme qui est continuellement en proie à des fantasmes masochistes de défaite et d'automutilation, toujours inquiète de ne plus être l'objet du désir masculin⁶⁷ ». Jennifer Wild s'oppose à cette lecture qui présente la figure féminine du film comme faible, dépourvue de toute confiance en soi, masochiste et dépendante d'un personnage masculin. Bien qu'elle souligne que le film résiste à toute lecture univoque dans la mesure où les mains elles-mêmes résistent à une identification claire, elle se risque à en proposer une lecture féministe,

⁶⁵ Jan-Christopher Horak, *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-Garde, 1919-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 1995, pp. 43-44. Les pages qui concernent le film se situent dans la courte section très à propos intitulée « Terpsichore on Film », bien que l'auteur n'y examine à aucun moment les effets de la danse dans les films qu'il mentionne, pp. 43-45. Jennifer Wild, « An Artist's Hands: Stella Simon, Modernist Synthesis, and Narrative Resistance », *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 46, n°1, Mars 2005, pp. 93-105.

⁶⁶ « [...] the film presents a “melodrama” of female subjectivity and *Angst*. » Jan-Christopher Horak, *Lovers of Cinema*, *op. cit.*, p. 43.

⁶⁷ « It is the drama of a woman who is afraid to lose her mate to another, more desirable woman, the melodrama of a woman who is continually playing out masochistic fantasies of defeat and self-mutilation, ever fearful that she is no longer the object of man's desire. » *Ibidem*.

très persuasive au demeurant. Elle s'appuie pour cela sur les influences artistiques du film, qu'elle débusque notamment dans les nombreuses photographies qu'Alfred Stieglitz, le fondateur de la photographie pure (*straight photography*), a prises des mains d'une femme, sa muse : la peintre Georgia O'Keeffe. Selon Wild, ces photographies, sorte de portraits métonymiques, déssexualisent et « dégenrent » ou « dégenderisent » les représentations de la femme :

[...] les portraits [de mains] de O'Keeffe réalisés par Stieglitz témoignent d'une trajectoire évolutive au travers de laquelle les mains apparaissent comme un langage photographique du vaste champ de la subjectivité féminine qui existe par-delà le paradigme de genre. [...] L'innovation de Stieglitz par rapport au potentiel plastique du portrait américain moderne n'est donc pas seulement formelle ; elle explore également les représentations de l'identité de genre. [...] Ses photographies de mains sont capables de représenter la "femme" dans un contexte déssexualisé, dépourvu de stéréotypes de genre ou de signifiants manifestes. L'héritage photographique de Stieglitz a probablement offert à des femmes photographes comme Simon [...] une tactique iconographique par laquelle elles pouvaient explorer la subjectivité féminine en dehors des attributs que lui confère le regard scopophilique et patriarcal⁶⁸.

Pour Wild, Stella Simon se serait donc approprié ce motif de la main comme un symbole féministe ; comme le vecteur privilégié d'une subjectivité féminine déssexualisée et de représentations dégenrées des femmes. Selon l'auteure, le fait que Stella Simon ait choisi de recourir à ce type de mise en scène métonymique des femmes par leurs mains constitue donc une stratégie féministe de court-circuitage de leurs représentations traditionnelles, qui sont la plupart du temps façonnées *par* des hommes et *pour* satisfaire un regard masculin. Wild souligne que grâce à ce dispositif « l'identification du genre sexuel [des personnages] repose simplement sur la physionomie plutôt que sur des codes sociaux⁶⁹ », ne semblant pas ici prendre en compte les mécanismes spécifiquement sociaux des façonnements genrés des corps, en d'autres termes le fait que les marqueurs physiques des genres, tels que la musculature, la qualité de la peau, la corpulence, etc., sont au moins autant « performés⁷⁰ » (sous l'effet de normes, de pratiques, d'usages, de soins) que naturels.

⁶⁸ « Stieglitz's portraits of O'Keeffe demonstrate a developmental trajectory in which hands emerge as a photographic vernacular for the vast female subjectivity existent beyond the gendered paradigm. [...] Stieglitz's innovation in the plastic potential of modern American portraiture is therefore not only formal ; it equally explores representations of gender identity. [...] his hand images are capable of signifying "woman" in a desexualized context, free from gendered stereotypes or overt signifiers. Stieglitz's photographic legacy arguably offered women photographers like Simon [...] an iconographical tactic with which they could explore female subjectivity free from the trappings of a patriarchal, scopophilic gaze. » Jennifer Wild, « An Artist's Hands: Stella Simon, Modernist Synthesis, and Narrative Resistance », *op. cit.*, p. 97.

⁶⁹ « [...] gender identification is based on simple physiognomy rather than on social codes. » *Ibid.*, p. 101.

⁷⁰ Je reprends ici le célèbre concept de « performance » développé par Judith Butler, qui a bien montré comment les identités de genres – le féminin et le masculin – sont des catégories éminemment

Quoiqu'il en soit, dans la mesure où l'emploi métonymique des mains a des effets déssexualisants et « dégenrisants » pour la représentation des femmes et qu'il met même à mal l'identification des personnages, l'auteure voit dans ce casting de mains et dans ces effets de brouillage des rôles et des genres une critique féministe des stéréotypes dans lesquels les représentations en général et les mélodrames hollywoodiens de son époque en particulier enferment les personnages féminins.

Je ne rejoins pas Jennifer Wild en tous points dans sa lecture féministe de *Hände*. Par exemple, il ne me semble pas que la femme se débâte vraiment de l'étreinte masculine agressive. Affirmer que cette scène marque « le triomphe [...] de son indépendance⁷¹ » me semble même être un lourd contre-sens. Il ne me semble pas non plus que la représentation de la main intrigante, une variation sur la figure de la « vamp' », soit particulièrement féministe dans la mesure où il ne s'agit pas ici de souligner la liberté sexuelle de ce personnage, mais bien plutôt sa dimension égocentrique, narcissique et destructrice. Selon moi, *Hände* est plus naïf dans sa construction narrative que la lecture de Wild ne le laisse penser. Et je crois que Jan-Christopher Horak n'a pas tout à fait tort de souligner l'aspect plus traditionnellement mélodramatique du film, jusque dans les représentations des femmes qu'il met en jeu. Certes, cette figuration métonymique d'une femme esquive toute reproduction des schémas de représentation sexualisants et genrés du corps féminin, mais elle n'empêche pas d'autres clichés de s'infiltrer dans la mise en scène. De nombreux stéréotypes genrés sont de fait condensés dans la psychologie qui est attribuée à ces « personnages » miniatures. En effet, la personnification de ces mains semble dévoiler une conception bien peu féministe de la « psychologie féminine », le film ramassant en treize minutes plusieurs événements qui horrifieraient tout(e) militant(e) de la cause des femmes : la protagoniste cède à des avances sexuelles violentes, est prête à mourir par amour et est sauvée par un homme dont sa vie et son bonheur semblent donc dépendre entièrement. Ces réserves exprimées, je trouve néanmoins particulièrement stimulante l'analyse de Jennifer Wild sur la déssexualisation et la soustraction des stéréotypes de genre qu'opère cette représentation métonymique d'une femme par sa main.

Il est toutefois surprenant que ni Horak ni Wild ne prennent vraiment acte de la nature chorégraphique de ce film. Les deux auteurs ne confrontent jamais leur lecture à un examen minutieux des mouvements et des gestes par lesquels toute l'histoire est pourtant véhiculée. Or, une analyse plus détaillée de la chorégraphie de ces mains et de sa mise en scène cinématographique fournit des clés de lectures alternatives, qui

socio-culturelles que l'on « performe » bien plus qu'on ne se les voit attribuer génétiquement. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

⁷¹ Jennifer Wild, « An Artist's Hands », *op.cit.*, p. 101.

infléchissent celles que proposent Horak et Wild. De fait, il me semble que si Wild va trop loin dans son interprétation féministe du film, c'est notamment parce qu'elle ne prête pas suffisamment attention aux stratégies ciné-chorégraphiques qu'il met en œuvre pour développer son récit. En d'autres termes, il me semble qu'une approche proprement ciné-chorégraphique est requise pour une meilleure compréhension de *Hände*. Que nous disent les positions des mains de la relation homme/femme qui se joue ici ? Les qualités gestuelles et rythmiques des personnages-mains sont-elles suffisamment idiosyncratiques pour permettre leur identification ? Est-ce que les mouvements respectifs de la main masculine et de la main féminine permettent de leur attribuer un genre sexuel ? Est-ce que le cadrage des mouvements et leur manière d'occuper le champ de l'image trahissent des rapports de force ? Voici quelques-unes des questions d'ordre proprement ciné-chorégraphique dont l'étude permettrait d'éclairer la dramaturgie mise en place par le film.

Par exemple, je ne suis pas d'accord avec la lecture de Wild en ce qui concerne la résistance et l'indépendance qu'elle croit percevoir dans l'attitude de la main de la protagoniste dans la séquence déjà décrite où la main-homme l'étreint subitement et avec force :

La main de la femme résiste dans une lutte contre l'étreinte puissante de la main de l'homme qui cherche à la posséder et à mater sa mobilité. Mais la guerre des sexes que Simon met en scène commence seulement. On assiste ensuite non pas à la soumission de la main de la femme au profit de celle de l'homme, mais à son combat pour échapper à son emprise et au triomphe final de son indépendance⁷².

Si cette lecture est séduisante et permet de faire du film un exemple précoce d'œuvre expérimentale féministe, une plus grande attention à la mise en scène ciné-chorégraphique de cette séquence invite toutefois à l'infirmier. Il y a bien, en effet, quelque chose d'agressif et d'autoritaire dans ce mouvement de préhension soudain et quelque peu brutal. Dans ce bras masculin tendu qui occupe les trois quarts du cadre en formant une diagonale qui part du bord haut à gauche et descend jusque vers le milieu de l'extrémité droite de l'image. Dans cette diagonale qui suggère une domination puisqu'elle est tracée toute entière par la main mâle surélevée. Dans ces muscles bandés. Dans ce geste d'une raideur fixe, un peu crispée, dont l'emprise prédatrice semble attendre de la proie enserrée qu'elle s'immobilise. En revanche, la suite de cette séquence, qui montre la « réponse » de la protagoniste à ce geste violent, ne suggère selon moi ni la ferme résistance ni la farouche volonté

⁷² « The female hand resists in a struggle against the male hand's powerful grip that seeks to possess her and dominate her mobility. But Simon's battle of the sexes has just begun. We next encounter not the submission of the female hand to that of the male, but her struggle to break free from his clutch and final triumph of independence. » *Ibidem*.

d'indépendance que Wild exalte. Les mouvements de la main-femme témoignent bien d'une velléité de déprise, mais celle-ci est d'une telle mollesse, d'une telle délicatesse, qu'elle semble plutôt relever d'une coquetterie qui vise à mieux attiser le désir de l'homme en ne cédant pas trop rapidement à ses avances (ou plutôt à ses exigences). C'est ce que suggère notamment l'absence de crispation et de tonicité dans sa main et son avant-bras. D'ailleurs, dès que l'homme desserre son emprise, la protagoniste, loin d'en profiter pour s'éloigner ou pour témoigner son indignation, caresse amoureusement le bout des doigts du personnage masculin.

Pour donner un second exemple de la pertinence d'une lecture ciné-chorégraphique de *Hände*, on peut remarquer que la danse des mains-personnages met quelque peu à mal l'effort de dégenrison que Wild perçoit comme la raison d'être du dispositif métonymique du film. En effet, alors que Wild affirme que l'utilisation de la main relève dans ce mélodrame expérimental d'une entreprise de brouillage des identifications et de dégenrison des personnages, il me semble que la danse réinjecte au contraire des éléments d'identification de genre. Certes, parce qu'elles sont dépourvues de forts marqueurs culturels et sexuels, les mains rendent moins évidente l'identification (y compris sexuelle) des « personnages » de *Hände*, mais la danse que ces mains exécutent reconduit certains stéréotypes de genre. En effet, Elle (la main féminine) se caractérise par des mouvements toujours fluides, légers, sans à-coups, ondoyants, doux et délicats. En revanche, Lui (la main masculine) se signale par des mouvements plus raides, plus linéaires, moins souples. Ces qualités de gestes rejouent donc des catégories et des dichotomies traditionnelles de genre (féminin/masculin) qui invitent à nuancer l'analyse de Wild : si la tactique métonymique du film tend en effet à brouiller les identifications, les mouvements de danse, à l'inverse, reproduisent certains poncifs sur les identités de genre.

En définitive, cette micro-chorégraphie témoigne du potentiel expressif de la main en lui faisant porter une histoire dont on aurait pu supposer qu'elle n'aurait pu être véhiculée que par des corps dans leur intégrité. La force dramatique des mains, *a fortiori* de ces mains chorégraphiées, est donc ici mise en lumière. En outre, même si, comme je l'ai montré, il faut largement tempérer la portée féministe que Wild prête au film ainsi que le succès de son entreprise de dégenrison des corps, cette micro-chorégraphie de mains souligne tout de même la puissance d'abstraction des mains, qui permet de modeler des représentations fortement déconnotées et (partiellement) dégenrées des corps.



Illustration 3.21 De l'emprise agressive à l'étreinte amoureuse dans *Hände/Hands*

Hand Movie d'Yvonne Rainer : un minimalisme antispectaculaire

Je propose maintenant d'examiner une autre micro-chorégraphie de main dans la mesure où elle prend d'autres formes et a d'autres effets critiques que celle de Stella Simon⁷³. *Hand Movie* (1966, États-Unis, 6') est une ciné-danse d'Yvonne Rainer, l'une des chorégraphes postmodernes les plus iconoclastes⁷⁴. *Hand Movie* a été filmé par un ami danseur de Rainer, William Davis, lorsque celle-ci était confinée dans un lit d'hôpital après avoir subi une importante opération chirurgicale. Ce contexte de création n'est bien sûr pas anodin : ce film part d'un empêchement. L'intégrité et la motilité du corps de Rainer étaient alors mises à mal. Alitée, incapable de danser, elle décide de composer à l'hôpital une danse avec une partie de son corps qui a conservé intacte sa motricité : « J'étais très malade, mais je pouvais bouger ma main⁷⁵ ». Le résultat est un court film muet de six minutes en noir et blanc ; une micro-partition chorégraphique pour main droite ; une étude assez austère et

⁷³ Entre 1928 et 1966, c'est-à-dire entre *Hände* et *Hand Movie*, il y a bien sûr eu d'autres films de mains, plus ou moins chorégraphiques. On notera notamment l'existence de *Dance of Her Hands* de Norman Bel Geddes et Tilly Losch (1930–33, États-Unis, 7') et *Hand* de Ralph Steiner et Willard Van Dyke (1934, États-Unis, 4'). Le premier filme les mains de la danseuse et actrice Tilly Losch sans les désolidariser des mouvements de son corps et des expressions de son visage, même si ce sont elles qui portent l'essentiel de l'éloquence dramatique de cette performance. Le second n'est pas un film intentionnellement chorégraphique : il s'agit d'une publicité pour la Works Progress Administration qui ne filme que des mains en gros plans. Ces mains manipulent des objets, travaillent, jouent des instruments, prient, échangent de l'argent, soulèvent des pierres, écrivent, etc. Excepté quelques plans de mains qui se tournent littéralement les pouces, tapent des doigts sur une table ou gesticulent d'une manière oisive et rythmique, ce sont des mains fonctionnelles, productives et non pas des mains qui dansent. Toutefois, les répétitions au montage, qui créent des échos kinésiques et rythmiques, et les *split screens*, qui font dialoguer ces mouvements de mains, concourent à infuser une sensibilité chorégraphique dans ces gesticulations quotidiennes.

⁷⁴ Après avoir étudié la danse avec Martha Graham et Merce Cunningham, Yvonne Rainer devint en 1962 l'un des membres fondateurs du Judson Dance Theater à New York, un groupe informel de chorégraphes avant-gardistes qui furent rapidement considérés comme les pionniers de la danse contemporaine et expérimentale américaine. L'approche chorégraphique de Rainer (du moins à partir de 1963-1964) est connue pour son refus de traiter le corps comme le vecteur d'une histoire, d'une émotion ou d'une technique virtuose. Ses œuvres privilégient des mouvements ordinaires et même quotidiens auxquels elle refuse d'ajouter toute qualité expressive ou dramatique, rejetant la narration et l'émotion au profit d'une exécution neutre des mouvements. Son plus célèbre solo, *Trio A* (1966) illustre parfaitement ces choix esthétiques : composée d'une seule longue séquence de mouvements relativement simples, la chorégraphie ne contient aucun moment privilégié ou paroxystique, aucune pose, l'énergie étant distribuée de manière homogène et fluide à travers le corps de la danseuse et tout au long de la séquence de mouvements, qui apparaît ainsi comme un flux ininterrompu, sans accents choré-rythmiques. Parmi les stratégies chorégraphiques qu'elle utilisait pour ses créations (répétitions, *task-based performance*, *game structure*, etc.) beaucoup sont devenues des principes de composition « classiques » en danse contemporaine. De même, son approche esthétique – minimaliste, expérimentale, anti-narrative et anti-dramatique – irrigue nombre de ciné-danses contemporaines. Il est d'ailleurs intéressant de noter que la chorégraphe se tourna vers le cinéma dès le début des années 1970. Elle réalisa sept longs métrages qui témoignent tous d'un engagement social et politique et de convictions féministes. Parmi tous ses films, certains s'intéressent à la danse et à la performance tels que *Lives of Performers* (1972), *Film About a Woman Who* (1974) et *Kristina Talking Pictures* (1976), mais seuls quelques-uns de ses courts-métrages dont *Hand Movie* peuvent être considérés comme des ciné-danses.

⁷⁵ Yvonne Rainer, citée par Carrie Lambert dans « Other Solutions », *Video Data Bank's A Woman Who... : Selected Works of Yvonne Rainer*, 2005, p. 3. [En ligne] URL : <http://www.vdb.org/sites/default/files/Carrie%20Lambert%20-%20Other%20Solutions.pdf>. [Consulté le 23/06/2016].

monotone de l'aveu même de Rainer⁷⁶ ; une œuvre minimaliste sans musique et composé de seulement deux plans séquences. Filmée en gros plan sur un fond blanc ou gris (le noir et blanc du film, très peu contrasté, ne permet pas de trancher), la main droite d'Yvonne Rainer est cadrée de sorte qu'elle semble autonome : il s'agit d'une main « coupée » (au niveau du poignet), scindée de son avant-bras, une main qui ne semble pas être le prolongement d'un corps. Centrée dans le cadre, dressée vers le haut, elle se montre de face, de côté, sur la tranche, s'étire et se contracte, se détend et se raidit. Ses doigts s'agitent, s'articulent et exécutent toutes sortes de petits mouvements ordinaires qui caractérisent d'ailleurs bien le style minimaliste et neutre de la chorégraphe⁷⁷.

Hand Movie est donc indubitablement une « danse pour la caméra » : impossible en effet d'imaginer cette variation pour main sur scène, à distance des spectateurs, en dehors du cadrage et du gros plan qu'opère la caméra. Et si les micro-chorégraphies constituent une forme archétypale de ciné-dances du fait de leur hybridité constitutionnelle, *Hand Movie* représente quant à lui une forme paradigmatique ou paroxystique de micro-chorégraphie car il resserre l'action chorégraphique sur les mouvements d'une seule main⁷⁸. De plus, le film témoigne exemplairement de la manière dont les ciné-dances en général et les micro-chorégraphies en particulier mobilisent les ressources propres du médium cinématographique pour proposer une autre *vision* de la danse dans les deux sens du terme : le film de Rainer propose non seulement de *percevoir* la danse différemment (par rapport aux conditions scéniques de perception de la danse), mais aussi de la *concevoir* autrement (c'est-à-dire de l'écrire et de la définir différemment que ne le permet l'espace scénique).

Pour examiner cette *vision* de la danse que Rainer configure à travers ce film, il faut sans doute commencer par s'interroger sur la manière dont elle met en scène cette main dont aucun indice intra-filmique ne révèle d'ailleurs qu'il s'agit de celle de Rainer. Tâchons donc de l'oublier un instant pour nous demander, par-delà les influences de lecture de cet indice, quelle main nous présente *Hand Movie*. À qui est cette main qui fait l'objet d'un film ? À quoi ressemble-t-elle ? Qu'a-t-elle de spécifique ? Or, il apparaît rapidement que l'une des singularités de cette main, c'est paradoxalement d'être « marquée » par l'indétermination. Tout d'abord, c'est une main dont il est difficile de déterminer l'âge : elle n'est à l'évidence ni celle d'un

⁷⁶ Yvonne Rainer se montre assez critique envers ses premiers courts métrages dans son ouvrage *Work 1961-73*, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1974, p. 209.

⁷⁷ *Hand Movie* est disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=CuArqL7r1WQ>. [Consulté le 25/08/2016].

⁷⁸ À cet égard, il est très surprenant que la théoricienne qui a repéré cette tendance micro-chorégraphique de la ciné-danse, Erin Brannigan, ne mentionne à aucun moment le film de Rainer dans le chapitre qu'elle consacre à cette forme particulière que peuvent prendre ces films de danse.

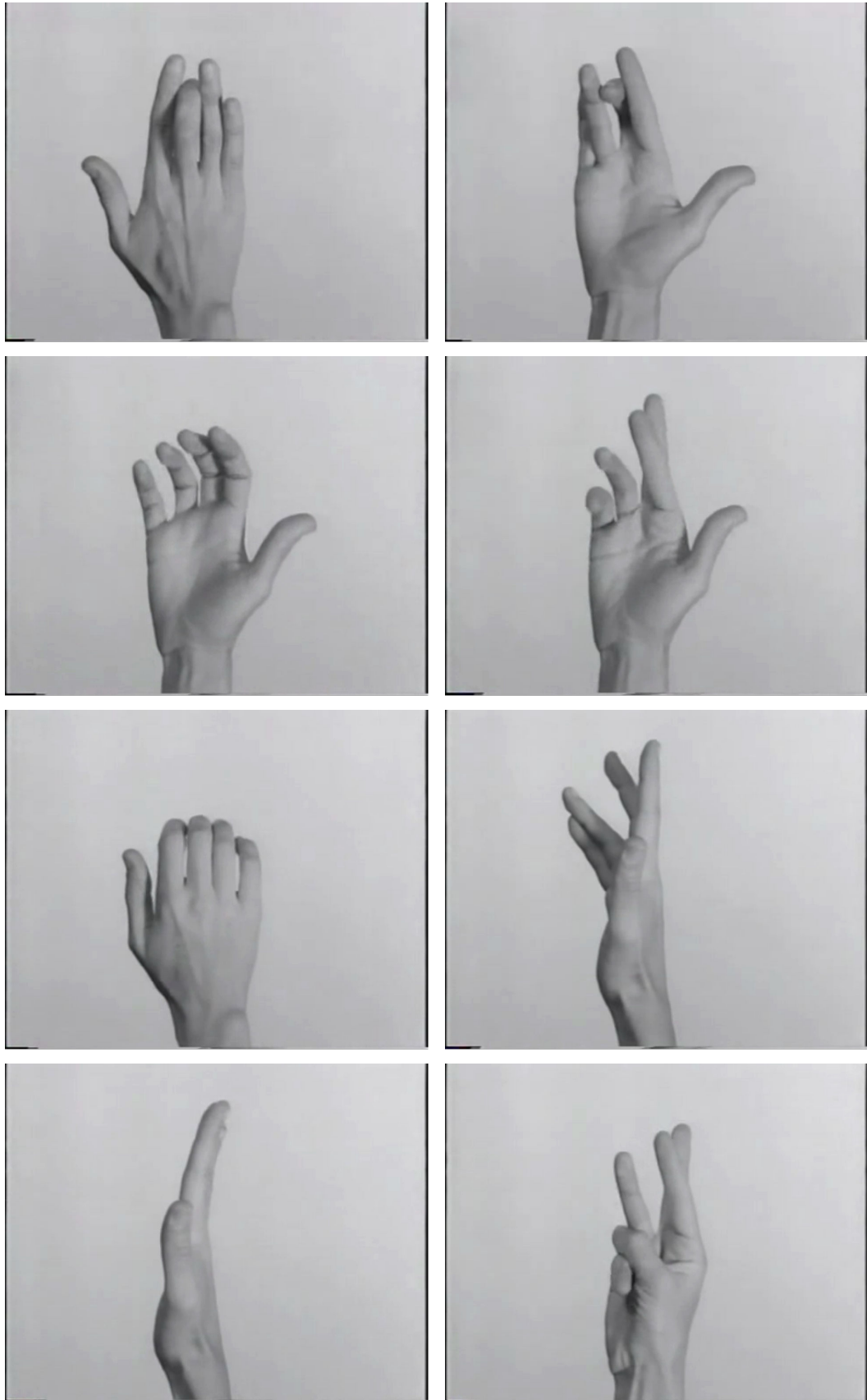


Illustration 3.22 *Hand Movie* (Yvonne Rainer, 1966)

enfant ni celle d'une vieille personne, mais elle se situe dans un entre-deux très flou. C'est aussi une main dont il est difficile de déterminer le sexe : aucun marqueur notable (sexuel ou genré) ne vient donner d'indice. Sa taille semble moyenne, encore qu'elle soit difficile à évaluer étant donné qu'il n'y a pas d'autres éléments dans l'image à l'aune desquels on pourrait la mesurer. Les ongles, coupés très courts, sont neutres. L'absence de vernis, de bagues, de bracelets ou de montre accentue cette indétermination. Enfin, si sa peau lisse et glabre fait plutôt penser aux mains d'une femme, elle ne constitue pas pour autant un critère décisif. En outre, c'est une main dont il est difficile de déterminer la position sociale : l'absence de bijoux et de vêtements dans le champ du cadre empêche toute reconnaissance de statut. Tout au plus devine-t-on qu'il ne s'agit pas d'une main paysanne ou ouvrière dans la mesure où elle ne porte aucun stigmate d'un travail manuel : ni déformations, ni rugosités, elle est parfaitement lisse. Par contre, il s'agit clairement d'une main blanche et ce malgré les effets neutralisants sur le plan chromatique d'un noir et blanc si peu contrasté que le film ne présente qu'un dégradé de gris clairs. Excepté sur le plan racial, on retrouve donc ici exacerbés les effets stratégiques d'indétermination et de neutralisation de l'utilisation de la main que *Hände* mettait déjà partiellement en œuvre.

Si l'identité de cette main est largement indéterminable, ses actions semblent également illisibles à l'aune des codes gestuels traditionnels. Là encore, il faut sans doute tenter de caractériser les actions de cette main par la négative, en cherchant d'abord tout ce qu'elle ne fait pas pour dégager peut-être, *in fine*, ce qu'elle fait malgré tout. Premièrement, la main de Rainer n'exécute aucun signe conventionnel identifiable, aucun geste qui semble avoir une portée expressive ou métaphorique (pas de doigt d'honneur rebelle, pas de poing levé militant et contestataire, pas d'index pointé qui désignerait une direction, pas de position de doigts qui dénoterait un chiffre, pas de doigt agité qui exprimerait une désapprobation ou une menace, pas de signe de victoire ou de paix formé par l'index et le majeur, etc.). Deuxièmement, ce qui rend si difficile et peut-être vain le décryptage de ces gestes en termes de sens, c'est aussi le fait que cette main n'est pas relationnelle, mais autarcique. En effet, dans *Hand Movie* la main de Rainer n'est pas une main qui caresse, touche, palpe, tâte, frappe, griffe ou triture des corps ou des objets qui l'entourent. On n'a pas affaire à une main qui explore l'altérité du monde ni à une main qui exalte les pouvoirs heuristiques, sociabilisants ou thérapeutiques du toucher et du contact. De fait, il n'y a pas de « monde » dans ce film, aucune figure d'altérité, rien que cette main pourrait toucher à part elle-même. La question de l'interaction et de l'échange

ne se pose donc pas dans cette partition micro-chorégraphique, quoiqu'il y ait bien une certaine forme de dialogue entre les doigts de cette main.

Par ailleurs, on n'a pas non plus affaire à une *manus fabra*. À aucun moment la main de Rainer n'apparaît comme une main fonctionnelle et utilitaire qui exercerait ses capacités de préhension et de production. Elle ne saisit pas d'objets, ne manipule pas d'outils, ne fabrique rien. On est loin de l'exaltation fonctionnelle des mains qui était à l'œuvre dans *Hand* de Ralph Steiner et Willard Van Dyke, une publicité célébrant la puissance productive des mains pour le compte de la Works Progress Administration. Enfin, la main de *Hand Movie* n'est pas non plus une main expressive qui se ferait le vecteur d'une personnalité ou d'intensités affectives. Contrairement à la psychologisation des mains dans *Hände* de Stella Simon et à l'éloquence dramatique de celles de Tilly Losch dans *Dance of Her Hands* de Norman Bel Geddes, *Hand Movie* n'emploie pas la main comme une ambassadrice des sentiments de la chorégraphe ou d'un personnage qu'elle chercherait à interpréter.

Il s'avère donc difficile d'attribuer une fonction aux gestes de Rainer. Tout au plus peut-on parfois déceler dans les mouvements ponctuels de caresse et de frottement que l'index et le majeur effectuent l'évocation discrète d'une scène de masturbation féminine. C'est une lecture qu'encourage d'ailleurs une formule laconique qu'Yvonne Rainer utilise dans le commentaire – lui-même très bref – qu'elle fait sur ce film dans son ouvrage *Work 1961-73* : « Film très érotique⁷⁹ ». Néanmoins, si cette évocation fonctionne par moments, la diversité des micromouvements que cette main exécute empêche de lire le film tout entier comme une chorégraphie onaniste.

Mais alors que fait cette main ? Si elle n'indique rien, ne touche rien, ne produit rien, n'exprime rien, *pourquoi* ou à tout le moins *comment* bouge-t-elle ? N'y a-t-il vraiment aucun sens à déchiffrer dans ces mouvements que Rainer a pris la peine de chorégrapier ? Pour répondre à ces questions et sonder l'apparente indétermination de ce film, il faut sans doute examiner plus précisément les spécificités de ces mouvements manuels et les ressorts de leur mise en scène. Pour ce faire, il est nécessaire d'en passer par une lecture minutieuse de cette danse de main malgré le caractère passablement fastidieux de cette tâche étant donné le minimalisme et la monotonie délibérés de la chorégraphie.

Au début du film, la main se présente d'abord sous sa face dorsale, dressée vers le haut, les doigts collés entre eux, excepté le pouce qui pointe légèrement vers la gauche. Les deux premières phalanges du majeur se fléchissent à plusieurs reprises, évoquant alors un mouvement de caresse dont j'ai déjà souligné le caractère

⁷⁹ « Very erotic film », *op. cit.*, p. 210.

onaniste. La main se retourne pour présenter sa paume, tout en continuant peu ou prou le même geste. Puis les doigts s'étirent, s'écartent les uns des autres ou s'enroulent les uns sur les autres. Le même type d'exploration reprend côté dorsal. Les gestes sont calmes, doux, assez lents. Ils sont sans à-coups ni accents. Leur énergie restera égale tout au long du film. La main se présente ensuite de profil, induisant une variation dans la place qu'occupe la main dans le champ. Elle revient côté paume, où elle fait notamment se rejoindre le pouce et le petit doigt. Puis le second plan séquence commence : à nouveau, la main est de dos. Le pouce se cache derrière la paume, le petit doigt s'écarte des autres. Puis, côté paume, les doigts se rassemblent les uns sur les autres comme pour prendre le moins de place possible avant que le pouce caresse sensuellement l'auriculaire. La main se retourne une deuxième fois en sortant un peu du cadre, se replace au centre de l'image, serre et desserre le poing doucement, puis l'image est bientôt blanchie par la pellicule qui vient à manquer. Fin. Le film n'est donc marqué par aucune évolution ni acmé notables : il n'y a pas de gestes virtuoses qui requerraient une souplesse particulière de la main, des doigts ou du poignet, il n'y a pas non plus de changement de rythme ni de mouvements potentiellement expressifs qui viendraient percer la monotonie de cet exercice ciné-chorégraphique.

Si à première vue ces mouvements peuvent sembler fortuits et insignifiants, ils fournissent en fait des clés de lecture. Premièrement, malgré l'évidente volonté de neutralité de la mise en scène et de la chorégraphie, tous ces gestes « situent » cette main, lui assignent une position particulière dans le paysage chorégraphique. Par exemple, ce n'est pas la main d'une danseuse indienne, d'une danseuse classique ou d'une danseuse de flamenco : elle n'en prend jamais les positions et les formes traditionnelles, ni les accents rythmiques. Ces gestes n'adoptent ni la précision virtuose des mouvements de main dans la danse indienne, ni la grâce délicate des mains de la danse classique, ni l'expressivité accentuée et rythmique des mains du flamenco. Au contraire, les mouvements de cette main suivent une logique minimaliste et expérimentale qui n'est pas aussi neutre qu'elle peut le sembler de prime abord. En effet, le minimalisme de *Hand Movie* et ses stratégies mêmes de neutralité positionnent le film dans l'histoire des arts, à la fois en termes chronologiques et conceptuels. S'il semblait difficile de définir ce film autrement que par la négative, c'est bien que la spécificité de cette main se lit dans les opérations de soustraction dont elle se veut le résultat : refus des déterminations d'âge et de sexe, refus du psychologique, refus de l'expressif, refus du corps glorieux, refus des accents rythmiques et des figures privilégiées, refus de la virtuosité, refus du spectaculaire, refus du divertissement, etc.

Réduire le champ de l'action chorégraphique aux mouvements d'une seule main est une stratégie efficace pour esquiver tous ces aspects traditionnels des spectacles chorégraphiques. Pas de corps admirables ici, pas de costumes, pas de technique virtuose, pas de proscénium, pas d'effets spéciaux, pas d'éclairages focalisants, pas de décors, pas de pathos, pas d'histoire, pas même d'émotions : Rainer rejette tous les atours du spectacle dans une volonté radicale de déspectacularisation de la danse. Nulle trace, en effet, de technique prodigieuse dans cette série de mouvements digitaux très simples que tout un chacun serait à même de reproduire. *Hand Movie* troque la virtuosité et le spectaculaire – des qualités si traditionnellement attachées à la danse qu'elles ont longtemps été pensées comme étant définitives de cet art – pour une forme de curiosité expérimentale pour les mouvements minimes, insignifiants, anodins. *Hand Movie* incarne ainsi parfaitement les convictions esthétiques d'Yvonne Rainer telles qu'elle les a exprimées dans son fameux *NO Manifesto* (1965). Dans ce manifeste, sorte de critique systématique des conventions esthétiques alors en vigueur dans les arts vivants, elle voulait démystifier la danse en disant notamment « non au spectacle », « non à la virtuosité » et « non à l'émotion⁸⁰ ». La radicalité post-moderne et minimaliste de cette approche trouve l'une de ses plus pures illustrations dans cette micro-chorégraphie qui, par son dispositif même, permet difficilement de recourir à la virtuosité technique, aux effets spectaculaires du mouvement dansé, à la psychologisation et à l'émotion ou à une quelconque forme de narration.

En faisant d'une main l'unique centre de l'action chorégraphique qu'il met en scène, *Hand Movie* invite aussi à repenser les hiérarchies corporelles qu'établissent parfois la danse et – bien plus souvent et bien plus nettement – le cinéma, qui fait du visage le sommet d'une vision verticale, frontale et hiérarchique du corps ainsi que le centre privilégié des processus, eux-mêmes privilégiés par le cinéma, d'expression (d'émotions, de sentiments, d'états psychologiques) et de communication (verbale, narrative)⁸¹. Dans *Hand Movie*, par les opérations du cadrage et du gros plan, la

⁸⁰ Le « NO Manifesto » ou « manifeste du non » de Rainer consiste en une courte liste de ce qu'elle refuse pour la danse : « NO to spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and make-believe no to the glamour and transcendence of the star image no to the heroic no to the anti-heroic no to trash imagery no to involvement of performer or spectator no to style no to camp no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity no to moving or being moved ». Yvonne Rainer, *Work 1961-73, op. cit.*, p. 51.

⁸¹ Il faut toutefois nuancer cette affirmation en ce qui concerne l'art chorégraphique, qui engage le corps dans son ensemble. On notera aussi que si la danse classique offre une vision verticale, frontale et relativement hiérarchisée du corps, la danse contemporaine, elle, a eu tendance (en partie en réaction à la danse classique) à « déverticaliser », « défrontaliser » et déhiérarchiser le corps. De manière certes trop schématique mais opératoire dans le cadre d'une brève note, on pourrait dire qu'à l'étirement éthéré des ballerines sur pointes s'oppose souvent l'ancrage dans le sol des corps postmodernes. Des chorégraphes comme Trisha Brown ou Yvonne Rainer distribuent l'énergie de leur danse de manière multidirectionnelle dans l'espace et de manière beaucoup plus homogène à travers leur corps (et non plus essentiellement vers le haut). De même, le visage est bien plus mis en valeur dans la danse classique où, couronné d'un chignon, il trône au sommet de la tension

partie (la main) devient le tout (un corps dansant), le local (une partie de corps) se fait global (une entité indépendante), la périphérie (cette extrémité corporelle qu'est une main) devient le centre (de l'action dansée). Rainer déstabilise ainsi la cartographie corporelle que la danse et le cinéma dessinent le plus souvent. Elle remet également en cause la vision répandue selon laquelle la danse engage nécessairement le corps dans son ensemble dans des déplacements dans l'espace, une conception qui refuse la possibilité même de danser à certains corps, tel que celui – invalide – de Rainer durant son hospitalisation. Surtout, alors que la main est le plus souvent perçue et mue en danse comme une marge dont le rôle consiste essentiellement à suivre, répercuter ou prolonger les mouvements – rarement à les initier ou à en être l'axe principal – elle devient ici l'unique vecteur de la chorégraphie. Ce type de micro-chorégraphies produit donc une forme de déterritorialisation ou de « délocalisation » de la danse, propose d'autres sites d'inscription pour les mouvements que le corps global et virtuose, des danseurs professionnels. En promouvant ainsi des parties du corps relativement marginales d'ordinaire comme des centres possibles de l'action chorégraphique, les micro-chorégraphies telles que *Hand Movie* contribuent à repenser les hiérarchies qui organisent traditionnellement les usages et les perceptions des corps dansants.

S'il désolidarise le mouvement dansé d'une approche hiérarchisée du corps, *Hand Movie* met aussi en scène une déhiérarchisation des mouvements. En effet, Rainer anime sa main d'un flot continu, non accentué de micromouvements, illustrant ainsi son désir de déspectaculariser les séquences chorégraphiques en évitant les moments et les mouvements privilégiés, les temps de pause et les effets de pose ou encore les variations de rythmes supposées stimuler l'attention du spectateur, le divertir. Rainer considère que les structures traditionnelles des séquences de mouvements, construites selon un principe de composition différenciée de type crescendo/décrescendo, moments iconiques/moments de transition ou élan/retenue, sont parties prenantes d'une conception de la danse comme divertissement et exhibition de performance technique qu'elle refuse. Elle cherche donc à neutraliser les effets dramatiques de ce type d'écriture chorégraphique pour remettre en avant le mouvement en tant – précisément – que mouvement, dans

verticale du corps et se voit souvent auréolé d'un port de bras en cinquième position – lorsque les deux bras forment un arc au-dessus de la tête, encerclant ainsi le visage – et sublimé par le sourire des danseurs. En danse contemporaine, le visage n'est plus autant perçu comme le « sommet » du corps (au sens à la fois spatial du point le plus haut et au sens axiologique d'un apogée), car celui-ci n'est plus, loin s'en faut, engagé quasi exclusivement dans des postures verticales et dans des mouvements ascensionnels. De plus, le refus fréquent en danse postmoderne de la narration et de la pantomime retire au visage son rôle de vecteur crucial des histoires et des sentiments que mettaient en jeu la plupart des ballets classiques. Étant le plus souvent empreintes d'une esthétique chorégraphique contemporaine, les ciné-danses sont donc, pour la plupart, solidaires de sa vision déhiérarchisée du corps.

sa continuité et ses transitions, c'est-à-dire en tant que variation ou fluctuation constante. Rainer proposait ainsi une nouvelle conception de la danse qui répondait moins à une logique photographique de l'instant privilégié, de la pose et de la figure idéale, qu'à celle, cinématographique, du flux, de l'enregistrement du temps par les transformations continues que le mouvement fait apparaître. Cette dissolution de la figure et de la forme au profit du flux va donc bien de pair avec une conception anti-spectaculaire de la danse. Déconnotation et dépsychologisation radicales du corps et des mouvements, fragmentation des corps d'ordinaire intègres et glorieux de la danse, déhiérarchisation du corps au travers de la promotion de la main au rang de soliste, déspectacularisation de la danse, rejet de la virtuosité technique... On aperçoit donc finalement la richesse des enjeux qui sous-tendent ce film pourtant si court et apparemment si simple, voire pauvre, ainsi que sa capacité à infléchir les conceptions traditionnelles de ce qu'est la danse.

***Hands* d'Adam Roberts et *Musique de tables* de Thierry De Mey : de la main-organon à la main musicienne**

Un certain nombre de ciné-danses contemporaines ont repris et décliné cette approche micro-chorégraphique des mains, telles que *Hands* d'Adam Roberts (1995, Royaume-Uni, 5') et *Musique de tables* de Thierry De Mey (1998, Belgique, 7')⁸². *Hands* se concentre sur les deux mains d'un danseur, Jonathan Burrows, multipliant ainsi par rapport à *Hand Movie* leurs possibilités de mouvement par leurs interactions. Filmé en plan séquence sur une musique de cordes enlevée, *Hands* cadre en plan fixe et resserré les cuisses du danseur assis, sur lesquelles ses mains et ses avant-bras exécutent une danse. Les mains de *Hands* ne sont donc pas coupées de leur corps comme l'est celle de *Hand Movie*, quoique seules les cuisses de l'interprète apparaissent dans le champ, qui esquive stratégiquement son visage. La chorégraphie de *Hands* est minimale, mais extrêmement complexe et précise. Erin Brannigan en décrit ainsi quelques passages :

*Un poing fermé frappe sa cuisse, une paume ouverte se repose un instant, le pouce et l'index s'assemblent comme pour coudre un point, un doigt dessine une ligne le long d'une cuisse. Ces mouvements sont suivis par des gestes plus obscurs exécutés en de séries rapides – main qui se retourne, doigts qui s'enroulent, une main qui devient molle dans l'étreinte de l'autre. Les mouvements de ces mains remplissent le cadre, traçant l'espace par leur chorégraphie dynamique*⁸³.

⁸² *Hands* est disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=vqJ-kQwxFFI> et un extrait de *Musique de tables* est disponible sur Vimeo : <https://vimeo.com/16650995>. [Consultés le 25/08/2016]. *Musique de tables* est par ailleurs disponible sur le coffret DVD qui rassemble les films de Thierry De Mey : *The Films of Thierry De Mey*, édité par Charleroi Danses et Cinéart (2015).

Avec son esthétique minimaliste, les tons neutres et gris de son noir et blanc, son absence d'accents forts et son évident refus de l'expressivité, de l'émotion, du psychologique et du spectaculaire, le film s'inscrit clairement dans la lignée du film de Rainer, à ceci près qu'il manifeste une volonté d'esthétisation des gestes et propose une dramaturgie de mouvements plus lisible, comme l'atteste la description d'Erin Brannigan qui suggère que certains gestes effectués par le danseur recèlent des qualités mimétiques ou du moins connotatives, en évoquant parfois des activités domestiques ou artisanales (tracer une ligne ou coudre par exemple). Cette lecture est favorisée par le vêtement qui recouvre les cuisses du danseur et qui évoque un tablier de travail. Cet élément, qui laisse penser que ces mains sont celles d'un ouvrier ou d'un artisan, invite à lire ces mouvements comme une transfiguration lyrique des gestes manuels de l'art artisanal, comme une ode à la dextérité et à l'intelligence corporelle et kinésique que requièrent les métiers manuels⁸⁴. La maîtrise sereine de ces mouvements, leur exécution calme, mesurée, réfléchie et précise, encouragent également cette lecture. Il y a bien ici une exaltation de la main comme *organon* capable d'une précision de mouvements aussi bien fonctionnelle qu'esthétique.

Dans *Musique de tables*, Thierry De Mey, qui est à la fois compositeur et réalisateur de ciné-danses, complexifie sensiblement le dispositif que proposent Yvonne Rainer et Adam Roberts en chorégraphiant une danse de mains dont l'exécution produit la musique du film. Dans ce court métrage, adapté d'une pièce créée en 1987, trois musiciens – des percussionnistes – ont chacun face à eux une table pour seul instrument et une partition leur indiquant les divers mouvements de mains qu'ils doivent y exécuter. Aussi cette performance musicale insolite prend-elle la forme d'une surprenante chorégraphie de mains comme le suggère le guide pour l'interprétation de la partition : « *Musique de tables* sera interprétée avec nuance et expression en soignant particulièrement l'aspect chorégraphique et visuel⁸⁵ ».

En effet, entre les éclairages qui tombent « en douche » sur ce trio de mains (ou ce « six mains » comme on dirait au piano) pour focaliser sur elles le regard ; les tables qui servent de véritables scènes à ces mains alertes ; les gros et très gros

⁸³ « A closed fist beats his thigh, an open palm lies still, thumb and forefinger pull out as if sewing a stitch, a finger draws along the thigh. This is followed by more obscure gestures performed in rapid sequence – hand flipping, fingers twisting, one hand becomes limp in the other's grasp. The movements of these hands fill up the frame with their dynamic choreography, tracing out its space. » Erin Brannigan, *Dancefilm*, op. cit., p. 39.

⁸⁴ C'est une lecture que propose également Robert Penman, un critique de danse anglais, qui voit ces mains comme celles d'un travailleur : « A working man sits silently with his hands resting gently on his thighs. In gentle, restrained movements and gestures the man's hands create a lyrical and expressive performance that suggests the skills, intelligence and labour of love required of master craftsmen. There are hints at ballet positions, at sign language and supportive partnership ». Robert Penman, cité dans Sherril Dodds, *Dance on Screen*, op. cit., p 19.

⁸⁵ Voir les feuillets d'instruction pour l'interprétation de cette musique de gestes reproduits dans la revue *Mouvement*, cahier spécial Thierry De Mey, avril-juin 2011, n°59, p. 10.



Illustration 3.23 *Hands* (Adam Roberts, 1995)

plans réguliers qui viennent autonomiser ces mains du corps des musiciens et les nombreux plans frontaux et en légère plongée qui rappellent les perspectives du théâtre ou de l'opéra, tout nous invite à lire cette performance musicale comme un « ballet de mains », comme l'explique Thierry De Mey lui-même :

Mes premières pièces jouaient du rythme par figures, chaque figure présentant une qualité de mouvement particulière, une sorte d'état moteur du corps, ou un pas de danse. C'est particulièrement clair dans Musique de tables, écrit en 1987, qui est une pièce pour percussions autant qu'un petit ballet de mains. C'est construit comme une suite baroque, ouverture, rondo, fugato, galop, récapitulation et coda. Tout le contrepoint rythmique use d'un nombre limité de figures, qui sont décrites précisément, mais aussi métaphoriquement, aux interprètes : la volte, la dactylo, les essuie-glaces, le pianiste, la chiquenaude, les pointes, etc.⁸⁶

Dans *Musique de tables*, Thierry De Mey explore ainsi la manière dont la musique peut se faire danse ou, c'est selon, comment la danse peut se faire musique. Il y démontre la possibilité d'une co-constitution de la musique et de la danse en explorant les liens intimes entre production de rythmes et exécution de mouvements, entre musicalité et gestuelle, des liens que les mouvements des chefs d'orchestre ont d'ailleurs toujours laissé deviner. *Musique de tables* réalise donc une symbiose parfaite entre interprétation musicale, performance chorégraphique et mise en scène cinématographique.

⁸⁶ Thierry De Mey, propos recueillis à Bruxelles en juillet 2001 par Jean-Luc Plouvier pour le Festival Musica à Strasbourg. [En ligne] URL : <http://www.charleroi-danses.be/index.php?option=>



Illustration 3.24 Des mains danseuses et musiciennes : *Musique de tables* (Thierry De Mey, 1987)

Le plaisir visuel et rythmique que le film provoque s'opère ici sur la base d'un dispositif ciné-choré-musical à la fois minimal (car ce ne sont que des mains, il n'y a pas de figures de danse complexes ni d'instruments de musique à proprement parler) et extrêmement sophistiqué : les doigts glissent sur la table tels des danseurs exécutant une glissade, se redressent soudainement comme une ballerine réaliserait un relevé sur pointes, se croisent et se décroisent à toute allure à la manière des entrechats et autres sauts de batterie de la danse classique, etc. Cette connexion métonymique entre les mains des musiciens et les corps des danseurs est clairement suggérée par tous ces gestes qui ont des équivalents évidents dans le répertoire des mouvements chorégraphiques. Ces gestes sautés, glissés, frappés, piqués ou pianotés qui, tour à tour, caressent, frôlent, effleurent, battent ou griffent cette table à la fois instrumentale et scénique composent donc simultanément une rythmique savante et une danse hypnotisante, laquelle évoque aussi bien la danse de ballet en s'inspirant de ses figures qu'un spectacle de claquettes par sa dimension percussive.

Outre ces quelques œuvres que j'ai sélectionnées pour couvrir autant que possible l'éventail des approches micro-chorégraphiques de la ciné-danse, il y a bien d'autres exemples de danses de mains⁸⁷. De plus, un très grand nombre de ciné-danses qui ne sauraient être rangées dans la catégories des micro-chorégraphies contiennent néanmoins de courtes séquences micro-chorégraphiques, notamment de mains⁸⁸. Il faut aussi souligner qu'il n'y a bien sûr pas que la ciné-danse qui s'est intéressée à la gestuelle des mains, à leurs pouvoirs kinésiques, expressifs ou symboliques : pensons pêle-mêle au cinéma muet, dans lequel les mains se font souvent les « porte-paroles » des personnages réduits au silence, aux gestes particulièrement habiles du personnage principal de *Pickpocket* de Robert Bresson, à l'ouverture d'*Une femme mariée* de Jean-Luc Godard, à la mise en scène très chorégraphiée des mains de Ryan Gosling dans *Only God Forgives* de Nicolas Winding Refn ou encore à la cho-

com_flexicontent&view=items&cid=78%3Aarchives&id=1000%3Aamusique-de-tables&lang=fr. [Consulté le 09/02/2015].

⁸⁷ Citons notamment *(Now) or Maintenant Entre Parenthèses* de Babette Mangolte (1976, États-Unis/France, 10') qui filme des mains, celles d'un homme et celles d'une femme, qui se caressent très sensuellement. Citons également *Unleash your Fingers* (2012, États-Unis/France, multiples versions) qui est une publicité pour Samsung, mais qui constitue une véritable ciné-danse : le danseur JayFunk y exécute une impressionnante chorégraphie de mains. Loin de la visée anti-spectaculaire du film d'Yvonne Rainer, c'est au contraire la virtuosité, la souplesse et la vélocité des mouvements de mains et de doigts de ce danseur de « *finger tutting* » qui sont ici mises en valeur : <https://www.youtube.com/watch?v=kF0yk9q2hp0>. Notons également la vidéo *Danses de main* de Nathalie Derome et Daniel Soulières (2010, Canada, 3') qui utilisent des techniques de distorsion de l'image et des effets kaléidoscopiques pour créer une ciné-danse de mains qui ne s'actualise que *dans et par* ce processus de médiatisation technologique : <https://www.youtube.com/watch?v=d472ulWLBv8>. [Vidéos consultées le 23/06/2016].

⁸⁸ Je pense, entre autres, à *21 études à danser* de Thierry De Mey et au *P'tit bal perdu* de Philippe Découflé.

régraphie déjà mentionné de la main mutilée d'Aurélié sur un morceau de Haendel dans *Le Tout Nouveau Testament* de Jaco Van Dormael.

J'ai ainsi choisi d'étudier des micro-chorégraphies de mains comme des exemples paradigmatiques de ciné-danses dans la mesure où des opérations cinématographiques (choix des cadrages et des échelles de plans en particulier) y ont d'importants effets chorégraphiques en favorisant des compositions minimalistes s'inscrivant à petite échelle dans des parties du corps spécifiques. Il existe toutefois d'autres types de micro-chorégraphies (de visage, de ventre, de dos, de pieds), bien qu'ils soient plus rares, et certaines ciné-danses s'intéressent aussi aux micromouvements musculaires et aux flux d'énergie qui s'inscrivent à la surface des corps, sur les peaux ou les vêtements, et qui deviennent perceptibles grâce aux (très) gros plans. Par exemple, *Vivarium* de Mahalya Middlemist (1993, Australie, 12') se concentre souvent sur les micromouvements que dessinent les muscles et les os du dos d'une danseuse comme s'il s'agissait d'une sculpture animée et dans *Nine Cauldrons* (Paul Hampton et Trevor Patrick, Australie, 1997, 6') des gros plans s'attardent sur les micro-répercussions des mouvements d'un danseur sur les plis des vêtements qu'il porte, sur une poitrine qui se soulève légèrement à chaque inspiration ou encore sur l'ondulation des muscles sous la peau sous l'effet de leur tension, de leur contraction et de leur relâchement successifs.

Des ciné-chorégraphies de l'infime qui, paradoxalement, élargissent la notion de danse

En définitive, ces divers dispositifs micro-chorégraphiques ont des effets si nombreux et variés qu'il n'est pas inutile de les récapituler. Pour résumer, donc, les analyses de films précédentes ont permis d'apercevoir comment dans certaines ciné-danses l'usage du gros plan pouvait favoriser :

- L'expérimentation d'écritures chorégraphiques à petite échelle corporelle
- L'exploration de la mobilité spécifique de certaines parties du corps telles que les mains
- Des formes paroxystiques de minimalisme chorégraphique (*Hand Movie*, *Hands*)
- Une déconnotation et notamment une dégenrification des représentations corporelles
- Une dépsychologisation et une dénarrativisation des mouvements (à l'exception de *Hände*)

- Le dévoilement de l'expressivité de certaines parties du corps traditionnellement moins exploitées dans les processus de communication, d'expression et de signification (*Hände* et *Dance of Her Hands* notamment)
- Une déhiérarchisation du traitement chorégraphique du corps par la promotion de certaines de ses parties, d'ordinaire relativement marginales, au rang de centres des mouvements dansés
- Une déspectacularisation de la danse, notamment par l'évacuation des enjeux de virtuosité (*Hand Movie*) ou bien au contraire de nouvelles formes, « micro-chorégraphiques », de virtuosité (*Unleash your Fingers*)

Tous ces effets des mises en scène micro-chorégraphiques permettent de réinterroger les conceptions usuelles de la danse et du film de danse. En particulier, à la lumière de ces micro-chorégraphies, la virtuosité, la performance physique et le spectaculaire n'apparaissent plus comme des paramètres essentiels, définitoires de l'art chorégraphique. Ces micro-chorégraphies semblent définir la danse comme un art du mouvement en général, plutôt que comme l'art des mouvements virtuoses, exécutés par des corps humains performants. Cette acception plus large de la danse permet ainsi à des amateurs, à des corps non virtuoses et même à des personnes handicapées d'être de potentiels interprètes de micro-chorégraphies, ce qui dénote une conception plus démocratique de cet art. Ces micro-chorégraphies suggèrent également que le mouvement dansé n'est pas nécessairement un déplacement dans l'espace, mais qu'il peut aussi consister simplement en l'animation de diverses parties mobiles ou surfaces sensibles du corps.

La tendance micro-chorégraphique de la ciné-danse s'éloigne donc tout autant des impératifs de virtuosité technique et de mouvements spectaculaires qui soutendent souvent les films de danse. Erin Brannigan note ainsi que ces ciné-danses ont « créé un nouveau type de films qui a peu de rapport avec les films de danse narratifs tels que les comédies musicales et les captations de ballet qui tendent à filmer des prouesses chorégraphiques virtuoses en plan d'ensemble⁸⁹. »

En outre, une autre grande originalité des micro-chorégraphies réside dans la fonction qu'elles attribuent aux gros plans, comme je vais tenter de le montrer maintenant. En effet, non contentes d'élargir les paramètres de la danse et, par conséquent, ceux des films de danse, ces micro-chorégraphies infléchissent aussi les usages et les fonctions traditionnels du gros plan au cinéma et invitent du même coup à repenser les théories qui en rendent compte.

⁸⁹ « This type of screen performance thereby also created a new type of film bearing little relation to action-based dancefilms such as musicals and ballet recordings, which tend to document virtuosic feats in long-shot. » Erin Brannigan, *op. cit.*, p. 39.

Des micro-chorégraphies qui révèlent de manière paradigmatique la manière dont les ciné-danses infléchissent les usages traditionnels du gros plan

L'utilisation du gros plan en ciné-danse, particulièrement dans ces films micro-chorégraphiques, va à contre-courant des pratiques cinématographiques majoritaires et suggère par conséquent un infléchissement des théories classiques du gros plan. Premièrement, si l'on reconnaît avec Erin Brannigan que « le gros plan a traditionnellement eu de fortes connexions avec la narrativité et avec la construction de la *persona* des stars⁹⁰ », il faut bien admettre que les gros plans dans les ciné-danses et *a fortiori* dans celles que je viens d'analyser correspondent mal à ces usages traditionnels⁹¹. En effet, la grande majorité des gros plans au cinéma ont pour fonction de concentrer le regard sur un détail qui vaut comme indice, sur un objet jouant un rôle décisif dans le déroulement de l'histoire et, surtout, sur les visages pour focaliser l'attention sur les processus de communication entre les personnages, les sentiments qui les animent et/ou participer à « l'iconisation » et à la « starisation » des acteurs.

Les gros plans dans les ciné-danses et à plus forte raison dans les micro-chorégraphies que j'ai examinées transforment à la fois le contenu et les fonctions traditionnels du gros plan. D'une part, le contenu des gros plans en ciné-danse, particulièrement dans la veine micro-chorégraphique du genre, diffère de celui des films narratifs classiques : ils cadrent rarement des visages ou des objets, se concentrant bien plutôt sur diverses parties des corps impliquées dans une séquence de mouvements. D'autre part, dans ces films les gros plans ne sont pas solidaires d'une logique narrative, de processus de communication discursifs ou d'une entreprise de « glamourisation » des interprètes. De fait, comme le révèlent de manière paradigmatique les micro-chorégraphies, la fonction des gros plans dans la plupart des ciné-danses n'est ni de faire avancer une intrigue (la majorité des ciné-danses ne sont pas, ou faiblement, narratives), ni d'exprimer une personnalité ou une psychologie (la majorité des ciné-danses ne construisent pas de « personnages » au sens classique du terme), ni de sublimer, glamouriser ou stariser un visage (puisque les visages sont absents de l'image ou bien en sont décentrés : le visage est en quelque sorte « déclassé »

⁹⁰ « As a type of cinematic shot, the close-up has traditionally had a strong connection with narrative story-telling and the construction of the star personae » *Ibidem*.

⁹¹ Même si ce postulat est valable à maints égards dans les pratiques cinématographiques dominantes, il faut le nuancer en soulignant avec Gilles Deleuze que le gros plan tend aussi à générer une suspension de la narration, parce qu'il abstrait l'objet du gros plan de toutes coordonnées spatiales et temporelles et le décontextualise en le soustrayant à toute réalité historique et sociologique. Voir Gilles Deleuze, *Cinéma 1 – L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de minuit, 2010, chapitre 6, « L'image-affection : visage et gros plan », pp. 125-144.

dans ces films, devenant une partie du corps comme une autre selon la logique antihiérarchique du modèle corporel privilégié en danse contemporaine)⁹².

Les gros plans en ciné-danse rappellent ainsi que les visages et les objets impliqués dans des stratégies narratives (fonctionnant alors comme symboles, métaphores, indices ou fétiches) ne détiennent pas le monopole du gros plan ; que d'autres parties du corps, moins explorées au cinéma, sont aussi capables d'être animées de micro-mouvements, d'être parcourues d'intensités (kinésiques, rythmiques ou affectives), de fasciner le regard, d'exprimer et/ou de signifier. En d'autres termes, les gros plans en ciné-danse et tout particulièrement leur usage micro-chorégraphique démontrent que certaines parties du corps recèlent d'importantes capacités plastiques, expressives et symboliques, ce qui en fait de très bonnes candidates aux gros plans contrairement à ce que laissent penser les pratiques cinématographiques dominantes qui ne s'y intéressent que cursivement.

Or si les gros plans en ciné-danse ne répondent pas aux usages classiques du gros plan, comment en rendre compte en termes théoriques ? Comment décrire ce que les gros plans en ciné-danse font aux corps ou aux parties du corps qu'ils cadrent et réciproquement ce que font ces corps dansants au gros plan ? En s'appuyant sur les analyses canoniques de Gilles Deleuze sur le gros plan, il est tentant de penser que les corps dansants ou plutôt les parties de corps dansants qui sont filmées en gros plan sont *visagéifiées* par ce type de cadrage et que ce processus de *visagéification* explique les dimensions affectives, expressives ou symboliques que ces films revêtent souvent. En effet, selon Deleuze « un gros plan n'est pas nécessairement un gros plan "de" visage mais un gros plan est forcément un visage » car « un gros plan opère la visagéification de ce qu'il présente⁹³ ». Selon cette logique, les gros plans en ciné-danse, notamment les gros plans micro-chorégraphiques, opèrent une visagéification des mains ou de toute autre partie du corps en mouvement qu'ils cadrent. En focalisant notre regard, ils font ressortir que ces bouts de corps en mouvement, tels que les mains, contiennent les deux aspects corrélatifs et complémentaires d'un visage : une série intensive ou quantitative de micromouvements et une unité qualitative, immobile, mais réfléchissante et réfléchie⁹⁴. Si bien que toutes les parties du corps que les ciné-danses filment en gros plan finissent par ressembler à un visage qui pense (puisqu'elles présentent une unité qualitative réfléchissante et réfléchie,

⁹² J'analyserai dans la suite de cette section le cas particulier des micro-chorégraphies de visage qui sont loin de glamouriser leurs interprètes.

⁹³ Gilles Deleuze, Cours du 26/01/82, n°8 B, transcription de Nicolas Lehnebach. [En ligne] URL : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=139. [Consulté le 16/06/2016]. Voir aussi Gilles Deleuze, *Cinéma 1 – L'Image-mouvement*, op. cit., chapitre 6, « L'image-affection : visage et gros plan », pp. 125-144.

⁹⁴ Cf. Gilles Deleuze, *Cinéma 1 – L'Image-mouvement*, *ibid.*, pp. 125-126.

c'est-à-dire un *contour*) et qui ressent (puisqu'elles s'animent de micromouvements, passent par une série intensive qui croît et décroît, bref présentent des *traits de visagété*). À maints égards, l'application de la théorie deleuzienne du gros plan reste pertinente dans le cadre des ciné-danses. Néanmoins, je rejoins Erin Brannigan qui souligne que ces gros plans suggèrent au contraire un autre modèle théorique pour en rendre compte. Il me semble en effet que l'usage singulier des gros plans en ciné-danse invite à « dévisagéifier » la théorie du gros plan.

Erin Brannigan rappelle que si la plupart des théoriciens du cinéma ont, à l'instar de Béla Balázs et Gilles Deleuze, privilégié le visage dans leurs réflexions sur le gros plan et la définition qu'ils en proposent, c'est parce qu'ils considèrent le visage comme le site privilégié de la sensibilité et de l'expression. Pour ces deux auteurs, en effet, les capacités d'expression et de communication du corps sont bien moindres que celles du visage. Selon Balázs, le corps a vu ses capacités expressives se détériorer radicalement suite à l'essor du texte imprimé qui a fait des mots, du langage conceptuel, le plus important vecteur d'idées et de communication⁹⁵. Deleuze note quant à lui que le corps garde secret tous les petits mouvements locaux que le visage, lui, peut exposer. Jugeant ainsi les capacités expressives du corps bien inférieures à celles du visage, Balázs et Deleuze ont développé des théories du gros plan qui posent le visage comme le contenu et le sujet « naturel » du gros plan pour ainsi dire, car ils considèrent le visage comme la surface corporelle sensible par excellence et comme le vecteur idéal d'expressions.

Certes, le visage contient la plupart des organes réceptifs (yeux, oreilles, nez, bouche), ce qui en fait une surface particulièrement sensible et expressive. Il est vrai aussi que le visage remplit des rôles cruciaux par rapport à nos besoins organiques et dans nos interactions sociales, ce qui légitime davantage encore la position privilégiée que lui accordent les deux théoriciens : « Dans la vie de tous les jours, le visage occupe une position centrale dans les expressions humaines et les interactions sociales : ses traits sont perçus comme présentant une identité unique, et nous respirons, mangeons et communiquons à travers notre visage⁹⁶ ». Il est donc compréhensible que le visage tienne un rôle majeur au cinéma. Pour autant, cela ne justifie pas nécessairement le fait que le visage puisse être le modèle théorique de toute expressivité, ni même d'ailleurs que l'expressivité soit la seule justification possible du gros plan.

⁹⁵ Béla Balázs, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma*, Paris, Circé, 2010 (1924).

⁹⁶ « In everyday life the face occupies a central position within human expression and social interaction: its features are perceived to present a unique identity, and we breathe, consume and communicate through our face. » Sherril Dodds et Colleen Hooper, « Faces, Close-ups and Choreography: A Deleuzian Critique of So You Think You Can Dance », *The International Journal of Screendance*, vol. 4, 2014, p. 93.

Il faut notamment rappeler que, contrairement au visage, le corps est capable d'effectuer une variété indéfinie de mouvements et de gestes grâce à ses nombreuses articulations mobiles, ce qui semble lui conférer en réalité (ou du moins en puissance) un pouvoir d'expression supérieur au visage, qui n'est capable d'effectuer qu'un ensemble relativement limité de mouvements. Par ailleurs, le corps entier est recouvert de cet autre organe sensible qu'est la peau et qui est capable de laisser transparaître des énergies, des flux, des tensions musculaires et des micromouvements⁹⁷. Ainsi, on pourrait soutenir que la position théorique privilégiée qu'attribuent Balázs et Deleuze au visage dans leurs réflexions sur le gros plan est en partie due à des habitudes et des présupposés culturels plus généraux qu'ils ne remettent pas forcément en question tant le cinéma en général et les gros plans en particulier semblent les confirmer. Or, les gros plans en ciné-danses nous invitent à remettre en cause cette évidence largement impensée de la position centrale du visage et des privilèges qu'on lui attribue (sensibilité, expressivité, plasticité, etc.).

On peut en effet penser que la culture occidentale a tendance à surévaluer, en les présupposant naturelles, les capacités expressives du visage et à considérer ce dernier comme le site privilégié de production de sens et d'expression, au détriment du corps. Lesley Stern a souligné que cette fascination quasi exclusive pour le visage a atteint une forme paroxystique au cinéma, particulièrement lisible dans les gros plans⁹⁸. À cet égard, il est révélateur (mais tout de même surprenant) que Deleuze doive « décoller » le visage (ses traits et ses qualités) du corps – en inventant la notion de *visagété* – pour pouvoir rendre compte de gros plans qui ne sont pas des gros plans de visage (mais des gros plans de parties du corps ou d'objets) : en effet, c'est seulement en calquant sur eux les caractéristiques d'un visage qu'il parvient théoriquement à leur attribuer les mêmes qualités d'affection et d'abstraction qu'il accorde aux gros plans de visage.

Or cette obsession pour le visage est absente de la plupart des formes chorégraphiques, surtout des spectacles de danse contemporaine dans lesquels les chorégraphes n'accordent habituellement pas plus (et même souvent moins) d'importance à l'expressivité du visage qu'à celle du corps et de ses parties respectives, comme le souligne Erin Brannigan : « Les stratégies chorégraphiques travaillent généralement à développer des modes d'articulation et d'expression qui impliquent

⁹⁷ J'ai tenté de montrer dans un article comment la peau est une surface que le cinéma filme sans toujours s'intéresser à ses qualités esthétiques, picturales et plastiques propres, excepté dans certaines tendances cinématographiques tels que le « cinéma du corps » ou le « cinéma des sensations » français. Sophie Walon, « Esthétique de la peau et dramaturgies incarnées dans le cinéma français du corps », in Emmanuel Siety et Priska Morrissey (dir.), *Filmer la peau*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, [à paraître].

⁹⁸ Lesley Stern, citée par Erin Brannigan, *Dancefilm*, op. cit., p. 51.

toutes les parties du corps⁹⁹ ». L'auteure précise en effet que le visage ne jouit d'aucun privilège particulier en danse contemporaine : « En danse contemporaine, le visage n'est pas central [. . .]. L'expression, les sentiments, les intensités et les affects ne sont pas des qualités sur lesquelles le visage (en tant qu'image) aurait *a priori* des prérogatives ; ces qualités y sont partagées par le corps et ses parties¹⁰⁰ ». De fait, la danse repose sur un modèle d'expressivité corporelle qui attribue au corps des qualités qui sont d'ordinaire considérées comme étant le monopole du visage (capacité à exprimer des affects, des micromouvements expressifs, des sentiments, des intensités, etc.)¹⁰¹. En danse, ces fonctions et ces qualités sont disséminées, diffusées, (re)distribuées à travers tout le corps *via* des mouvements décentrés et multidirectionnels ainsi que des flux et des énergies qui circulent dans l'ensemble de la corporalité des danseurs. Ainsi, non seulement le visage ne détient pas un rôle privilégié en danse, notamment dans la danse contemporaine qui est le vocabulaire chorégraphique le plus utilisé en ciné-danse, mais c'est en outre l'un des projets majeurs de l'art chorégraphique en général que d'explorer et d'activer les fonctions expressives du corps. S'il y a donc un domaine, une discipline, où le corps n'a pas « perdu » ses capacités expressives, c'est bien la danse dont l'objectif est d'investiguer, de travailler et d'approfondir les capacités du corps à se mouvoir dans l'espace, à exprimer des expériences du temps par des rythmes et des énergies spécifiques, à communiquer des émotions par le mouvement, à interagir avec d'autres corps, etc.

Puisque la plupart des ciné-danses de mon corpus filment de la danse contemporaine, se faisant ainsi les dépositaires de son vocabulaire chorégraphique et du modèle corporel qu'elle configure, il est logique que la conception du gros plan qui émane de ces films résiste à la hiérarchisation traditionnelle, sociale, culturelle et esthétique du corps qui est à l'œuvre dans la grande majorité des productions cinématographiques, lesquelles accordent au visage une place prédominante. En effet, lorsque le cinéma prend pour objet le corps expressif, déhiérarchisé et relativement homogène de la danse contemporaine, le visage n'est plus un référent nécessaire pour le gros plan ; il n'est plus le centre unique de sensibilité et d'expression que les gros plans seraient naturellement amenés à cadrer afin d'assurer la charge affective et la puissance de signification du film.

Par conséquent, les gros plans en ciné-danse encouragent à *dévisagéfier* les conceptions du gros plan et à les recorporéaliser puisque les gros plans de diverses

⁹⁹ « Choreographic strategies generally work to develop corporeal modes of articulation or expression that involve any and every part of the body » *Ibidem*.

¹⁰⁰ « In contemporary dance, the face is not central [. . .]. Expression, feeling, intensity, and affect are not qualities that the face (as image) has an *a priori* claim over ; these qualities are shared by the body and its parts. » *Ibid.*, p. 50.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 45-46.

parties du corps y sont aussi fréquents, voire plus, que les gros plans de visages et ils y ont une expressivité qui découle du projet même de la danse qui consiste à rendre tout le corps expressif. Le fait que la danse contemporaine propose un modèle décentré et déhiérarchisé du corps en mouvement implique donc que les gros plans en ciné-danse ne privilégient pas le visage, favorisant ainsi de nouvelles variations d'images sur le corps : « Cette caractéristique de la danse produit un nouveau type de gros plan au cinéma¹⁰² » affirme ainsi Erin Brannigan. Dans les ciné-danses, la conjugaison du modèle corporel que propose la danse contemporaine et de la possibilité technique du cinéma de s'approcher au plus près des corps semble en effet donner naissance à un nouveau type de gros plans qui répond à une logique chorégraphique et corporelle (plutôt qu'à une logique discursive et faciale) : « Par ces stratégies, les ciné-danses instituent un modèle corporel, chorégraphique du gros plan¹⁰³ ». C'est pourquoi il me semble qu'en prenant pour objet les corps particulièrement expressifs, déhiérarchisés et relativement homogènes de la danse contemporaine, les gros plans des ciné-danses permettent de repenser les conceptions dominantes du gros plan et d'en *dévisagéfier* les contours théoriques, du moins dans le cadre spécifique de certains films de danse et de performance ou dans certains « cinémas du corps¹⁰⁴ ».

Cependant, si l'on soutient que les gros plans en ciné-danse tendent à *dévisagéfier* le gros plan de cinéma et les théories qui en rendent compte, que faire alors des micro-chorégraphies de visage ? Car, parallèlement aux micro-chorégraphies décentrées (celles qui ne prennent ni le corps dans son ensemble ni le visage en particulier comme objet), il faut bien reconnaître que les micro-chorégraphies s'intéressent aussi beaucoup au visage. Or ce goût des ciné-danses pour les « danses » de visage ne démontrent-ils pas, *in fine*, que la danse elle-même est ou devient inéluctablement attirée par le visage en tant que centre d'expression et de communication ? Ou bien les ciné-danses infléchissent-elles aussi ce que les gros plans de cinéma font traditionnellement du visage ?

¹⁰² « This characteristic of dance produces a novel type of close-up in dancefilm. » *Ibid.*, p. 45.

¹⁰³ « Through these strategies, dancefilm institutes a bodily, dancerly model of the close-up. » *Ibid.*, p. 44.

¹⁰⁴ Je pense, par exemple, au cinéma de Claire Denis qui propose une vision décentrée du gros plan en filmant très souvent, avec sa chef opératrice Agnès Godard, la peau et diverses parties du corps (dos, ventre, torse) en très gros plan, ce qui brouille les cartographies classiques du corps et offre de nouveaux points de vue – physiques et sensoriels (plus que psychologiques ou narratifs) – sur les personnages-figures qu'elle met en scène.

Danses de visage ou portraits ciné-dansés : « dévisager le visage » et désolidariser le gros plan de visage des processus de communication verbale et de la starisation des interprètes

Dans une grande majorité de productions cinématographiques, les gros plans de visage sont fortement liés à la narration en tant qu'ils jouent des rôles clés dans la compréhension psychologique des personnages et dans les processus de communication verbale. Les gros plans de visage sont aussi intimement associés à la construction de l'imagerie glamour et iconique des acteurs et à leur scrutation voyeuriste (on peut facilement *dévisager* les visages quand ceux-ci sont agrandis par les gros plans et par leur projection sur grand écran et que l'on peut les observer à notre aise sans être vu). Or dans les ciné-danses toutes ces fonctions traditionnelles du gros plan de visage sont court-circuitées par le fait qu'il n'y a le plus souvent pas de narration, pas de dialogues, pas de psychologie, pas même de « personnages » et pas de stars. Aussi les ciné-danses explorent-elles des usages et des effets alternatifs du gros plan de visage en cherchant notamment à réactiver la plasticité du visage et tous les micromouvements dont il est capable en dehors des expressions codifiées et des rictus attendus. Ce faisant, ces micro-chorégraphies dévisagent souvent le visage, au sens où elles le défigurent, lui font subir des transformations, mettent à mal ses traits et ses expressions ordinaires, allant parfois jusqu'à le rendre méconnaissable, ce qui n'est pas sans produire certains effets critiques que je soulignerai.

***Monoloog van Fumiyo Ikeda op het einde van Ottone, Ottone* d'Anne Teresa De Keersmaecker et Walter Verdin**

Par exemple, dans *Monoloog van Fumiyo Ikeda op het einde van Ottone, Ottone* (*Monologue de Fumiyo Ikeda à la fin de Ottone, Ottone*, 1989, Belgique, 6'), Anne Teresa De Keersmaecker et Walter Verdin ont conçu une micro-chorégraphie faciale en filmant en gros plan le visage de la danseuse Fumiyo Ikeda se métamorphoser sous l'effet des violentes émotions qui animent son personnage. Comme le souligne Erin Brannigan, ce film illustre parfaitement la fonction alternative que peut prendre le gros plan de visage lorsqu'il est solidaire d'une esthétique chorégraphique.

Le film s'ouvre sur le visage de Fumiyo Ikeda filmé en très gros plan. Au début, ce gros plan de visage remplit l'une de ses fonctions traditionnelles puisque Fumiyo Ikeda délivre un monologue en s'adressant frontalement à la caméra. Les légers tremblements qui animent sa figure suggèrent la vulnérabilité émotionnelle du personnage et rendent touchantes ses premières paroles. Cependant, cette tirade

verbale est déjà étrangéisée par certains éléments qui brouillent la fonction discursive et psychologisante du plan. D'une part, l'interprète s'exprime en français avec un très fort accent étranger qui rend difficile la compréhension de ses propos. Les bégaiements, les hésitations, les pauses, le débit saccadé et la scansion peu naturelle des phrases exacerbent la faible intelligibilité de son monologue. Ces obstacles à la compréhension encouragent déjà les spectateurs à se concentrer sur d'autres formes d'appréciation du film que ses processus d'énonciation. D'autre part, les bribes de mots qui sont malgré tout compréhensibles indiquent assez rapidement la structure répétitive et décousue de ce soliloque au cours duquel le personnage se remémore ce que telle ou telle personne qu'elle a connue avait l'habitude de dire (« À quoi bon rêver tant qu'on ne résout pas la question ? », « Si tout se passe comme prévu [...] on ira loin, très loin », « Si j'étais à ta place, je ne sais pas qui je choisirais », « Voulez-vous que je vous dise ce que je n'ose pas vous dire ? », etc.). Bien qu'il soit largement inintelligible, ce flot de paroles incohérentes est néanmoins poignant du fait de l'agitation douloureuse de l'interprète. Combinées aux bribes de mots que l'on saisit parfois, ses expressions faciales évoquent une nostalgie amère, des souvenirs douloureux, des promesses passées que le présent n'aurait pas tenues. . . Plus que son discours, ce sont déjà les mouvements de son visage qui s'avèrent les plus puissants vecteurs de l'expressivité de ce personnage.

Or le monologue est bientôt rendu inaudible par l'apparition d'une musique d'opéra extra-diégétique (*L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi) qui vient peu à peu recouvrir complètement la voix de Fumiyo Ikeda et qui oblige alors définitivement les spectateurs à focaliser leur attention sur la plasticité de son visage. Il ne s'agit plus de chercher à comprendre le sens de son discours, qui est d'abord étouffé par la musique et qui disparaît ensuite complètement, mais d'observer ses micro-mouvements faciaux, dont les effets sont désormais d'autant plus chorégraphiques qu'ils sont mis en musique. De plus, la souffrance sourde qui transparaissait dans ses premiers mots se mue en une colère grandissante qui explose rapidement en une fureur impétueuse. La danseuse ne parle plus : elle crie, hurle, vocifère, fulmine, rendant encore un peu plus insaisissables ses propos avant que le volume de la musique ne les oblitère tout à fait. Sous la virulence de cet épanchement son visage se tord, se transforme, jusqu'à se défigurer, ce qui porte l'accent sur ce processus même de métamorphose bien plutôt que sur le processus de communication verbale :

Il s'agit d'une tirade verbale au cours de laquelle Ikeda devient de plus en plus furieuse, son visage se transforme du fait de l'effort qu'elle fournit pour vociférer ses mots, les mouvements de ses traits dépassant alors la simple expressivité pour devenir une sorte de gymnastique faciale extrême¹⁰⁵.

En outre, lorsque le niveau sonore de la musique commence à prendre le dessus sur celui des paroles, les images se mettent à défiler au ralenti, permettant aux spectateurs de mieux scruter les mouvements qui animent le visage de la danseuse et qui, ainsi étirés, sont rendus plus lisibles. Ce ralenti induit également un décalage entre la bande-son et la bande-image : la bande-son continue à se dérouler au même rythme, quoique le flot de paroles s'accélère au fur et à mesure que la fureur du personnage s'intensifie, tandis que le visage qui s'agite est maintenant filmé au ralenti. Tout concourt donc à éloigner l'attention des spectateurs de l'énonciation discursive et à la concentrer sur les effets expressifs et chorégraphiques des contorsions faciales de la danseuse. Le regard du spectateur se laisse ainsi happer par sa bouche qui s'ouvre démesurément, ses yeux qui se ferment ou s'écarquillent au maximum et tous ses traits qui se creusent et se détendent, plissant et dépliant tour à tour son visage étonnamment souple.

Par ailleurs, les cheveux noirs de jais de la danseuse électrisent cette micro-chorégraphie en participant amplement à créer son effet hypnotique. Au début du film, les cheveux de Fumiyo Ikeda encadrent nettement son visage, produisant même un effet de surcadrage focalisant car sa coupe – un carré court très structuré avec une frange – le met en valeur en ceignant ses contours, tandis que la couleur sombre de sa chevelure fait ressortir la pâleur de sa peau. Mais, à mesure que les expressions de la danseuse se font plus tumultueuses, ses cheveux viennent prolonger par leurs mouvements anarchiques la violente activité musculaire qui se joue sur la scène de son visage, offrant en quelque sorte des extensions chorégraphiques et cinégéniques à la force physique qui s'y exerce.

Les changements que le film opère peu à peu sur le plan visuel et rythmique (l'introduction du ralenti, l'accélération et l'intensification du débit de paroles de la danseuse), sur le plan sonore (le retrait du monologue intra-diégétique et l'introduction d'une musique extra-diégétique) ainsi que sur le plan dramatique et chorégraphique (la fureur croissante du personnage, l'exacerbation de ses mouvements faciaux) déplacent notre attention, la redirigent progressivement. La mise en scène s'éloigne de plus en plus d'un traitement narratif du visage en brouillant, en reléguant, puis en occultant tout à fait les efforts de signification verbale de la danseuse : alors que le début du film invite à tenter de comprendre le sens des mots que prononce la danseuse, l'évolution stratégique des procédés cinématographiques encourage peu à peu à se concentrer sur le travail musculaire et plastique qui anime son visage. Il apparaît ainsi rapidement que « l'événement » que ce film met en scène

¹⁰⁵ « It is a verbal tirade and as time passes Ikeda gets more irate, her face transforming under the effort to spit the words out, the movements of her features transgressing the merely expressive and becoming a kind of extreme facial gymnastics. » Erin Brannigan, *Dancefilm*, *op. cit.*, p. 41.



Illustration 3.25 Dévisager le visage : *Monoloog van Fumiyo Ikeda op het einde van Ottone, Ottone* (Anne Teresa De Keersmaeker et Walter Verdin, 1989)

ne réside pas dans ce que Fumiyo Ikeda aurait à nous raconter avec ses mots, comme les premiers plans qui semblaient reconduire un usage somme toute classique du gros plan de visage au cinéma pouvaient le laisser attendre, mais dans les puissances affectives qui viennent violemment secouer les traits de son visage et en faire la scène d'une micro-chorégraphie frénétique. Si on écoutait d'abord un monologue, « on regarde désormais une chorégraphie de traits faciaux hyper-mobiles mise en musique¹⁰⁶ ». Le gros plan de visage n'est donc plus ici le vecteur d'un processus de communication verbale, mais devient l'image autonome et fascinante d'un champ d'action musculaire, d'une intense série de micromouvements :

Dans Monoloog il y a une transition entre une focalisation sur les fonctions communicationnelles et expressives d'un visage s'adressant directement à la caméra et une étude des micromouvements corporels – un passage d'un usage plus traditionnel du gros plan à une forme de ciné-danse. Le visage d'Ikeda est d'abord filmé comme une tête qui parle ; ses expressions faciales confèrent du sens à ses mots à l'instar de la manière dont ce plan fonctionne dans le cinéma narratif depuis les films muets jusqu'à aujourd'hui¹⁰⁷.

Dans *Monoloog*, en effet, la mise en scène se transforme progressivement et les choix esthétiques opérés actualisent alors d'autres fonctions du gros plan de visage. En relâchant voire en désolidarisant les liens traditionnels que le gros plan de visage entretient sinon avec l'émotion, du moins avec la narration, la psychologie et la « starisation » des acteurs¹⁰⁸, le régime chorégraphique du gros plan de visage fait de ce dernier une surface hyper-mobile, plastique, susceptible de micro-transformations.

Cette mise au jour de la plasticité du visage rend ainsi plus instable l'identité visuelle des « danseurs-personnages ». Alors que le visage est le plus souvent perçu comme le support relativement fixe de notre identité, autorisant notre identification claire et rapide par les autres, il témoigne dans ces gros plans ciné-chorégraphiques d'une forte versatilité. Cette versatilité est d'autant plus surprenante que les représentations usuelles du visage au cinéma reproduisent les conventions sociales et culturelles qui codifient son expressivité. À l'inverse, ces micro-chorégraphies révèlent la capacité du visage à effectuer des mouvements plus divers et plus amples que ne le laissent supposer nos expressions quotidiennes, socialement et culturellement codifiées, et donc relativement limitées par ces codes mêmes. Ainsi, tandis

¹⁰⁶ « Now we are looking at a choreography of hypermobile facial features set to music » *Ibidem*.

¹⁰⁷ « In Monoloog there is a transition from a focus on the communicative and expressive functions of a face in direct address to the camera, to a study in corporeal micro-movements – a shift from a more traditional use of the close-up to a type of cine-choreography. Ikeda's face begins as a talking head; her facial expressions add meaning to her words in the same way that the shot has functioned in narrative cinema from silent film to the present. » *Ibid.*, p. 41.

¹⁰⁸ Il y a bien sûr des exceptions à cet usage très hollywoodien du gros plan comme instrument de « starisation ». Par exemple, dans les films de Dziga Vertov, les multiples gros plans de visage exaltent le « peuple » à la fois dans son unité et sa diversité et fonctionnent donc très différemment des gros plans de stars hollywoodiennes.

que Deleuze « visagéifie » les autres parties du corps ou les objets qui tombent sous la loupe du gros plan pour rendre compte de leur fonctionnement et de leurs effets esthétiques, les gros plans de visage que les ciné-danses mettent en scène semblent à l'inverse « corporéaliser » le visage, en faire une surface corporelle chorégraphiable au même titre que d'autres parties du corps.

Les expérimentations de Laurent Goldring

Dans une logique similaire à celle qui anime *Monoloog* mais plus radicale encore, certains choréalisateurs contemporains se sont intéressés à étran­géiser et décodifier le visage tel que l'a notamment construit une grande partie du cinéma, en lui faisant subir des métamorphoses ciné-chorégraphiques qui en brouillent les traits et les contours. Laurent Goldring, par exemple, est le créateur de micro-chorégraphies qui cherchent à bouleverser les représentations traditionnelles du visage humain. Dans *Figures* (2008, France) – qui est à la fois une installation vidéo et une performance créées en collaboration avec la chorégraphe Germana Civera – six écrans présentent des vidéos en noir et blanc du visage de la chorégraphe. Filmé en gros plan fixe, son visage est très éclairé et abstrait de tout espace particulier par le fond noir sur lequel il se détache. Les lentes métamorphoses qui animent sa figure sous l'effet d'une myriade de rictus et de grimaces sont accentuées par des effets de clair-obscur prononcés qui re-sculptent davantage encore ses traits et ses contours.

Bien que la plasticité excessive de son visage rappelle le cinéma expressionniste, ces contorsions faciales ne sont pas destinées à exprimer des émotions ou des affects qu'il s'agirait de « lire », de reconnaître et d'interpréter en identifiant des codes d'expression des affects. Décodifié, le visage n'est plus filmé comme le vecteur de l'identité d'un personnage, comme une interface signifiante qui dévoile une psychologie, mais comme une pure surface organique et plastique, capable de micromouvements, de déformations, de reformations et de transformations. Un tel travail ciné-chorégraphique permet ainsi de redécouvrir la plasticité du visage que les conventions liées à l'expressivité corporelle en général et à l'expressivité faciale en particulier tendent à restreindre (il est inconvenant de bâiller trop fort, de trop froncer les sourcils, de tirer la langue, etc.). En outre, les déformations du visage de la chorégraphe que les choréalisateurs mettent en scène court-circuitent la fonction « cosmétique » des gros plans de visages de femmes au cinéma. En effet, le plus souvent les gros plans de visages féminins au cinéma cherchent à révéler non seulement l'expressivité, mais aussi la cinégénie des actrices. Or, tout comme celui de Fumiyo Ikeda dans *Monoloog*, le visage de Germana Civera n'est

pas filmé pour sa beauté – qui ne correspond d’ailleurs pas vraiment aux canons en vigueur –, mais pour ses capacités plastiques et, par conséquent, ses capacités à subvertir les mouvements expressifs codifiés dont le visage est d’ordinaire le support. Qui plus est, certains mouvements qu’elle exécute défigurent son visage au point de le rendre laid, voire effrayant. Ce visage de femme n’est donc pas filmé pour le plaisir des yeux (masculins), mais pour sa malléabilité, qui défamiliarise les représentations du visage, et les effets critiques qui en découlent (rejet de la cinégénie quasi systématique des gros plans de visages féminins et réflexion sur les codes de l’expressivité notamment).

D’une manière similaire, dans *DW2* (2006, France, 6’) Goldring filmait le visage du chorégraphe Xavier Le Roy sur un fond noir, en gros plan et en contre-plongée. Dans ce film, LeRoy gonfle les joues, tourne lentement la tête jusqu’à ce que ses yeux ne soient plus visibles à l’écran (il est aidé en cela par la contre-plongée), creuse ses joues jusqu’à créer des enfoncements troublants sur son visage tandis que son menton et ses lèvres font saillie, il ouvre démesurément la bouche, etc. Cette gymnastique faciale est si extrême qu’elle gomme les traits spécifiquement humains de ce visage, avec son apparence et sa stabilité attendues, et court-circuite le processus d’identification dont il est supposé être le support.

Ce gros plan met ici en œuvre ce que Martine Beugnet appelle un « *denial of disclosure*¹⁰⁹ » ou une « stratégie du retrait¹¹⁰ » : un type particulier de gros plan qui, loin de se faire le vecteur de l’identification d’un personnage, empêche d’appréhender le visage filmé comme le signifiant supposément stable d’une identité elle-même supposément stable. En recourant à cette stratégie, les réalisateurs refusent de faire du gros plan « un instrument d’objectivation, de possession visuelle et de consommation (ou d’effacement) de “l’Autre”¹¹¹ ». En effet, l’instabilité de ces visages qui se déforment constamment déjoue la tentation du regard de les saisir, de les objectiver, de les percevoir comme les supports fermes et fiables d’une identité fixe : « En métamorphose ou déformé au-delà de toute reconnaissance, le corps en gros plan évoque une subjectivité en état de flux¹¹² ». Par conséquent, les gros plans de visage en ciné-danse explorent des fonctions alternatives de ce type de plan, en allant au-delà ou en-deçà de ses rôles traditionnels – narratifs, psychologiques, singularisants et « starisants » – pour s’intéresser à sa plasticité afin de repenser ce que

¹⁰⁹ Martine Beugnet, *Cinema and Sensation*, *op. cit.*, p. 100.

¹¹⁰ Martine Beugnet, « Le Souci de l’Autre – Nouveau Réalisme et critique sociale dans le cinéma français contemporain », *IRIS*, n°29, 2000, pp. 53-66.

¹¹¹ « [...] a tool for the objectification, visual possession and consumption (or erasure) of the “Other”. » Martine Beugnet, *Cinema and Sensation*, *op. cit.*, p. 93.

¹¹² « Metamorphosing or deformed beyond recognition, the body in close-up evokes a subjectivity in a state of flux. » *Ibid.*, p. 108.

peut le visage en dehors des conventions (notamment de beauté et de convenances) qui stabilisent et restreignent ses capacités mobiles et expressives.

Les micro-chorégraphies : une forme ciné-chorégraphique par excellence à travers laquelle les pratiques du cinéma et de la danse s'infléchissent mutuellement

On peut donc conclure que les micro-chorégraphies représentent une forme archétypale de ciné-danses puisque les « danses » qui y sont mises en scène sont indissociablement liées à leurs modalités de représentation cinématographique (cadrage et gros plan), en dehors desquelles elles pourraient difficilement exister. En effet, avec les micro-chorégraphies on a bien affaire à une forme de co-constitution des œuvres par le médium cinématographique et la danse, c'est-à-dire d'interdépendance artistique dans la création du résultat, puisque seuls le gros plan et le cadrage autorisent l'isolement d'une partie du corps et l'écriture chorégraphique à très grande échelle qui définissent la particularité de cette forme de ciné-danses.

Non seulement cette catégorie spécifique de ciné-danses témoigne exemplairement de l'hybridité du genre, mais elle démontre aussi la fécondité artistique de cette hybridité car, comme on l'a vu, les micro-chorégraphies permettent à la fois de remettre en question les définitions usuelles de la danse et d'infléchir les fonctions traditionnelles du gros plan¹¹³ ainsi que les théories canoniques qui en rendent compte. Les ciné-danses micro-chorégraphiques représentent ainsi des cas paradigmatiques des influences réciproques que danse et cinéma peuvent exercer l'un sur l'autre pour se renouveler à la fois respectivement et conjointement : la danse y élargit ses paramètres au contact du cinéma et même *par* le cinéma et le cinéma, quant à lui, trouve des points d'inflexion majeurs en prenant la danse comme objet et comme modèle esthétique.

¹¹³ Dans une section ultérieure sur la prééminence des effets sensoriels dans les ciné-danses, j'examinerai d'autres effets du gros plan dans ces films, tels que la défamiliarisation du corps qu'opèrent certains (très) gros plans et l'insistance que ces plans induisent sur les effets de matières et de textures, mais aussi sur les peaux, engendrant ainsi une forte tactilité de l'image.

3.4 Le travail des bruits dans les ciné-danses

Les bruits revêtent une importance très singulière dans les ciné-danses, notamment parce que la plupart des œuvres du genre sont dépourvues de scénario et de dialogues : n'ayant pas pour fonction principale de véhiculer des éléments discursifs et informatifs, les bruits et les sons des ciné-danses remplissent des rôles à la fois plus originaux et plus cruciaux que dans la plupart des productions filmiques. D'une part, leur rôle dramatique est souvent déterminant, les bruits ambiants et contextualisants ainsi que les « sons-affects » occupant une place centrale dans ces films. D'autre part, leur rôle est éminemment sensoriel : les fonctions matérialisantes et texturantes des bruits, notamment, y sont souvent exploitées de façon optimale. Enfin, ces bruits ciné-chorégraphiques recèlent des implications poétiques et philosophiques que je tâcherai de mettre au jour¹¹⁴.

Or, bien qu'elle soit essentielle à la production d'effets et de sens en ciné-danse, la dimension sonore de ces œuvres n'a quasiment pas été analysée, les réflexions sur le genre se concentrant sur le contenu chorégraphique et les effets visuels de ces entrelacs expérimentaux de la danse et du cinéma¹¹⁵. Cette section se propose donc de commencer à briser ce paradoxal silence théorique en explorant quelques aspects du travail des sons dans certaines œuvres contemporaines du genre¹¹⁶. Je commencerai par examiner les fonctions dramatiques des bruits dans les ciné-danses en soulignant comment, en l'absence de dialogues, les sons prennent un relief inédit et viennent souvent construire des bribes de narration en entourant les actions chorégraphiques d'intensités dramatiques et d'horizons fictionnels particuliers. J'examinerai ensuite la fonction esthétique et sensorielle des sons en me penchant tout particulièrement sur la manière dont les chorégraphes les modèlent et les modulent pour matérialiser ou dématérialiser les corps dansants à l'écran, c'est-à-dire pour doser la présence et l'impact physique des corps et des mouvements. Les bruits étant souvent en ciné-danse le résultat de la rencontre, des contacts et des impacts entre les corps dansants et leur environnement, je proposerai enfin une lecture phénoménologique et performative (au sens austinien) des mises en scène sonores de ces films.

¹¹⁴ Cette section, remaniée pour son inscription dans ce texte, a fait l'objet d'une publication : Sophie Walon, « Esthétique et dramaturgie des bruits dans les ciné-danses », in Marie-Madeleine Mervant-Roux et Giusy Pisano (dir.), *Ligéia. Dossiers sur l'art*, XVIII^e année, « Art et bruit : Théâtre, magie, cinéma, musique, radio, opéra, performance, ciné-danse », n°141-144, Paris, juillet-décembre 2015, pp. 222-233.

¹¹⁵ Cette lacune reflète d'ailleurs une tendance générale des études cinématographiques qui se sont traditionnellement moins intéressées aux mises en scène sonores des films, à leur esthétique et leurs implications dramaturgiques ou critiques (excepté en ce qui concerne la musique de film), qu'à leurs formes et leurs effets visuels.

¹¹⁶ Cet article se concentrera sur les bruits (bruits ambiants, bruits des corps en mouvement, bruits des interactions entre les danseurs et leurs environnements, etc.) et n'abordera que de façon marginale la question de la musique.

Dramaturgies sonores : les bruits comme clés de lecture dramatiques dans des œuvres non (ou non classiquement) narratives

En l'absence de dialogues et de développements narratifs classiques, le travail des bruits dans la plupart des ciné-danses diffère de ce qui est à l'œuvre dans une grande majorité de productions cinématographiques. La dimension sonore de ces films est d'autant plus essentielle qu'elle semble être perçue avec plus d'acuité par les spectateurs : leur disponibilité auditive n'étant plus accaparée par des dialogues à écouter et à comprendre, ils sont rendus plus sensibles, plus réceptifs à d'autres éléments ou sources d'excitation sonores que la voix, la parole ou les sons informatifs tels que les sonneries de téléphone, les alarmes de réveil, les signaux d'ouverture et de fermeture des portes d'un train ou d'un ascenseur, etc. Dans les ciné-danses, la relative rareté des « sons-signes¹¹⁷ », qui tendent parfois à faire de l'écoute au cinéma une expérience de déchiffre relativement intellectualisante, laisse davantage de place à une appréciation de l'impact dramatique et sensoriel des bruits.

Dans beaucoup de ciné-danses, les bruits ambiants, notamment, deviennent ainsi plus remarquables, au sens où ils sont plus susceptibles d'être remarqués, d'attirer l'attention. Plus saillants et plus intensément perçus donc, les bruits prennent souvent en charge une part importante de la portée dramatique de ces films. Davantage que dans les productions cinématographiques courantes, ce sont en effet sur les bruits que repose dans ces œuvres la construction d'une atmosphère, d'une tonalité affective et d'intensités dramatiques. Les bruits spécifiques des ciné-danses – ceux des corps en mouvement, de leurs interactions, des environnements dans lesquels les danseurs évoluent – ont donc de fortes fonctions expressives, dramatiques et signifiantes : ils indiquent un contexte, contribuent à façonner un cadre d'action, définissent une tonalité émotionnelle, etc. Les mises en scène sonores des ciné-danses concourent ainsi largement à créer autour des corps en mouvement des bribes de fiction, à suggérer des horizons narratifs et à injecter du sens dans des œuvres par ailleurs non ou peu narratives et majoritairement non dialogiques.

Pour mettre en évidence ce travail de dramaturgie sonore dans les ciné-danses, en particulier dans les ciné-danses contemporaines, je propose d'examiner trois œuvres issues de collaborations entre la chorégraphe Anne Teresa De Keersmaeker et le réalisateur Thierry De Mey dans la mesure où l'expressivité et la puissance dramatique de ces trois films reposent en grande partie sur le travail des bruits :

¹¹⁷ Par « son-signes » j'entends un son qui renvoie à . . . , fait signe vers . . . , c'est-à-dire qui s'écoute moins pour lui-même qu'il ne s'interprète ou se déchiffre.

Tippeke (1996, Belgique, 16'), *Rosas danst Rosas* (1997, Belgique, 54') et *Prélude à la mer* (2009, Belgique, 19'). Choisir des œuvres de Thierry De Mey pour illustrer cet aspect du travail sonore des ciné-danses n'a rien d'arbitraire car non seulement son œuvre ciné-chorégraphique est l'une des plus riches et des plus prolixes du genre, mais le choréalisateur est également un compositeur de musique reconnu (dont les influences puisent notamment dans la musique minimaliste, en particulier dans les procédés de « déphasage » inventés par Steve Reich). Ses films portent ainsi la trace de cette double casquette par leur mise en scène particulièrement sophistiquée sur le plan sonore.

L'environnement sonore anxigène de *Tippeke*

Tippeke suit les déambulations inquiètes d'une femme, interprétée par Anne Teresa De Keersmaecker elle-même, qui semble égarée dans une sinistre forêt. Vêtue d'une robe de velours vert, comme échappée d'un livre de contes mystérieux, la danseuse, chancelante, marmonne en répétant obsessivement le mot énigmatique qui donne au film son titre : *Tippeke*. En fait, ce personnage insolite balbutie des bribes désordonnées d'une vieille comptine flamande dans laquelle *Tippeke*, un petit garçon (le sien dans le film ?) ne veut pas rentrer à la maison. Cette comptine ludique et naïve prend ici des notes angoissées et névrotiques qui confèrent à cette œuvre une « inquiétante étrangeté » à laquelle contribue largement un minutieux travail de dramaturgie sonore.

En effet, la voix fébrile et chevrotante de la danseuse, la musique et les bruits ambiants anxigènes ainsi que le traitement particulier dont ces éléments sonores font l'objet, jouent un rôle majeur dans la construction de la portée dramatique du film. Le sentiment d'urgence qui s'en dégage et le motif de l'égarement, voire de la traque, qu'il décline sont principalement créés par le travail du son : le vacarme angoissant des voitures roulant à toute vitesse sur une autoroute voisine ; les bruits d'une forêt en flammes, d'autant plus étranges et menaçants qu'ils ne trouvent pas de source concrète dans le champ visuel du film ; l'essoufflement de la danseuse, intensifié au mixage, qui exprime moins l'épuisement que la peur ; les répétitions inarticulées et presque convulsives de certains mots (« *Tippeke* », les bribes du conte), etc.

Un important travail de postproduction a ajouté à la voix même de la danseuse diverses modulations tirées du bruissement du vent dans les arbres ainsi que des bruits d'autoroute et des crépitements d'un incendie¹¹⁸. Les consonnes que la dan-

¹¹⁸ Dick Tomasovic, « Thierry De Mey », *Filmer la danse*, op. cit., p. 80.



Illustration 3.26 L'égarement à la fois physique et psychologique du personnage joué par Anne Teresa de Keersmaecker dans *Tippeke* (Thierry De Mey, 1996)

seuse prononce sont en outre « soulignées par des sons percussifs échantillonnés sur le violoncelle¹¹⁹ » afin que les rythmes qui s'en dégagent renforcent la dynamique heurtée de la danse. Cette (con)fusion de la voix de la danseuse avec des bruits et des effets musicaux la rend plus expressive, plus signifiante puisqu'elle est (littéralement) chargée de sons fortement dramatiques et évocateurs.

De plus, dans ce film, le monologue d'Anne Teresa De Keersmaeker, chaotique et quasi inintelligible, déporte la question de l'écoute telle qu'elle se pose le plus souvent au cinéma : il s'agit moins de comprendre cette suite décousue de mots que d'en éprouver la charge affective, la tonalité émotionnelle, d'en apprécier les sonorités flamandes et de détecter la rythmicité que lui confère la récurrence de consonnes labiales ([p]) et gutturales ([k]). Ainsi, les répétitions lancinantes et insensées du nom « Tippeke » ne fournissent pas d'informations qui feraient progresser une hypothétique diégèse, mais apparaissent plutôt comme des symptômes de l'angoisse de la danseuse : elle semble répéter ces mots comme pour s'entourer de la seule réalité familière (un nom, sa voix) à laquelle elle peut se raccrocher dans cet environnement apparemment étranger et hostile. Ce nom paraît donc fonctionner comme un mot-son magique : en le nommant, la mère fait exister, au moins *dans* et *par* le langage et les sons, son fils disparu. Sortes de *pharmaka*¹²⁰ affectifs, les bruits dans *Tippeke* sont donc à la fois angoissants et rassurants : les bruits du monde – anxigènes, étrange(r)s – sont source de panique alors que les bruits que la danseuse produit elle-même emplissent son espace d'une familiarité réconfortante. En effet, en se projetant par sa voix dans son environnement, elle semble vouloir remplir l'espace de sa personne, s'envelopper dans une extension sonore d'elle-même pour refamiliariser les lieux qu'elle traverse.

Par conséquent, en l'absence de tout ressort narratif et de toute parole cohérente, les bruits constituent l'un des ingrédients majeurs de l'atmosphère et de la puissance dramatique du film. En filant une métaphore empruntée au domaine du textile, propre à décrire le travail d'écriture sonore de *Tippeke* – une écriture « feuilletée », faite de couches sonores successives et de nappes musicales – on pourrait affirmer que c'est en jouant le rôle d'un fil conducteur dramatique que les bruits permettent dans *Tippeke* de raccommoder les bribes décousues de la comptine et, celles, erratiques, des séquences chorégraphiques pour entrelacer sur l'ourdissoir du montage et du mixage une fine trame fictionnelle.

¹¹⁹ Voir la notice de présentation de *Tippeke* par Thierry De Mey. [En ligne] URL : http://www.charleroi-dances.be/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=78:archives&id=1007:tippeke&Itemid=2&lang=fr. [Consulté le 26/08/2016].

¹²⁰ Le terme grec *Pharmakon* désigne à la fois le poison et le remède.

Les bruits éloquents de *Rosas danst Rosas* : entre répression et rébellion

Rosas danst Rosas offre d'autres exemples représentatifs du travail de dramaturgie sonore que livrent les artistes de ciné-danses¹²¹. Dans ce film, des danseuses en uniforme d'écolière évoluent entre discipline stricte et tentation de rébellion dans une école désaffectée à l'architecture sévère, quasi carcérale. Les dimensions imposantes et le caractère disciplinaire du bâtiment semblent réprimer les élans à la fois sensuels et mutins de ces jeunes femmes dont l'espièglerie latente saute pourtant aux yeux. . . et aux oreilles. Les bruits jouent en effet un rôle crucial dans la manifestation de ce « drame » répressif ou du moins de cette tension. D'un côté (celui du désir, de la liberté, voire de la rébellion), la respiration haletante des danseuses, amplifiée au mixage, semble moins trahir leur fatigue qu'une forme d'excitation enjouée, voire sexuelle. De l'autre côté (celui de la discipline), les chaises crissent sur le carrelage et les pas métronomiques des jeunes filles résonnent dans les immenses salles de classe vides, soulignant l'austérité du lieu et la rigueur que celui-ci leur impose. Outre la gestualité expressive de la chorégraphie et l'éloquence froide du décor, c'est encore la dramaturgie sonore qui permet dans cette ciné-danse de suggérer le conflit dramatique qui s'y noue entre l'ordre et le désordre, la discipline et la désobéissance.

Le paysage (sonore) apocalyptique de *Prélude à la mer*

Enfin, dans *Prélude à la mer*, tourné dans le décor saisissant de la mer d'Aral qui s'assèche inexorablement depuis les années 1960, le travail de la bande-son est volontairement sobre et dépouillé pour laisser entendre les spécificités sonores de ce lieu ; pour que nous éprouvions son écologie acoustique ou *soundscape*¹²². Au début du film, c'est précisément l'absence de tout autre bruit que celui du vent qui souffle et siffle sur l'étendue désormais déserte de la mer d'Aral – une sonorité apocalyptique – qui rejoue de manière dramatique le thème mélancolique de la disparition de la mer et suggère une lecture politique et écologique du film¹²³. Ensuite, lorsque les deux danseurs apparaissent – à la fin d'un long travelling en avant qui permet de mesurer

¹²¹ *Rosas danst Rosas* est très certainement l'une des œuvres les plus emblématiques de la ciné-danse : outre ses qualités esthétiques et dramatiques évidentes, elle a bénéficié d'une forte attention médiatique fin 2011 lorsque le clip *Countdown* de la chanteuse américaine Beyoncé a été accusé de la plagier partiellement.

¹²² Le paysage de la mer d'Aral que présente le film est autant sonore que visuel. La notion de « paysage sonore » ou *soundscape* semble donc particulièrement adaptée ici.

¹²³ « Mer » intérieure partagée entre le Kazakhstan au nord et l'Ouzbékistan au sud, la mer d'Aral est en réalité un lac salé. Il a perdu plus de la moitié de sa surface depuis 1960, notamment à cause de la surexploitation du coton dans cette région et les besoins d'irrigation qui en résultent. Voir, par exemple, cet article sur le site de National Geographic : <http://www.nationalgeographic.fr/13150-disparition-de-la-mer-daral-les-causes-dun-desastre-ecologique/>. [Consulté le 07/08/2015].



Illustration 3.27 La dramaturgie sonore de *Rosas danst Rosas* (Thierry De Mey, 1997) : du crissement des chaises aux pas métronomiques des danseuses en passant par l'amplification de leurs halètements (1/2)



Illustration 3.28 La dramaturgie sonore de *Rosas danst Rosas* (2/2)



Illustration 3.29 Donner à entendre le bruissement du monde : *Prélude à la mer* (Thierry De Mey, 2009)

l'immensité aride de cette ancienne étendue d'eau – ce sont autant les sons de leurs mouvements frottant le sol sableux qui dénotent la sécheresse et la désolation que les informations délivrées par les images.

Les émotions, les « histoires » et les idées que véhiculent les ciné-danses s'expriment rarement à travers des mots, dans un régime discursif, mais sont incarnées par l'éloquence des corps et des décors, portées par l'expressivité gestuelle des danseurs et les qualités de leurs mouvements, manifestées par les choix visuels de mise en scène mais aussi, et de manière cruciale, comme je viens de le montrer, par les dramaturgies sonores que ces films cisèlent grâce à un fin travail de captation profilmique et de modulations en postproduction. Ce travail sonore contribue ainsi à créer des œuvres dont la portée dramatique ou critique n'est pas explicitée sur un plan scénaristique et linguistique, mais *incarnée* dans des éléments sensoriels, sonores en l'occurrence, dont les combinaisons et les résonances suggèrent des bribes de fiction.

Cris et chuchotements de la chair : rematérialiser ou dématérialiser les corps par le travail des bruits

Dans les ciné-danses, c'est en grande partie le travail des bruits – les effets sonores, les bruitages, les « gros plans » sonores, les surimpressions de bruits, etc. – qui permet de doser la présence physique des danseurs à l'écran, de matérialiser ou de dématérialiser leur corps en mouvement, c'est-à-dire de restituer leur

épaisseur charnelle et leur poids ou, au contraire, de leur conférer une dimension relativement éthérée et abstraite. Cette fonction des bruits est d'autant plus cruciale que les corps dans les ciné-danses ne sont bien sûr que des images : il s'agit de corps technologiquement médiatisés, aplatis, passés en quelque sorte au rouleau compresseur de la bidimensionnalité par leur transposition à l'écran *via* le médium filmique, vidéo ou numérique. Ces corps courent ainsi le risque de perdre toute dimension charnelle, tout impact physique dans ce transfert. La captation du son et le travail sonore en postproduction constituent donc des étapes essentielles d'un processus de *rematérialisation* des corps médiatisés. Beaucoup de chorégraphes cherchent à redonner de la présence et de la puissance à ces corps et à souligner, grâce au pouvoir évocateur de différentes qualités et tonalités de bruits, que la danse est affaire de frôlements et de frottements, d'appuis et de suspensions, de poids et de gravité, de légèreté et de glissés, d'élan et d'impulsions, bref de matière en mouvement et en interaction avec d'autres matières, celles de son environnement.

Les créateurs de ciné-danses amplifient souvent au mixage les bruits des pas, des souffles et des essoufflements, des contacts entre les corps et des impacts avec le sol afin d'intensifier la présence charnelle des danseurs à l'écran et de restituer l'expérience sensorielle et souvent sensuelle des corps en mouvement. Par exemple, dans *Rosas danst Rosas* la respiration haletante des danseuses ainsi que les bruits de leurs mains qui frappent, frottent ou caressent leur corps ou le sol sont intensifiés au mixage et, par là même, fortement dramatisés. Grâce à ces procédés sonores, les corps semblent plus proches, plus tangibles, presque palpables ; ils sont comme *rematérialisés*. On pourrait ainsi dresser une liste des bruits typiques qui façonnent le paysage sonore de la plupart des ciné-danses du fait de leur pouvoir « recorporalisant » : pas, souffles, essoufflements, frottements contre le sol, bruissements des glissés, entrechocs des corps, bruits de chute. . . Autant de bruits qui constituent ou du moins contiennent des « indices sonores matérialisants » (« i.s.m. ») selon la lexicologie du son au cinéma développée par Michel Chion :

*[Un i.s.m.] désigne un aspect d'un son, quel qu'il soit, qui fait ressentir plus ou moins précisément la nature matérielle de sa source et l'histoire concrète de son émission : sa nature solide, aérienne ou liquide, sa consistance matérielle, les accidents survenant dans son déroulement, etc. [. . .] Pour un bruit, l'i.s.m. peut consister en détails de crissements, froissements, raclements, à-coups, etc.*¹²⁴

Qu'ils soient atténués pour produire un effet volontairement aérien, voire abstrait, ou bien fortement accentués pour rendre plus sensibles les corps et les matières,

¹²⁴ Michel Chion, « Glossaire », [En ligne] URL : <http://www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html>. [Consulté le 27/08/2016]. Voir aussi *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Nathan, 1990, pp. 98-100.

les i.s.m., par la manière dont il sont dosés dans les ciné-danses, représentent une stratégie cinématographique capitale de *rendu* de la présence des corps, de la matérialité de leur environnement et de la qualité de leurs mouvements. La notion de *rendu* n'est pas aussi innocente et fidèle au réel que son nom veut bien le laisser croire. *Rendre*, c'est « redonner », « restituer » quelque chose dans son état original et s'il s'agit de représentations *rendre* équivaut alors à « reproduire ». Mais dans le contexte des ciné-danses, le terme doit plutôt être entendu comme une forme de traduction, avec toutes les trahisons et déformations que la notion renferme, car beaucoup de chorégraphes préfèrent *les bruits qui font vrai* aux *vrais bruits*, les « sons-emblèmes » aux sons réels. Or dans ces cas, les bruits ne *reproduisent* pas ; ils *rendent*. Cette notion de rendu étant, comme l'écrit Michel Chion, à situer entre code (habitudes, conventions socio-culturelles, rhétorique) et simulacre¹²⁵. Ainsi, dans les ciné-danses, les i.s.m. permettent non seulement de *rendre* la physicalité des corps, en passant souvent par un travail de rebruitage intensifiant, mais aussi de texturer les mouvements, c'est-à-dire de suggérer, voire d'amplifier, leurs qualités (fluidité, douceur, délicatesse, effets de *glissando* ou sécheresse, brusquerie, effets de *staccato*. . .), leur intensité et leur énergie (puissance sonore des impacts) ou encore leur difficulté (essoufflement).

Paradoxalement, il résulte souvent de ces modelages sonores rematérialisants l'impression que c'est dans les ciné-danses et non au théâtre qu'on éprouve le plus la matérialité des corps dansants, leur tangibilité. Ce sentiment est paradoxal, en effet, puisqu'il ne s'agit, encore une fois, que de corps médiatisés et qu'en outre ce travail de *rendu* sonore est le fruit de procédés techniques relativement artificiels (effets sonores, rebruitages, « gros plans » sonores, surimpressions de bruits) et non pas d'une captation fidèle. Bien entendu, cet effet de tangibilité est largement favorisé par les gros plans qui s'approchent au plus près des corps, montrent la transpiration perler sur les chairs pantelantes, révèlent les muscles qui se dessinent sous les peaux en se contractant, etc., mais il est aussi – et sans doute tout autant malgré le silence critique et analytique sur le sujet – modelé et modulé par la restitution et souvent l'intensification des bruits que produisent les corps en mouvement. Ainsi, les stratégies sonores à l'œuvre dans les ciné-danses contribuent amplement à *rendre* (restituer), mais également à *conférer* (ajouter) à ces corps médiatisés une présence éminemment charnelle. Or ces indicateurs sonores de présence et de physicalité dont les ciné-danses dotent les danseurs sont souvent largement *perdus* pour les spectateurs des salles de théâtre et d'opéra. En particulier pour ceux qui, n'étant pas assis aux premiers rangs, bénéficient certes d'une position surplombante qui

¹²⁵ Sur la notion de *rendu*, voir *L'Audio-vision*, *ibid.*, pp. 94-104.

leur offre une vision claire et distincte de la composition « architecturale » de la chorégraphie, mais sont privés en grande partie de l'expérience plus directement physique, matérielle, sonore et sensorielle propre à l'art chorégraphique et à laquelle pourtant les conditions d'audio-vision de la danse dans le contexte théâtral ne rendent pas toujours justice.

Si j'ai insisté jusqu'ici sur les effets matérialisants de ce travail sonore, il faut toutefois noter que ces bruits de corps en mouvement sont parfois tellement intensifiés et manipulés dans certaines ciné-danses qu'ils créent au contraire des effets déréalisants car surnaturels, voire monstrueux. En effet, les procédés sonores à l'artificialité délibérément prononcée participent souvent au façonnement de corporéités étranges. C'est le cas de la plupart des films d'Antonin De Bemels, à l'instar de sa trilogie *Scrub Solos* (1999-2001, Belgique, 37') et de *Il s'agit* (2003, Belgique, 4'). Dans ces films, les divers cliquetis mécaniques et autres bruits électroniques que le choréalisateur synchronise sur les mouvements des danseurs mettent à mal l'humanité de leur corps en leur conférant une dimension machinique inquiétante. De même, dans *Body, Body on the Wall* de Wim Vandekeybus (co-réalisé avec Jan Fabre, 1997, Belgique, 7'), les sonorités liquides et visqueuses que la *designer* sonore du film, Charo Calvo, surimpose aux mouvements fluides et reptiliens de Wim Vandekeybus et aux couches successives de peinture dont il recouvre son corps exacerbent l'impression d'observer une sorte de caméléon géant.

Au contraire, certaines ciné-danses gomment ou soustraient les bruits des corps en mouvement afin de rendre la danse plus fluide, plus aérienne, parfois jusqu'à l'abstraction. Ce choix de mise en scène sonore tend alors à insister sur les qualités gracieuses, épurées, voire éthérées, des corps et des mouvements. Il n'est donc pas surprenant que ce soit une stratégie sonore que l'on retrouve dans un grand nombre de films qui s'attachent à filmer la danse classique puisque celle-ci repose sur ce type de qualités kinésiques et esthétiques : c'est le cas, par exemple, dans *Le Saut infini* que j'ai déjà évoqué, dans lequel un ralenti extrême suspend le grand jeté de la ballerine et où la soustraction des bruits des mouvements rend la chorégraphie encore plus délicate, légère et fluide. Mais le procédé est également utilisé dans des ciné-danses dont le vocabulaire chorégraphique est celui de la danse contemporaine. Thierry De Mey, par exemple, y a recours dans *La Valse* (2010, Belgique, 13'), où les bruits des corps en mouvement sont largement assourdis afin d'estomper la pesanteur des danseurs et de leur conférer une dimension aérienne. Cette discrétion sonore des mouvements est ainsi tout à fait en accord avec la valse ailée que les « danseurs-oiseaux » de ce film exécutent sur le toit d'un gratte-ciel. Ce procédé est radicalisé dans *Weightless* d'Erika Janunger (2007, Suède, 6') qui joue sur la capacité



Illustration 3.30 Les sonorités visqueuses et liquides qui « texturent » et animalisent le corps de Wim Vandekeybus dans *Body, Body on the Wall* (Wim Vandekeybus, coréalisé avec Jan Fabre, 1997)

des techniques de l'image et du son à « dématérialiser » les corps afin de renforcer l'apparente situation d'apesanteur que crée le dispositif architectural du film (le renversement invisible du sol, opéré ici par un travail sophistiqué de *design* intérieur, permet parfois de créer l'illusion que les corps sont en apesanteur). La bande-son, composée de quelques notes douces et cristallines de triangle et d'une chanson interprétée par une voix éthérée et presque chuchotante, est dénuée de tout bruit lié à l'effort physique que fournissent les deux danseuses du film. On n'entend ni les contacts de leur corps avec les objets qui les entourent, ni une éventuelle résistance de leur milieu face à leur poids (frottement ou bruissement). Cet effacement sonore accentue bien sûr l'impression de légèreté de leur corps, de parfaite facilité avec laquelle elles exécutent leurs mouvements ainsi que l'illusion partielle d'apesanteur que le film construit.

Toutefois, malgré ces cas de mises en scène sonores délibérément artificielles ou abstraites qui étran­gèisent ou dématérialisent les corps dansants, le travail des sons dans les ciné-danses cherche le plus souvent à restituer (dans une visée réaliste) ou à accentuer (dans une visée sensorielle) la matérialité des corps. Ces mises en scène sonores, avec leurs *i.s.m.* et leur pouvoir d'évocation sensoriel, donnent ainsi souvent naissance à de riches effets synesthésiques : le bruit d'une prise d'appui ou d'une chute donne des indications sur la gestion de son poids par un danseur et la tension



Illustration 3.31 *La Valse* (Thierry De Mey, 2012)



Illustration 3.32 *Weightless* (Erika Janunger, 2007)

musculaire qui le parcourt ; les sons de respiration et d'essoufflements évoquent l'intensité de l'effort et la fatigue qui en résulte ; le bruit des pas des danseurs peut suggérer la texture du sol sur laquelle ils évoluent ou les dimensions du lieu dans lequel ils se trouvent, etc. Par exemple, on se rappelle que dans *Rosas danst Rosas*, la respiration et l'essoufflement des danseuses, intensifiés et dramatisés en post-production, indiquent leur épuisement, mais suggèrent également en filigrane leur excitation sexuelle. De même, le bruit de leurs pas qui résonnent dénote aussi bien la tonicité de leurs mouvements que l'immensité austère du bâtiment scolaire vide et froid dans lequel elles évoluent. Par conséquent, ce travail ciné-chorégraphique des bruits suscite une expérience synesthésique et donc multisensorielle de la danse qui contrecarre, voire renverse, les effets de distanciation dématérialisante que pourrait produire la médiatisation des corps à l'écran.

Cette capacité synesthésique des bruits que beaucoup de ciné-danses exploitent pleinement suggère ainsi que, comme l'image, le son aussi peut être haptique¹²⁶. En effet, dans certaines ciné-danses, le travail sonore cherche à encourager un mode d'écoute capable de véhiculer des sensations tactiles : grâce à diverses techniques comme les effets et les gros plans sonores, le modelage de différentes nappes de sons ou encore une attention particulière accordée à la capacité texturante et matérialisante des bruits, l'oreille du spectateur est rendue sensible à des qualités qui sont d'ordinaire perçues à travers notre contact tactile avec le monde. Cette écoute haptique qui fonctionne par interférence synesthésique avec d'autres facultés sensorielles (kinesthésiques, proprioceptives, tactiles) rend l'expérience des sons moins intellectualisante car elle implique davantage la corporéité des spectateurs dans le processus de l'attention auditive : il ne s'agit pas seulement de traiter des informations sonores pour les comprendre, mais de les éprouver avec l'ensemble de nos capacités sensorielles. Ainsi, ce mode sonore haptique peut parfois donner la sensation d'éprouver les qualités des mouvements *via* l'audition, à travers les bruits qu'ils produisent, et de ressentir, presque de « toucher avec les oreilles »,

¹²⁶ Reprenant le terme *haptique* des analyses de l'historien de l'art Alois Riegl (en grec, *haptomai* signifie « je touche »), Deleuze a développé une opposition entre espace haptique et espace optique qu'il applique notamment à sa réflexion sur l'art pictural de Francis Bacon. Selon Deleuze, les espaces picturaux optiques invitent à une forme de vision distancée : ils permettent d'identifier l'articulation souvent figée des différents plans, le découpage formel des objets, leurs contours précis, etc. Au contraire, les espaces picturaux haptiques sont des espaces de proximité, sans profondeur visuelle, c'est-à-dire des espaces aformels, sans hiérarchies. L'espace haptique est donc un espace d'immédiateté et de contact qui favorise une forme de vision rapprochée et permet au regard de « palper » les objets représentés. Cf. Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002 (1981). Comme Laura U Marks, il me semble que la notion de l'haptique peut être étendue et adaptée à l'analyse de certains types de sons qui encouragent une forme d'écoute moins rationalisante et détachée que sensible et tactile. Cf. Laura U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, Duke University Press, 2000.

la matérialité des corps grâce aux sonorités texturantes qui semblent les rendre tangibles.

Par exemple, dans *Body, Body on the Wall*, déjà évoqué, la corporéité animale que façonnent conjointement la chorégraphie reptilienne et la mise en scène, par laquelle le danseur se voit successivement peinturluré en différentes couleurs, est aussi modelée par des effets et des gros plans sonores qui évoquent une matérialité et des textures associées avec la notion de reptilité (le mou, le visqueux, le rugueux. . .). Il semble alors que l'on entend, autant que l'on voit, une sorte de gros caméléon onduler à l'écran. Dans le même ordre d'idées, les bruits dans *Prélude à la mer* (ceux du vent et des frottements des corps contre le sol) renforcent les impressions (de nature éminemment tactile) de sécheresse, d'aridité et de rugosité qui se dégagent des images. Dans certaines ciné-danses au régime sonore haptique, les bruits ont donc bien la capacité de produire des effets matérialisants et texturants.

Cette insistance des ciné-danses sur les qualités matérielles et sensorielles des bruits mérite d'autant plus d'être soulignée que dans nos sociétés occidentales, dont l'oculocentrisme est avéré¹²⁷, le son est essentiellement considéré et utilisé comme un médium discursif (les sons constituent le véhicule de la parole) et informatif (les sons transmettent des renseignements utiles : par exemple, sonneries et alarmes retentissent pour nous avertir que les portes d'un train se ferment, que la récréation peut commencer, que c'est au tour du client suivant d'être servi, que quelqu'un cherche à nous contacter par téléphone, etc.). De même, à l'exception notable de certains genres comme les films gores, le cinéma contemplatif ou certains films d'action, une grande partie de la production cinématographique a tendance à privilégier une forme d'écoute relativement pragmatique et intellectualisante en proposant le plus souvent des sons dont la valeur principale est instructive : plus que d'éprouver leur impact sensoriel, il s'agit pour les spectateurs de repérer, de comprendre et de restituer leur signification dans l'économie de la trame narrative.

Ce n'est pas le cas dans la plupart des ciné-danses où les bruits ont une puissance d'évocation kinésique et matérielle qui nous les font éprouver sur un mode plus sensoriel. Cette orientation du travail sonore dans les ciné-danses joue un rôle important dans le sentiment d'expérience incarnée, physique, concrète que les ciné-danses induisent alors même qu'il ne s'agit que de médiatisations audio-visuelles de la danse. Ainsi, non seulement les bruits dans les ciné-danses prennent en charge une part importante de la dramaturgie, mais ils sont aussi utilisés et travaillés pour leurs effets synesthésiques, notamment matérialisants, qui invitent les spectateurs à faire l'expérience de ces œuvres avec tous leurs sens. En outre, loin d'être purement

¹²⁷ Voir Laura U. Marks, *ibid.*

littérales, ces expériences sonores aux effets synesthésiques sont porteuses d'une vision poétique et philosophique des corps humains et de leurs relations au monde, comme je vais tenter de le démontrer brièvement pour conclure cette section.

Le sens des sons : une lecture phénoménologique et performative des bruits dans les ciné-danses

Dans les ciné-danses, les bruits résultent le plus souvent des interactions entre les corps des danseurs et leur environnement, entre la chair des êtres et la matérialité du monde : bruits de déplacements sur le sol, bruissements de feuilles ou de graviers sous les pas des danseurs, bruit d'un impact entre un corps et un obstacle, etc. Le fait que l'accent y est naturellement porté sur les sons produits par l'interrelation des corps et de leur milieu encourage une lecture phénoménologique des bruits dans les ciné-danses. Dans sa version merleau-pontienne, la phénoménologie est une approche philosophique qui analyse notamment la co-constitution des êtres et du monde en examinant les rapports, influences et interférences réciproques entre le corps (ou plus généralement le sujet) et le monde pour souligner combien ces deux pôles, « essentialisés », figés et opposés par deux millénaires de philosophie idéaliste, sont en fait pris dans le tissu d'une même réalité, constitués d'une même étoffe. Il me semble que cette conception phénoménologique trouve des illustrations poétiques et éloquents dans les bruits des ciné-danses. Par exemple, ce qu'on entend dans *Prélude à la mer*, ce ne sont pas les mouvements des deux danseurs, mais les frottements des mouvements des danseurs contre le sol rugueux de la mer d'Aral. Les bruits sont ici le résultat d'un schéma d'action/réaction ou plutôt d'interaction : ils reflètent l'échange du senti et du sentant, la « réponse » du monde au contact des corps.

En outre, dans certaines ciné-danses, les danseurs semblent jouir de leur impact sur le monde, de leur capacité à générer des bruits au travers de leurs contacts avec leur environnement. Ils utilisent alors leurs interactions chorégraphiques avec les lieux dans lesquels ils évoluent pour produire toute une déclinaison de bruits aux qualités d'ailleurs souvent rythmiques et musicales. Cette relation à leur milieu, à la fois active et créative, signe une certaine *performativité* des corps ciné-dansants, pour reprendre et adapter le concept de J. L. Austin dans *Quand dire, c'est faire*¹²⁸. Austin a démontré que certains mots ne sont pas seulement des énoncés linguistiques mais qu'ils sont capables de « performer » un acte ou une promesse lorsqu'ils sont prononcés ou écrits. *Mutatis mutandis*, dans certaines ciné-danses, les mouvements

¹²⁸ J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1991 (1970).

des danseurs « performant » ou accomplissent souvent une action en se déployant. La poésie du mouvement devient alors aussi une *poïétique*, un art de faire, de créer par les mouvements d'autres formes esthétiques : des bruits, des rythmes et des sons musicaux.

Par exemple, dans *Love Sonnets* (1993, Belgique, 28'), fruit d'une collaboration entre Thierry De Mey et sa sœur, la chorégraphe Michèle Anne De Mey, les danseurs traversent une série de paysages minéraux et de sites industriels : une carrière d'ardoises, des terrils déserts, des chemins poudreux, des amas de carreaux de sol en terre cuite, une montagne de terre sèche... Ces environnements ont été choisis par les deux artistes non seulement parce qu'ils constituent des décors monochromes aux qualités très picturales, mais aussi parce qu'ils ont la particularité de produire toute une gamme de bruits sous les pas des danseurs. En effet, tout au long du film, les mouvements des danseurs transforment les masses inertes et muettes de ces sols minéraux en éléments dansants et musicaux. Dans le sillage des danseurs, le sable virevolte, la poussière se soulève et tourbillonne, ajoutant un dynamisme supplémentaire au film. Leurs contacts avec ces diverses surfaces déclenchent aussi toute une musicalité tellurique : ils provoquent une avalanche de carreaux en terre cuite qui tombent en cascade dans un vacarme rythmé ; sous leurs pas, les sols caillouteux sont rudement raclés ; le charbon crisse et les tuiles se brisent dans un fracas mélodique. Mêlés au rythme vif et mathématique des sonates de Scarlatti et aux voix joyeuses et conquérantes des danseurs, ces effets sonores façonnent une poétique phénoménologique euphorique en évoquant le bonheur d'habiter le monde et de jouir des multiples manières dont on peut interagir avec lui, parfois en le transformant et en se laissant transformer par lui.

Les corps ont donc ici des effets sensibles sur leur environnement. Ces effets, qui sont à la fois visibles, audibles et matériels (puisque les mouvements des danseurs altèrent parfois la configuration de ces terrils en déclenchant de micro-avalanches de tuiles ou des déplacements de sols meubles), dénotent le grand degré d'interaction entre ces corps et leur milieu ainsi que la performativité de leurs mouvements. Outre leurs fonctions dramatiques (affectives ou narratives) et esthétiques (matérialisantes), les bruits dans les ciné-danses recèlent donc aussi des implications poétiques et philosophiques. Cet examen du travail sonore des ciné-danses laisse ainsi déjà entrevoir la capacité des ciné-danses à véhiculer des formes incarnées de dramaturgie et de pensée. C'est sur ces formes de dramaturgie et de pensée incarnées que les deux dernières sections de ce chapitre, respectivement consacrées aux sensations et à la mise en scène des corps dans les ciné-danses, se concentreront.

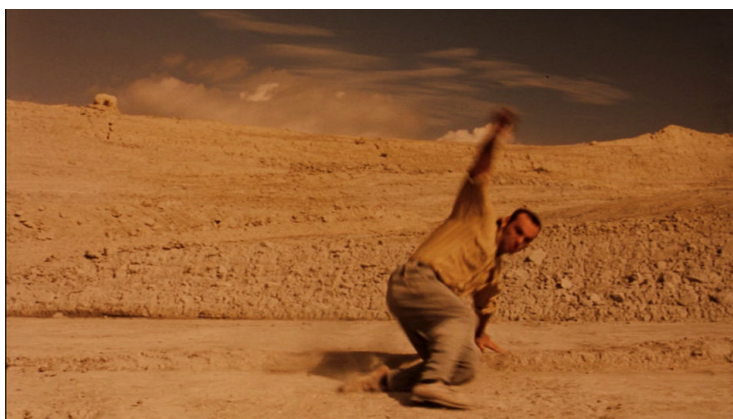


Illustration 3.33 La mélodie des mouvements : des danseurs qui se frottent au monde (*Love Sonnets*, Thierry De Mey, 1993)

3.5 Ciné-danse et sensations : hyper-sensorialité, régimes synesthésiques et dramaturgies incarnées



Tout à coup, sur un halètement de saxophone, le souffle a pris la place de la compréhension, la mécanique inexorable du film, s'est trouvée entraînée où elle ne va que rarement, s'est trouvée entraînée où elle ne va que rarement, dans le domaine propre de la sensation¹²⁹.

— Vincent Amiel

Les analyses précédentes sur l'usage singulier du gros plan et sur le travail original des bruits en ciné-danse ont déjà fait entrevoir la richesse sensorielle de cette forme artistique. Ces sections suggéraient en effet la manière dont la ciné-danse tire profit des techniques cinématographiques de l'image et du son pour exacerber la nature sensorielle de la danse. En s'approchant au plus près des corps dansants, en filmant les danseurs à des échelles de perception plus tactiles que visuelles, en favorisant un vocabulaire chorégraphique plus intime que spectaculaire ou encore en soulignant la matérialité des mouvements et des contacts par le rendu des bruits qu'ils produisent, les ciné-danses proposent des expériences particulièrement sensorielles, sinon sensuelles.

Si la danse peut être considérée comme un art éminemment sensoriel dans la mesure où elle engage des corps et une large gamme de sensations (notamment visuelles, auditives, tactiles et kinesthésiques), les représentations théâtrales de la danse tendent néanmoins à gommer cette dimension de l'art chorégraphique. De fait, dans les conditions scéniques de représentation de la danse, la distance entre les spectateurs, dans la salle, et les danseurs, sur la scène, favorise une vision claire et distincte des chorégraphies, permet au regard d'en maîtriser les effets structurels, mais n'encourage pas une relation particulièrement sensorielle aux corps et aux mouvements. La structure spatiale propre au spectacle théâtral classique et l'organisation de la perception qu'elle induit conditionnent en effet un certain type d'expérience de la danse. La perspective des spectateurs – distante et souvent surplombante – y incite à s'intéresser avant tout à « l'architecture » des mouvements, aux « tableaux » que forme le corps de ballet, aux enchaînements de formes et de

¹²⁹ Vincent Amiel, *Le Corps au cinéma*, op. cit., p. 89.

figures, à leur dessin dans l'espace ; bref à l'apparence visuelle des chorégraphies, à leurs effets optiques.

En comparaison, les ciné-danses proposent une perception à la fois hyper- et multi-sensorielle de l'art chorégraphique. Elles explorent des effets et des affects plus richement sensoriels en mettant à profit certains régimes de perception que permet le médium cinématographique. En effet, si les ciné-danses favorisent une approche particulièrement sensorielle des corps et des mouvements, c'est notamment par leur recours fréquent aux cadrages resserrés sur les corps, leur usage de gros plans sonores aux « indices matérialisants » et l'attention particulière que ces procédés leur permettent de porter à certains détails, tels que la matérialité des espaces, la fabrication des costumes, la texture des peaux, la mécanique musculaire des chorégraphies ou encore la manière dont les mouvements font vivre les costumes. Ainsi, parce qu'elles se concentrent sur des corps, des mouvements (ceux des danseurs, mais aussi de la caméra et parfois des décors) et des interactions physiques (entre les danseurs, mais aussi entre les danseurs et leurs environnements) plutôt que sur le déroulement d'un récit et de dialogues et parce qu'elles filment souvent les corps dans un rapport de proximité, voire d'intimité, les ciné-danses se distinguent comme une forme cinématographique extrêmement sensorielle.

En outre, si la plupart des ciné-danses ne reposent pas sur des formes narratives et dialogiques classiques, c'est-à-dire sur des ressorts discursifs qui font davantage appel à nos capacités intellectuelles qu'à notre réceptivité sensorielle, elles tendent néanmoins à développer des formes dramaturgiques alternatives qui s'appuient largement sur les sensations, notamment visuelles et auditives, mais aussi kinesthésiques, tactiles, spatiales et rythmiques. Conjuguant les capacités distinctives du cinéma et de la danse à *incarner* leurs dramaturgies par les corps qu'ils mettent en scène – par leur état, leur apparence, leurs actions, leur disposition dans l'espace, leurs mouvements, leurs gestes et leurs interactions – la ciné-danse délaisse effectivement les modes discursifs de narration pour s'intéresser presque exclusivement à la poésie et à l'expressivité des corps en mouvement ainsi qu'à la puissance affective des sensations : celles qu'éprouvent les danseurs en dansant, au contact d'autres corps et de leur environnement, et celles que la danse ou plutôt sa médiatisation à travers la matérialité audiovisuelle du médium cinématographique peut susciter chez les spectateurs. En effet, contrairement à une majorité de productions cinématographiques classiques et contemporaines qui présentent des personnages à la psychologie identifiable et développent des formes de récit basées sur des dialogues ainsi que sur des actions et des événements qui s'enchaînent de manière plus ou moins logiques, les ciné-danses, y compris les œuvres les plus narratives du genre, accordent toute leur

attention aux corps dansants pour restituer leur manière particulièrement incarnée d'habiter le monde et rendre compte des relations sensorielles et émotionnelles qu'ils tissent avec l'espace, le temps et les autres par leurs mouvements et leurs gestes.

Dans cette section, j'examinerai donc la nature éminemment sensorielle des ciné-danses en appuyant essentiellement mes analyses sur les films de Thierry De Mey tout en mobilisant plus ponctuellement les œuvres d'autres artistes. J'analyserai d'abord les stratégies ciné-chorégraphiques qu'emploient les choréalisateurs pour mettre en relief les effets sensoriels de la danse (sans toutefois revenir sur la dimension sonore de ces procédés que j'ai déjà évoquée). Puis je mettrai en évidence quelques effets synesthésiques résultant de la richesse sensorielle de ces films avant de me concentrer sur le régime d'empathie somatique qu'elle induit chez les spectateurs. J'examinerai ensuite une figure sensorielle privilégiée en ciné-danse : l'apesanteur (je parlerai de « figures sensorielles » comme on parle de « figures de style »). Je tâcherai enfin de démontrer que, loin d'être une forme d'art purement formaliste et esthétisante telle qu'elle est presque invariablement décrite, la ciné-danse renferme bien des effets critiques, même si les questions que ces films soulèvent, les idées qu'ils véhiculent et les enjeux qu'ils portent ne prennent pas la forme de discours articulés, de dialogues ou d'histoires, mais *s'incarnent* dans les corps, les mouvements et les sensations. Ces réflexions recourent le tournant sensoriel de certaines pratiques cinématographiques et de tout un pan des études cinématographiques qui interroge à nouveaux frais la puissance sensorielle du cinéma et les effets cognitifs des sensations, comme en témoignent les recherches sur lesquelles cette section s'appuiera largement, celles de Vincent Amiel, Nicole Brenez ou Raymond Bellour dans la recherche française et celles de Vivian Sobchack, Laura U. Marks, Martine Beugnet ou encore Jennifer Barker dans le monde universitaire anglo-saxon.

Quelques stratégies des choréalisateurs pour privilégier les effets sensoriels de la danse

Pour mettre en relief des effets de nature sensorielle dans les films de danse, il est nécessaire de matérialiser les corps à l'écran, c'est-à-dire de les doter d'une forte présence physique car, comme je le soulignais dans la section précédente consacrée aux sons, les corps dans les ciné-danses sont « seulement » des corps médiatisés, des corps aplatis dans des images bidimensionnelles : ils courent donc le risque de ne pas avoir un impact sensoriel aussi puissant que les corps dansants « en chair et en os » des spectacles vivants. Les créateurs de ciné-danses recourent donc à diverses stratégies chorégraphiques, visuelles et sonores pour donner de la chair aux images

des corps et les doter ainsi d'une plus grande puissance d'évocation sensorielle. Outre la mise en œuvre de procédés sonores, déjà examinés, qui participent largement à mettre en exergue les effets sensoriels de la danse, les choréalisateurs accordent souvent une attention particulière aux contacts entre les danseurs, s'intéressent à leurs expériences physiques des espaces qu'ils traversent, multiplient les (très) gros plans et privilégient des hauteurs de caméra qui permettent de révéler le rapport gravitaire des corps à leur environnement.

Premièrement, l'un des moyens les plus efficaces que les réalisateurs utilisent pour souligner les qualités sensorielles d'une chorégraphie consiste à se concentrer sur toutes les formes de contacts et d'interactions dont les danseurs font l'expérience. Ces expériences tactiles sont souvent le résultat de la rencontre des corps et les modalités de ces contacts suggèrent alors les rapports affectifs qui les lient. De l'effleurement à l'étreinte, de la caresse au coup, du frôlement à l'entrechoc, les ciné-danses explorent un large spectre d'expériences tactiles et interpersonnelles qui sont souvent mises en valeur par des gros plans. Mais plus souvent encore, les expériences tactiles des danseurs se font au contact des espaces dans lesquels ils dansent et des éléments qui les entourent. En effet, l'une des raisons pour lesquelles les effets sensoriels de la danse passent au premier plan en ciné-danse réside dans le choix de la plupart des choréalisateurs de sortir les danseurs de l'espace de la scène – un espace relativement abstrait et donc assez pauvre sur le plan sensoriel – pour les filmer dans des environnements qui ouvrent un éventail de sensations plus riche et plus complexe.

Par exemple, j'ai déjà évoqué *Element* d'Amy Greenfield dans lequel la choréalisatrice immerge son corps dans un immense champ de boue. Le film peut être vu comme une pure expérimentation sensorielle de la texture de la boue : les très nombreux gros plans en soulignent la mollesse, la viscosité, la densité, la ductilité ainsi que les aspérités (la surface de cette mer de boue est rendue granuleuse par la myriade de petits cailloux et de brisures de coquillages qui y flottent). Mais comme le corps nu de Greenfield est complètement enduit de cette terre grasse et détremée, le film est plus encore une étude des expériences kinesthésiques et tactiles qu'une immersion dans cet élément induit : s'enliser, s'enfoncer, être englué, se faire absorber, voire engloutir, imprimer les formes de son corps et de ses mouvements dans cette matière ductile, en être entièrement recouvert, être ralenti dans sa course par l'épaisseur de cette substance qui oppose une résistance aux déplacements, pouvoir tomber de toutes les manières possibles sans se faire mal grâce aux propriétés amortissantes de cet élément résilient, etc. Entre abandon voluptueux et tentative de résistance, Greenfield se livre à l'expérience de cette matière dans un corps-à-corps à la fois

langoureux et combatif. En filmant ainsi en gros et très gros plans son corps en train de manœuvrer dans cet élément et de négocier les possibilités et les impossibilités de mouvement que son immersion implique, Greenfield enregistre et communique une expérience sensorielle puissante et insolite.

Dans la même perspective, Thierry De Mey s'attache toujours à remettre en scène les chorégraphies qu'il filme dans des environnements spécifiques qui génèrent des expériences sensorielles originales. Par exemple, l'étendue sableuse qui a remplacé la mer d'Aral aujourd'hui asséchée et qui sert de décor à la chorégraphie d'Anne Teresa De Keersmaeker dans *Prélude à la mer* convoque tout un ensemble de sensations, en particulier tactiles (la sécheresse et la rugosité du sol, le contact granuleux du sable sur les peaux), thermiques (la chaleur, apparemment modérée par le vent qui fait onduler les vêtements) et spatiales (l'horizon qui déboussole en s'étendant à perte de vue). Les espaces sylvestres et ombragés de *Tippeke* et de *Ma mère l'oye* (2004-2010, 28') évoquent quant eux la fraîcheur humide des bois et la qualité molletonnée de leurs sols, capable d'amortir les mouvements (terre meuble, herbes, mousse épaisse, tapis de feuilles). Et la falaise sur laquelle les danseurs de *Wall Work* (1999, 6') évoluent à la verticale grâce à un système de harnais suscite une sensation de vertige et une impression de danger. Ces effets sont autant dus à la présence du vide et au contraste criant entre la dureté de la roche et la vulnérabilité des chairs qu'aux brusques zooms avant et arrière qui désorientent et étourdissent. Je ne multiplierai pas ici les exemples des effets sensoriels de ces mises en scène *in situ* car j'examinerai très en détail l'importance capitale des espaces dans la ciné-danse au cours du chapitre suivant. Pour ne pas déflorer les analyses à venir donc, notons simplement que contrairement à Greenfield, qui privilégie les cadrages rapprochés (allant du plan moyen au très gros plan), Thierry De Mey sature quant à lui le spectre des échelles de plans pour filmer les interactions des danseurs avec leurs environnements, alternant les plans très larges et les très gros plans (parfois dans une même image grâce à des *split screens*). Les plans (très) larges lui permettent de contextualiser les chorégraphies et de montrer clairement les rapports physiques entre les corps et les espaces dans lesquels ils dansent (rapport d'immersion ou de tension, de maîtrise ou d'égaré, d'équilibre ou de déséquilibre, d'ancrage ou de suspension, etc.). Quant aux (très) gros plans, ils soulignent les points de contact entre les corps des danseurs et leurs environnements, insistant ainsi sur les qualités tactiles de ces interactions.

Si les gros plans permettent de mettre en valeur les effets sensoriels de la danse en concentrant le regard des spectateurs sur les corps dansants et sur leurs expériences tactiles, ils permettent aussi de saisir des détails qui révèlent certaines

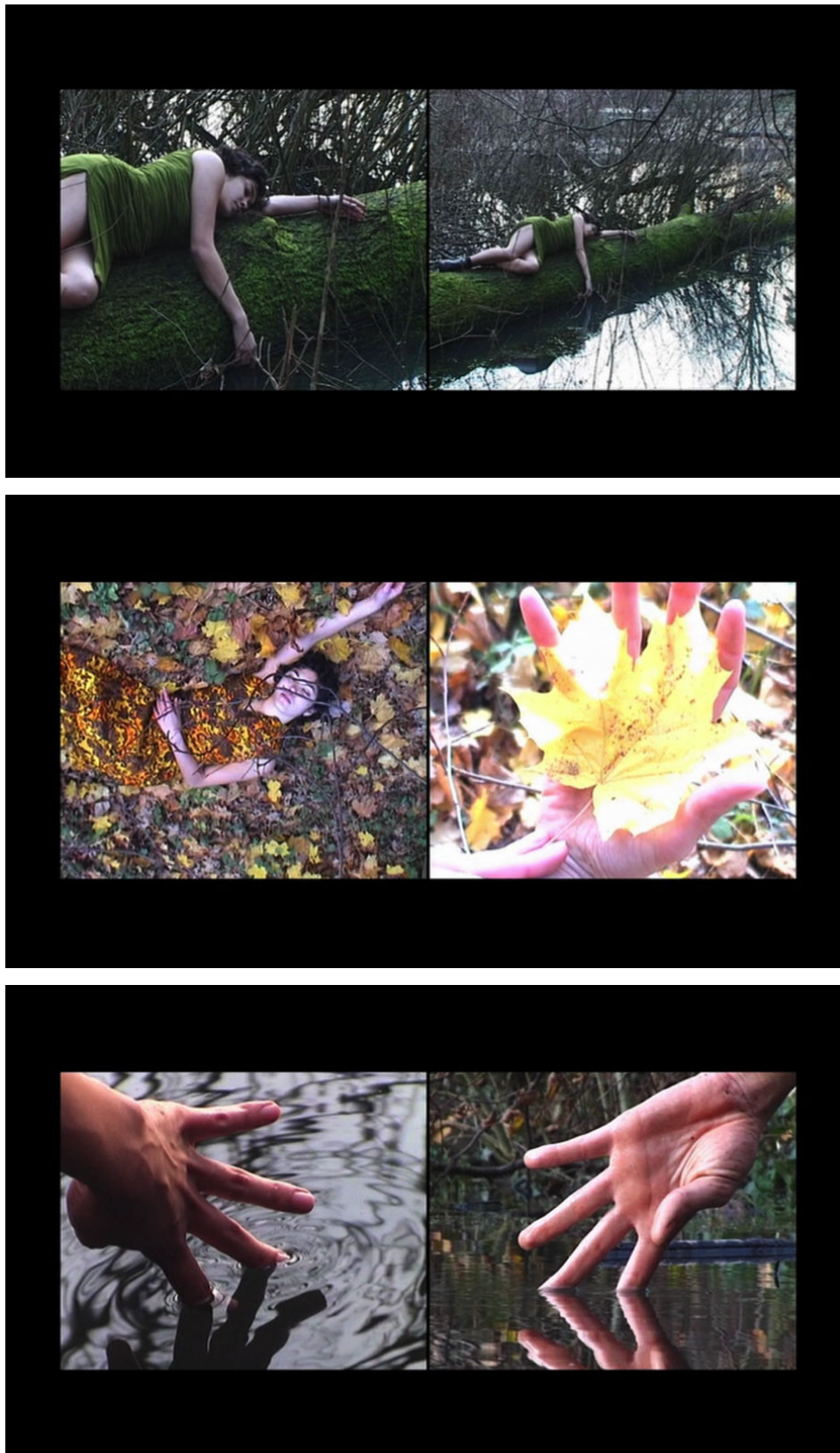


Illustration 3.34 Variations des échelles de plans (souvent au sein d'une même image grâce aux *split screens*) pour inscrire les corps dans l'espace tout en soulignant les effets sensoriels de ces explorations spatiales : *Ma mère l'oye* (Thierry De Mey, 2004-2010) (1/2)



Illustration 3.35 *Ma mère l'oye* (2/2)

idiosyncrasies physiques et chorégraphiques des danseurs : le travail de pieds particulièrement délié d'une ballerine, la tension de la nuque et des épaules chez tel danseur quand il s'apprête à tourner ou à sauter, le positionnement spécifique des doigts dans les mouvements de ports de bras chez tel autre, etc.

Le choix des angles de vue et des hauteurs de caméra représente également un facteur important dans la mise en valeur des qualités sensorielles d'une chorégraphie. Par exemple, Thierry De Mey place souvent sa caméra assez bas pour faire ressortir la dimension physique de la danse : « La position et surtout la hauteur de la caméra sont cruciales. Je ne veux pas filmer à la hauteur du regard car c'est une perspective qui intellectualise, or je veux une perspective physique, qui respecte le centre de gravité des danseurs : c'est pourquoi je tends à filmer la danse à hauteur du ventre¹³⁰ ». Dans *Love Sonnets*, cette position basse de la caméra donne au film une dimension fortement tellurique car elle permet d'insister sur l'ancrage des danseurs dans le sol et sur les effets des contacts entre leurs corps et les divers éléments sur lesquels ils dansent : matières minérales qui crissent sous leur poids, monticules de tuiles qui se brisent et s'éboulent sur leur passage, surfaces poudreuses balayées par le frottement de leurs pieds et par leurs mouvements au sol. . .

Dans son ouvrage sur *Le Corps au cinéma*, Vincent Amiel soulignait bien la capacité du médium cinématographique à proposer des représentations des corps qui n'en font pas uniquement les vecteurs d'un récit, mais aussi les porteurs d'une manière d'être incarnée, sensible, irréductiblement idiosyncratique ; des représentations par lesquelles les acteurs sont des corps autant que des personnages ou, mieux, des personnages construits en partie par la puissante présence et la singularité de leur corps : « Comme un chorégraphe ou un sculpteur, le cinéaste est capable de transmettre du corps autre chose qu'une image extérieure et instrumentalisée. L'es-soufflement, le poids du geste, l'entraînement de la vitesse, se donnent à saisir dans les fulgurances du montage ou les choix du cadrage¹³¹ ». Dans les ciné-danses, c'est non seulement « comme » mais *avec* les chorégraphes ou en tant que chorégraphes eux-mêmes, c'est-à-dire par le truchement de l'art chorégraphique, que les cinéastes optimisent la puissance sensorielle du cinéma et parviennent à matérialiser les corps à l'écran, à leur donner suffisamment de poids, de matière, de texture et de présence pour que ces derniers puissent exister en dehors de tout récit, pour qu'ils aient une force d'interpellation et d'évocation suffisante pour exister par eux-mêmes, sans nécessairement devoir être les véhicules d'un ordre de discours dont ils ne sont pas pleinement solidaires (un régime narratif et dialogique), sans devoir se recouvrir des

¹³⁰ Extrait d'un entretien inédit que j'ai réalisé avec Thierry De Mey, mars 2013.

¹³¹ Vincent Amiel, *op. cit.*, quatrième de couverture.

habits d'un « personnage », tout en pouvant néanmoins secréter par leurs moyens propres, j'y reviendrai, des effets expressifs, affectifs, dramaturgiques et critiques.

Le régime synesthésique des ciné-danses

En faisant ainsi passer au premier plan l'impact sensoriel des chorégraphies, les ciné-danses, à l'instar de celles de Greenfield et de De Mey, provoquent une multitude de sensations qui trouvent naturellement leur source dans les corps, les mouvements et les espaces dans lesquels ils se déploient ainsi que dans la matérialité même des images et des sons qui, précisément, modèlent ces corps, ces mouvements et ces espaces. Ces sensations kinesthésiques, tactiles, spatiales, rythmiques, thermiques, etc., sont suggérées par la capacité synesthésique du cinéma, c'est-à-dire la capacité des images et des sons à convoquer d'autres sens que la vision et l'audition. En effet, bien que la ciné-danse soit une forme d'art audio-visuelle, elle parvient à suggérer des sensations dont on fait habituellement l'expérience à travers d'autres sens, tels que le toucher, l'odorat et le goût, ainsi que d'autres types de sensations plus diffuses et moins nettement assignables à un organe en particulier, comme les sensations d'équilibre, de poids, de fatigue, de température, d'échelle ou de distance. Par exemple, Thierry De Mey affectionne particulièrement les gros plans sonores et les rebruitages qui exacerbent et « texturent » la respiration des danseurs (inspirations profondes, expirations brèves et hachées, essoufflements, halètements, souffles courts. . .). Ces modulations sonores, souvent très musicales, de la respiration des interprètes peuvent aussi bien suggérer des sensations d'effort et d'épuisement (*Fase*), évoquer la peur ou un sentiment d'urgence (*Tippeke*), le danger (*Wall Work*) ou bien faire allusion à une excitation d'ordre sexuel (*Rosas danst Rosas*).

Les effets synesthésiques des ciné-danses surviennent le plus souvent par la conjonction des divers éléments de la mise en scène. Ainsi, dans *Wall Work*, la sensation de vertige que le film provoque procède bien sûr de la situation des danseurs, qui évoluent à l'horizontale sur une falaise dressée en à-pic, mais aussi par le travail de la caméra, qui zoome et dézoome brutalement, et par le montage qui alterne ces échelles de plans très rapidement, produisant ainsi une sorte d'étourdissement vertigineux. Les ciné-danses de Thierry De Mey établissent ainsi tout un système de correspondances sensorielles qui s'affirment parfois à travers des dispositifs fondamentalement synesthésiques. Par exemple, dans *Tippeke*, un mouvement dansé spécifique répond à chaque mot clé de la comptine flamande qu'y balbutie Anne Teresa De Keersmaecker, une couleur harmonique est associée à chaque idée principale et une manière particulière d'exécuter et de combiner différents éléments sonores (voix, violoncelle, bruits de fond) est attribuée à chaque mode de discours

de la ritournelle (affirmatif, négatif, interrogatif)¹³². Dans la partition musicale et chorégraphique pour mains qu'est *Musique de tables*, Thierry De Mey fait correspondre certains sons à des gestes particuliers. Dans la troisième séquence de *Fase*, les incessants mouvements circulaires d'Anne Teresa De Keersmaecker, sorte de transe giratoire, trouvent une traduction visuelle dans les volutes que la danseuse dessine sur le sol sableux au fur et à mesure de sa chorégraphie. Et dans *Rémanences*, les mouvements ont des effets visuels – la caméra enregistrant leurs empreintes thermiques – qui portent la trace de la distribution de l'énergie et du poids des danseurs. Les dispositifs hybrides de la ciné-danse créent donc des expériences sensorielles elles-mêmes hybrides, l'hyper- et la multi- sensorialité du genre se muant souvent en un régime synesthésique qui offre aux mouvements des traductions dans d'autres « langages » sensoriels et qui invite les spectateurs à faire l'expérience de ces films avec tous leurs sens.

Les choréalisateurs mobilisent donc pleinement la capacité des images et des sons à stimuler d'autres sens, en particulier celui du toucher, les ciné-danses poussant parfois les spectateurs à adopter un regard et une écoute haptiques. J'ai déjà montré comment le travail de matérialisation sonore des corps et des mouvements encourageait une écoute haptique des ciné-danses, mais il faut souligner que les images de ces films incitent aussi à les « approcher » avec un regard tactile. En effet, la ciné-danse foisonne de stratégies qui invitent à toucher les images des corps avec les yeux ou – pour reprendre une belle formule de Laura U. Marks – à les caresser « avec la peau des yeux¹³³ » : la focalisation sur les corps des danseurs et sur leurs expériences kinesthésiques, tactiles et spatiales ; une prédilection pour le filmage des corps dansants en gros ou très gros plans, parfois jusqu'à la défamiliarisation des parties de corps ainsi filmées ; la concentration sur la texture des chairs et des peaux que ces échelles de plans favorisent ; l'hyper-définition des images (dans *Prélude à la mer* de Thierry de Mey, par exemple) ou, au contraire, le choix d'une mauvaise résolution et les effets de flou (notamment de flou cinétique) ; une très grande mobilité de la caméra (chez Shirley Clarke, Marie Menken et Amy Greenfield notamment) qui caresse, scanne et/ou floute les corps ; l'attention à la matérialité des espaces ; la mise en visibilité des flux et de l'irradiance des mouvements, en particulier par les surimpressions visuelles et les échos sonores ; les ralentis extrêmes

¹³² Voir Thierry De Mey, cité par Charlotte Imbault, « Lieux d'être », *Mouvement*, n°59, *op. cit.*, p. 30.

¹³³ Évoquant son expérience de visionnage de *Seeing is Believing* de Shauna Beharry (un film expérimental dans lequel la réalisatrice tente de restituer sa mémoire tactile des vêtements et du corps de sa mère disparue), Laura U. Marks affirme avoir eu l'impression de « brosser le vêtement (son image du moins) avec la peau de [s]es yeux plutôt que de le regarder ». (« I realize that the tape has been using my vision as though it were a sense of touch : I have been brushing the (image of the) fabric with the skin of my eyes, rather than looking at it. »). Laura U. Marks, *The Skin of the Film*, *op. cit.*, p. 127.

qui laissent au regard le temps d'arpenter les corps ou encore les effets de sur- ou de sous-exposition (chez Antonin de Bemels notamment, comme je le montrerai par la suite). Ce régime haptique des images et des sons en ciné-danse, souvent ponctuel mais parfois généralisé, propose aux spectateurs des expériences plus richement sensorielles et donc plus incarnées que les usages dominants du médium filmique et de la danse.

Les expériences incarnées des spectateurs : identification sensorielle et empathie kinesthésique

En mobilisant non seulement l'écoute et le regard, mais aussi d'autres canaux sensoriels à travers un régime audiovisuel richement synesthésique, les ciné-danses encouragent des expériences ciné-chorégraphiques particulièrement incarnées. Outre le mode haptique de vision et d'audition que façonnent certaines ciné-danses et qui pousse les spectateurs à faire usage de leur sensibilité tactile pour mieux apprécier le contenu représentationnel de ces films, les ciné-danses suscitent aussi une approche kinesthésique (des images et des sons) des corps en mouvement. Certes, souligner que la plupart des ciné-danses suggèrent des sensations kinesthésiques semble relever du truisme puisque cette forme d'art s'attache, par nature, à filmer la danse. Cependant, il est intéressant de se concentrer sur quelques exemples de ciné-danses dans lesquelles ces sensations kinesthésiques sont exacerbées, soit parce qu'elles sont inhabituelles et donc plus remarquables, soit parce qu'elles sont accentuées par des stratégies ciné-chorégraphiques. Dans ces cas, ces sensations produisent une empathie kinesthésique et des réactions somatiques particulièrement vives chez les spectateurs qui expliquent largement les expériences incarnées que suscitent les ciné-danses.

Rosas danst Rosas offre des exemples frappants de sensations kinesthésiques si spécifiques et/ou si intensifiées par la mise en scène de Thierry De Mey qu'elles passent la rampe ou plutôt « passent l'écran » pour venir affecter le corps des spectateurs. Répétées de manière fébrile et grisante, certaines phrases de mouvements et de gestes fonctionnent comme de véritables leitmotifs chorégraphiques : les danseuses portent compulsivement leurs mains en coupe à leur poitrine et à leur entrejambe ; tirent sans arrêt sur leur chemise pour dévoiler une épaule qu'elles rhabillent presque aussitôt ; se passent frénétiquement les mains dans les cheveux ; se raidissent en inspirant profondément avant de relâcher brutalement tout leur corps... Ces itérations gestuelles sont rendues d'autant plus obsédantes qu'elles sont portées par le rythme métronomique et lancinant de la musique (composée par

Thierry De Mey et Peter Vermeersch) et qu'elles sont souvent filmées par des cadrages resserrés qui s'en font l'écrin focalisant. Couplée à la relative simplicité technique de la chorégraphie, cette dimension de « rengaine » donne aux spectateurs le sentiment d'apprendre les séquences récurrentes au fur et à mesure que le film progresse : ils peuvent en comprendre la « logique » kinesthésique, sont en mesure de les anticiper, commencent à les *incorporer*, de sorte qu'ils ressentent en propre les effets physiques de cette danse extrêmement structurée, faite de mouvements successifs de crispation et de détente, de sursauts et de relâchements. De même, dans *Fase*, les boucles de mouvements que reproduisent implacablement les deux danseuses (Anne Teresa De Keersmaecker et Michèle Anne De Mey) sur des « musiques de phases » entêtantes de Steve Reich suggèrent aux spectateurs des sensations de transe et d'épuisement en laissant le temps à cette chorégraphie répétitive d'imprimer dans leur corps ses effets kinesthésiques. Ainsi, l'empathie kinesthésique qui est suscitée par ces ciné-danses invite les spectateurs à ressentir les effets somatiques de ces chorégraphies ; à traduire ces danses qu'ils voient, entendent et semblent presque toucher dans une expérience physique propre ; à les éprouver dans leur corps à un niveau aussi bien postural et musculaire que viscéral (c'est-à-dire à un niveau proprioceptif et intéroceptif¹³⁴). En définitive, les expériences d'empathie kinesthésique que favorisent les ciné-danses constituent une invitation à la danse.

Ces phénomènes d'empathie sont parfois moins nettement chorégraphiques que simplement kinesthésiques. Par exemple, au début de *Love Sonnets*, des cadrages rapprochés montrent les pieds des danseurs gravissant un tas de tuiles qui se brisent avec fracas sous leur poids. Par l'insistance des gros plans sur les effets sensoriels de ces contacts plus que sur le déroulé de la chorégraphie, cette séquence évoque des sensations très particulières qui convoquent la mémoire sensorielle des spectateurs : les processus musculaires de rééquilibrage que suscite le fait de marcher sur un sol instable ; la sensation de quelque chose qui se brise sous notre poids ; le plaisir ludique de faire craquer sous nos pieds des éléments végétaux ou minéraux (feuilles mortes ou petits morceaux de roches friables par exemple), etc.

Comme tant d'autres, cette ciné-danse fait parfois l'effet d'une madeleine de Proust, bien que ce ne soit pas ici l'évocation d'une saveur qui fasse ressurgir des souvenirs sensoriels et des émotions qui leur étaient liées, mais la mise en scène d'une expérience kinesthésique spécifique. D'ailleurs, Proust a également abordé la capacité des sensations kinesthésiques, mais aussi sonores et tactiles, à interpeller notre mémoire dans la mesure où elles sont capables de cristalliser des moments

¹³⁴ La proprioception est la sensibilité propre aux organes profonds, tels que les os, les articulations, les muscles et les ligaments. Elle s'entend par opposition à la sensibilité extéroceptive (tactile) et à la sensibilité intéroceptive (viscérale).



Illustration 3.36 Des gestes qui se répètent et qui circulent entre les danseuses : une chorégraphie incantatoire dont les effets kinesthésiques se transmettent peu à peu aux spectateurs dans *Rosas danst Rosas*



Illustration 3.37 Marcher sur un sol irrégulier et fragile : l'une des expériences kinesthésiques très spécifique mise en scène dans *Love Sonnets* (Thierry De Mey, 1994)

du passé. C'est en effet ce qu'illustrent ses exemples, moins célèbres que celui de la madeleine, des pavés mal équarris de la cour de l'hôtel de Guermantes (sensation kinesthésique), du bruit d'une cuillère contre une assiette (sensation auditive) et d'une serviette un peu raide et empesée (sensation tactile) qu'il décrit dans *Le Temps retrouvé*¹³⁵. En particulier, la sensation qu'il éprouve au contact des pavés irréguliers devant l'hôtel de Guermantes fait ressurgir en un instant la sensation qu'il avait ressentie quand il avait buté contre les deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc à Venise. Par là-même, c'est tout le souvenir heureux de son voyage à Venise, qu'il cherchait en vain à réactiver volontairement, qui se voit redéployé. Proust soulignait ainsi les ramifications mémorielles et cognitives des sensations ainsi que leurs implications émotionnelles et existentielles (de telles sensations et la mémoire qu'elles peuvent renfermer suggérant notamment une relative unité sensible et affective du sujet en dépit des fluctuations de son identité). Dans cette perspective, les sensations ludiques qu'évoque *Love Sonnets* stimulent la mémoire sensorielle des spectateurs. En nous communiquant le plaisir des danseurs de produire des sons, des mouvements et des rythmes par leurs actions, le film a le pouvoir d'évoquer des sensations de l'enfance, des jeux dans les feuilles mortes, des balades en forêt, des randonnées, etc.

Cette empathie avec les expériences physiques que font les danseurs et l'activation de notre mémoire sensorielle qu'elle provoque pointent deux aspects du régime

¹³⁵ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1999 (1927).

hyperesthésique des ciné-danses. D'une part, il encourage les spectateurs à s'identifier aux danseurs non pas sur un plan psychologique, sociologique, idéologique ou spirituel, mais sur un mode physique et sensoriel. D'autre part, il a des effets cognitifs, puisqu'il a la capacité d'invoquer notre mémoire¹³⁶. Avant d'aborder les implications de ce second aspect, je propose de me concentrer sur l'originalité des phénomènes d'identification physique et sensorielle aux corps des danseurs et à la corporéité des films eux-mêmes que suscitent les ciné-danses. De fait, une majorité des films de fiction filment des personnages (plutôt que des « corporéités ») avec lesquels les spectateurs sont invités à s'identifier à un niveau psychologique, social ou idéologique bien plus que sur un mode sensible et physique. En effet, dans la plupart des productions narratives, les éléments matériels des films (les images, les sons, les corps des acteurs, les espaces) ont tendance à être annexés au développement d'une histoire, ce qui relègue parfois au second plan leur impact sensoriel. À l'inverse, les ciné-danses engagent et affectent leurs spectateurs physiquement, induisant des états de corps et des sensations kinesthésiques spécifiques. Ces effets mimétiques ou empathiques, par lesquels les expériences des danseurs viennent affecter le corps et la mémoire kinesthésique des spectateurs, soulignent bien la puissance des effets sensoriels de ces films, leur capacité à impliquer physiquement les spectateurs : ils justifient donc ma proposition de considérer les ciné-danses comme un art des sensations.

Ces identifications somatiques et sensorielles s'opèrent avec le contenu figuratif des ciné-danses (les danseurs, leurs mouvements, leurs expériences sensibles des espaces). Mais cette dimension figurative est largement modelée par la matérialité cinématographique des séquences, c'est-à-dire par la configuration et la texture des images et des sons (rythme du montage, cadrages, hauteurs de caméra, mouvements d'appareil, dosage des indices sonores matérialisants, contrastes chromatiques, etc.). En effet, la dimension figurative des ciné-danses (les corps, les mouvements et les espaces) est tellement indissociable de ses refaçonnements par la mise en scène audiovisuelle que je suis tentée ici de marquer un léger point de rupture avec les analyses de Martine Beugnet sur le cinéma des sensations, qui m'inspirent par ailleurs l'ensemble de cette réflexion¹³⁷. Car il me semble que ces entrelacs indémêlables entre la figuration des corps dansants et leur modelage par la matérialité des sons et la composition des images enjoignent d'atténuer la distinction que Martine Beugnet

¹³⁶ Dans un essai intitulé « What My Fingers Knew : The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh », Vivian Sobchack a aussi souligné la puissance cognitive des sensations tactiles : l'auteure y explique comment ses doigts, sa sensibilité tactile, lui ont permis de comprendre les premières images, pourtant très floues, de *La Leçon de Piano* de Jane Campion, avant même que celles-ci deviennent visuellement intelligibles. Cf. *Carnal Thoughts : Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2004, chapitre 3, pp. 53-84.

¹³⁷ Cf. Martine Beugnet, *Cinema and Sensation*, *op. cit.*

opère en ce qui concerne certains films français contemporains entre identification « moléculaire » à la texture des images et des sons (c'est-à-dire au corps du film) et identification « molaire » aux situations représentées et aux discours énoncés (niveau figuratif et discursif)¹³⁸. Si elle est éclairante sur le plan théorique et particulièrement opératoire dans les cas où le travail des images et des sons court-circuite toute possibilité de reconnaissance de leur contenu figuratif et oblige alors le spectateur à se raccrocher uniquement au niveau moléculaire de la matérialité filmique, cette distinction ne saurait s'appliquer à l'expérience de ces films chorégraphiques dans lesquels l'impact sensoriel des corps dansants est indissociable de la manière dont leur présence physique, leurs mouvements et leurs expériences kinesthésiques sont modelés et modulés par la texture même des images et des sons ; dans lesquels, en somme, le niveau moléculaire de la matérialité des films et le niveau molaire de leurs contenus représentationnels ou figuratifs sont inséparables¹³⁹. Quoi qu'il en soit, les ciné-danses se présentent donc avant tout comme des expériences sensorielles (visuelles, sonores, tactiles, kinesthésiques, rythmiques, spatiales) que véhiculent les images et les sons des corps, des mouvements et des espaces.

¹³⁸ Martine Beugnet reprend cette distinction deleuzienne d'Anne Powell, qui l'a adaptée pour décrire un changement de paradigme qui se fait jour dans les études cinématographiques depuis la fin des années 1990 environ, lequel se montre plus sensible à la matérialité des films eux-mêmes : « [...] In her book on horror cinema, Anne Powell relates such a shift to the growing importance of Deleuzian approaches in film studies, and, borrowing Deleuze's terminology, describes it as a change of focus, 'from the "molar" politics of representation to the "molecular" materiality of film' ». *Ibid.*, p. 6. Martine Beugnet précise en note cette distinction entre ces deux niveaux de perception : « I will refer to this distinction throughout the subsequent chapters, as I explore how cinema as cinema of sensation creates bridges between sensory perception and interpretation ; the terms, coined by Deleuze and Guattari, distinguish between the 'molecular', micro level of perception – that is, a film's material components (visual and sound matter in movement) and the way they interact and change – and the macro or 'molar' level of organisation concerned with ideological, social and psychological frameworks » *Ibid.*, p. 6, n°7. En d'autres termes, le niveau molaire correspond à l'ordre des représentations figuratives et des discours, tandis que le niveau moléculaire correspond à l'ordre de la matérialité cinématographique.

¹³⁹ En effet, Martine Beugnet insiste fréquemment sur une distinction qu'elle opère entre la matérialité du film et ses contenus représentationnels. L'auteure affirme par exemple que les films français contemporains qu'elle examine « mett[ent] au premier plan l'affect sensuel du médium plus que ses fonctions représentationnelles et narratives » (« foregrounding the sensual affect of film over representational and narrative functions »). *Ibidem*. Martine Beugnet souligne ainsi que, face à ces films, les processus d'identification s'opèrent « avec l'aspect matériel et les transformations du corps filmique lui-même, bien plus qu'avec son contenu figuratif et narratif » (« identification with the material aspect and transformations of the film body itself above identification with its figurative and narrative content »). *Ibid.*, pp. 6-7. En effet, les films qu'elle étudie laissent peu de prise à une identification qui s'opèrerait avec leurs matériaux narratifs. En revanche, il me semble que ces films, tout comme les ciné-danses, s'intéressent tout autant, sinon plus, aux corps et aux expériences sensorielles et affectives qu'ils font (contenu figuratif ou représentationnel) qu'à la matérialité des images et des sons qui, précisément, communiquent ces expériences. Or, de toute façon, comme cette matérialité filmique modèle, colore, informe la représentation des corps et de leurs expériences, cette distinction me semble devoir être gommée.

Apesanteurs : une figure sensorielle privilégiée en ciné-danse

La ciné-danse s'est constituée un répertoire de figures sensorielles originales que la conjugaison des techniques chorégraphiques et des procédés cinématographiques lui permet de décliner. Ces films communiquent par exemple des sensations de tournis (*La Valse* et la troisième section de *Fase* de Thierry De Mey), de vertige (*Wall Work* du même réalisateur), de déséquilibre (*Dervish* de Greenfield), d'ancrage, voire d'enlèvement (*Element* de Greenfield aussi), de torpeur (*Melt* de Noémie Lafrance), etc. Mais il est une figure sensorielle que la ciné-danse a tout particulièrement travaillé à modeler : la sensation d'apesanteur. C'est sur cette figure sensorielle privilégiée de la ciné-danse que je propose de me concentrer afin d'examiner un exemple particulièrement emblématique des expériences kinesthésiques insolites que le genre met en scène.

La danse contemporaine s'est largement construite en réaction aux corps étirés et éthérés de la danse classique qui visaient à s'affranchir autant que possible de la gravité. Harmony Bench rappelle ainsi que les techniques chorégraphiques modernes et postmodernes se signalent notamment par l'importance qu'elles accordent au poids et à la gravité :

*Les techniques chorégraphiques modernes et postmodernes du vingtième siècle sont notables pour leur foi partagée dans le poids et la gravité. De la technique de la chute et de la ressaisie (Fall and Recovery) de Doris Humphrey à la technique du relâché de Joan Skinner, en passant entre autres par le Contact Improvisation développé par Steve Paxton, les techniques chorégraphiques euro-américaines du vingtième siècle cultivent des corps dansants pesants qui s'enracinent dans le sol ou s'inscrivent en tension avec lui*¹⁴⁰.

Si la ciné-danse mobilise le plus souvent le vocabulaire et les techniques de la danse contemporaine, elle exploite en revanche souvent les capacités du médium filmique pour réinventer les relations des danseurs à leur poids et à la gravité. En effet, les techniques de l'image et du son ainsi que divers procédés de mise en scène autorisent les chorégraphes à expérimenter des dispositifs ciné-chorégraphiques au travers desquels les corps peuvent ou semblent se mouvoir dans des conditions de gravité différentes (réelles ou truquées), ce qui donne à leurs mouvements de

¹⁴⁰ « [...] twentieth-century modern and postmodern dance techniques are notable for their shared faith in gravity and weight. From Doris Humphrey's *Fall and Recovery*, to Joan Skinner's *Releasing Technique*, and *Contact Improvisation* developed by Steve Paxton and others, twentieth-century, Euro-American dance techniques cultivate a weight-filled dancing body rooted to or in tensile relation with the ground. » Harmony Bench, « Anti-Gravitational Choreographies: Strategies of Mobility in Screendance », *The International Journal of Screendance*, vol. 1, 2010, p. 53.

nouvelles formes et de nouvelles qualités. Plus particulièrement, les ciné-danses explorent très souvent les figures sensorielles de l'apesanteur, les effets de lévitation, de suspension, de voltige, par lesquels les corps semblent glisser, planer, flotter ou voler. La ciné-danse emploie ainsi une multitude de stratégies pour créer ces effets d'apesanteur, dont j'ai d'ailleurs déjà mentionnés un certain nombre au cours de cette étude :

La dématérialisation des corps par la soustraction des bruits qu'ils produisent

Il est possible d'« alléger » les corps, de gommer les effets de leur pesanteur, en supprimant les bruits de leurs contacts et de leurs impacts avec le sol. En effet, ôter le son d'un mouvement, c'est effacer l'un des indices les plus « criants » de la relation gravitaire des danseurs au sol. Le procédé est notamment à l'œuvre dans *La Valse* de Thierry De Mey et *Weightless* d'Erika Janunger.

Le « déracinement » des corps par les cadrages

Les cadrages peuvent « couper » les corps du sol, les en arracher, en laissant le sol hors champ ainsi, donc, que toutes les formes de contacts entre les danseurs et la surface sur laquelle ils se tiennent. Les chorégraphies semblent alors se déployer « hors-sol » : « L'image filmée dérobe très facilement l'impression de pesanteur : il suffit de ne pas montrer le sol pour que les corps dansants semblent flotter et que leur dynamisme change de nature¹⁴¹ ». Thierry De Mey recourt fréquemment à ces cadrages tronqués pour détacher les danseurs du sol dans *La Valse*. Tourné sur une tour bruxelloise, le film donne le sentiment d'observer des danseurs-oiseaux voler dans le ciel, les cadrages semblant souvent projeter les interprètes dans les airs.

Le montage donne des ailes

En ciné-danse, le montage peut permettre d'étirer un saut et de le suspendre dans les airs à l'instar du saut de Talley Beatty dans *A Study in Choreography for Camera* que Maya Deren prolonge en multipliant les images de ce saut au montage pour le faire durer et donner ainsi le sentiment que Talley Beatty n'est pas contraint par la gravité au même titre que le commun des mortels. Les ciné-danses qui utilisent le procédé de *stop motion* créent aussi des effets d'apesanteur en donnant le sentiment que les corps flottent ou glissent dans l'espace en montant ensemble tous les moments de suspension des corps. C'est le cas de films déjà mentionnés tels que *46 bis, rue de Belleville* de Pascal Baes et *Conso-Motion* d'Adrien Privat et Camille Cau.

Ralenti suspensifs

Un usage spécifique du ralenti permet aussi de faire flotter les corps en prolon-

¹⁴¹ Annie Suquet, *Merce Cunningham. Chorégrapheur pour la caméra*, op. cit., p. 20.



Illustration 3.38 *Blush* (Wim Vandekeybus, 2004)

geant largement leurs suspensions dans les airs, à l'image des lévitations que font advenir les ralentis extrêmes du *Saut infini* et de *Slow Dancing*.

Surimpressions et flottements

Les techniques de double exposition de la pellicule ou de surimpression d'images en postproduction peuvent donner l'illusion que les danseurs flottent dans les espaces que surimposent sur leurs mouvements ces procédés. C'est le cas dans *A Moment in Love* de Shirley Clarke, où la réalisatrice surimpose les mouvements des deux danseurs sur les images d'un ciel traversé par des nuages en mouvement, donnant ainsi le sentiment que le duo danse dans les airs en toute apesanteur.

Portés par les eaux

L'utilisation de caméras sous-marines permet de filmer des danseurs dans les conditions de semi-apesanteur qu'une immersion dans un milieu aquatique occasionne. C'est l'un des effets que les comédies musicales aquatiques avec Esther Williams ont largement explorés et que la ciné-danse reprend parfois à son compte. Par exemple, dans *Blush*, Wim Vandekeybus filme une séquence sous l'eau au cours de laquelle les danseuses nagent avec l'aisance de sirènes, leurs mouvements étant parfaitement fluidifiés par le milieu aqueux qui les déleste de leur poids.

Gommer les systèmes suspensifs

L'utilisation de cordages ou de harnais permet aux danseurs de réaliser des figures de voltige. Parfois, ces systèmes ne sont pas gommés, comme dans *Wall Work* de Thierry De Mey et dans *Rapture* de Noémie Lafrance. Parfois, au contraire, ces outils qui permettent aux corps de voler sont gommés en postproduction pour rendre



Illustration 3.39 *Left or Right for Love?* (Magali Charrier, 2003)

plus mystérieuses les capacités de flottement des corps comme dans *Left or Right for Love ?* de Magali Charrier (2003, Angleterre, 7').

Des espaces infinis

Dans certaines ciné-danses, la mise en scène crée l'illusion que les danseurs évoluent dans des espaces vides et infinis, sans sol ni fond. Ces illusions aspatiales donnent le sentiment que les corps flottent dans l'espace. Je reviendrai sur ce type de « décors » particulier dans le dernier chapitre de cette recherche.

Caméra renversée et décors sens dessus dessous

Dans certains films, les choréalistes retournent la caméra et/ou les décors pour donner le sentiment que les danseurs peuvent danser sur les murs et au plafond. Ce « truc », qui était déjà à l'œuvre dans *L'Homme-mouche* de Méliès et dans *Royal Wedding* de Stanley Donen, est aussi utilisé dans certaines ciné-danses, notamment dans *Weightless* d'Erika Janunger déjà mentionné.

Toutes ces techniques engendrent des corps ciné-chorégraphiques par excellence ; des corps dont les capacités sont le fruit de leur modelage chorégraphique et de leurs refaçonnements cinématographiques. On voit donc, encore ici, combien la ciné-danse s'attache à proposer des reformulations originales des corporités dansantes. En l'occurrence, dans ces mises en scène où les corps sont (à des degrés divers) libérés de la pesanteur, les chorégraphies produisent des effets et revêtent des qualités qu'il serait impossible ou difficile de créer dans des conditions théâtrales. En effet, ces diverses représentations de l'apesanteur sont le plus souvent

le résultat de l'hybridité féconde d'un travail indissociablement chorégraphique et cinématographique. En outre, cette figure sensorielle n'est pas sans effets poétiques et/ou dramaturgiques : cette envolée des corps peut traduire des élans amoureux (*A Moment in Love, Left or Right for Love ?*), un refus du « poids » de l'histoire et des déterminations sociales et raciales (*A Study in Choreography for Camera*), une certaine animalisation des corps (corps-oiseaux dans *La Valse*, corps-poissons dans *Blush*) ou encore un chamboulement du quotidien et de ses valeurs supposément stables (*Weightless*).

Dramaturgies incarnées

Si les ciné-danses sont rarement narratives, le genre n'est pas abstrait pour autant puisque ces films *représentent, figurent* des situations concrètes (des danseurs en action) et qu'elle joue pleinement sur la *matérialité* des images et des sons pour exacerber celle des corps en mouvement. La plupart des théoriciens du genre ont présenté la ciné-danse comme un art essentiellement formel, uniquement préoccupé par des questions esthétiques de mise en image des corps dansants à travers des points de vue, des cadrages et des rythmes de montage originaux. Or cette approche de la ciné-danse comme un art expérimental purement formel et esthétisant est non seulement peu sensible à l'impact sensoriel de ces films, mais laisse aussi penser que le genre est vide de sens, qu'il n'y a rien à y comprendre, qu'il faut simplement se laisser subjugué par la beauté plastique de ces mises en scène ciné-chorégraphiques. Pourtant, il me semble qu'il faut entendre l'orientation « esthétique » de la ciné-danse aux deux sens du terme, c'est-à-dire à la fois comme un art qui cherche à créer des formes esthétiques originales et comme un art qui s'adresse aux sens. Il me semble également qu'il faut être sensible à la capacité singulière de cette forme hybride à entrelacer le sensoriel et le conceptuel, à suggérer du sens par les sens.

Cette présomption de la vacuité conceptuelle des ciné-danses, qui est informulée mais qui ressort en filigrane de bon nombre d'articles consacrés au genre, s'enracine dans une culture logocentrique qui tend à rejeter comme « insignifiantes » (au deux sens du terme : dénuées de signification et dénuées de valeur) les œuvres qui ne construisent pas leurs effets expressifs, narratifs ou critiques à travers le langage, des événements lisibles en termes de relations causales et des personnages à la psychologie identifiable. C'est d'ailleurs ce dont témoigne, entre autres, la marginalisation de l'art chorégraphique et des films qui s'intéressent avant tout à la puissance sensuelle du médium cinématographique. Martine Beugnet souligne par exemple que « les films qui font passer au premier plan la dimension concrète,

sensuelle du cinéma sont souvent rejetés comme des cas de pur formalisme¹⁴² ». De fait, les paradigmes épistémologiques dominants attribuent encore au langage, c'est-à-dire aux récits et aux dialogues dans le cadre du cinéma, le monopole de la production de sens :

[...] faire des films qui utilisent délibérément le médium [cinématographique] non pas simplement comme le support d'une histoire ou d'un discours, mais comme un objet de perception [...], c'est aller contre l'idée reçue que toute expérience et toute connaissance valables doivent nécessairement procéder d'un processus de « compréhension » qui nous éloigne des données douteuses de la perception sensorielle. (Combien de fois avons-nous rejeté un film parce qu'il n'avait « pas d'histoire », « pas de personnages » avec lesquels s'identifier ou parce qu'ils n'étaient « pas clairs » ou pas assez « logiques »¹⁴³ ?

Or la grande majorité des ciné-dances ne présentent ni dialogues, ni histoire, ni personnages auxquels on pourrait s'identifier psychologiquement, socialement ou idéologiquement. Est-ce à dire que ces films sont vides, creux, qu'ils ne signifient rien ? Ou bien faut-il considérer que les outils traditionnels des études cinématographiques – les approches narratologiques, génériques, sémiologiques, psychologiques, sociologiques – sont peu efficaces ou du moins insuffisants pour appréhender les ciné-dances ainsi que d'autres cinémas « du corps » et « des sensations » ?

Les analyses que j'ai menées jusqu'ici me semblent faire pencher la balance en faveur de cette seconde option. En effet, j'ai souligné les effets expressifs, dramaturgiques et cognitifs des expériences sensorielles que façonnaient les ciné-dances. La richesse sensorielle et les effets synesthésiques de ces films aident à *comprendre* les relations qui s'y nouent entre les corps, les états affectifs des danseurs, les ramifications émotionnelles de leurs mouvements ou encore la nature des espaces dans lesquels ils évoluent. Ces effets synesthésiques engagent aussi notre empathie kinesthésique et suscitent des modes d'identification somatiques qui nous permettent de mieux comprendre les logiques kinésiques et rythmiques des chorégraphies et de mieux en ressentir les implications affectives. Les émotions, les histoires et les effets critiques des ciné-dances ne s'expriment pas par des mots, mais sont portés par les corps et les mouvements des danseurs, par les sensations spécifiques qu'ils éprouvent et communiquent aux spectateurs, par les relations particulières qu'ils établissent

¹⁴² « [...] in feature filmmaking, works that foreground the concrete, sensual dimension of cinema are often dismissed as examples of mere formalism. » *Cinema and Sensation, op. cit.*, p. 15.

¹⁴³ « However, to make films that wilfully engage with the medium not merely as story or discourse, but as an object of perception, and to view them as such, is to run against the long-held belief that valuable experience and knowledge must necessarily come as a process of “enlightenment” that distances us from the unreliable input of sensual perception. (How many times have we dismissed a film because it had “no story”, “no characters” with whom to identify, or was “not clear” or “logical” enough?) » *Ibid.*, p. 6.

avec leurs environnements ainsi que par les techniques et les stratégies filmiques que les choréalistes utilisent pour véhiculer, voire accentuer, ces éléments expressifs propres à la ciné-danse.

Rosas danst Rosas illustre particulièrement bien la manière dont les corps, les mouvements et la capacité synesthésique des images et des sons peuvent suggérer du sens. Cette ciné-danse sans dialogue ni récit parvient en effet à évoquer les tensions et les contradictions qui animent un groupe de jeunes femmes, déchirées entre leurs velléités de rébellion, leur désir de désobéissance, leur éveil sexuel d'une part, et leur respect des règles et leur soumission à diverses formes d'autorité d'autre part. Cette dramaturgie est en partie suggérée par les costumes des danseuses – des uniformes scolaires – ainsi que par les caractéristiques du décor – une école austère. Ces éléments vont dans le sens de l'ordre et de la discipline : l'uniforme connote le respect des normes, tandis que l'architecture massive du bâtiment et le sentiment de rigueur et d'autorité qui s'en dégage semblent peser sur les corps des jeunes femmes et réprimer leurs penchants rebelles et sexuels. Avec ses formes géométriques, ses barreaux et ses fenêtres quadrillées, ce bâtiment vaste et froid a bien quelque chose de rigide, sinon de carcéral. D'autant plus que la plupart des salles sont pourvues de grands pans de verre comme s'il s'agissait, par cette transparence, de favoriser une surveillance et un contrôle plus poussés de ses résidentes. Cette impression est accentuée par la mise en scène de Thierry De Mey : les travellings circulaires qu'il réalise dans la salle de classe où les danseuses sont assises sur des chaises comme des écolières et les longs plans-séquences qu'il filme dans les couloirs en tirant profit de la transparence des murs en verre donnent le sentiment que la caméra est une instance de surveillance et de contrôle qui épie, traque et encercle les jeunes filles.

Dans ce contexte, les mouvements et les gestes des danseuses expriment à la fois l'intériorisation de la discipline et son rejet viscéral, le désir et la frustration. En effet, d'un côté, celui du désir et du désordre, les danseuses échangent des regards entendus et mutins, portent compulsivement leurs mains à leur entrejambe, se passent avec volupté la main dans les cheveux, tirent sur leur T-shirt pour révéler leurs épaules et leur décolleté, jettent leurs cheveux en arrière, etc. Ces gestes semblent trahir un refus des bienséances et même une certaine tension sexuelle, d'autant plus que Thierry De Mey insiste sur ces détails particulièrement sensuels en les filmant en gros plans et en les répétant plusieurs fois au montage. De même, la respiration haletante des femmes, intensifiée par le réalisateur en postproduction par des gros plans et des superpositions sonores, fait aussi allusion à leur excitation sexuelle. En revanche, ces gestes ne sont pas exécutés sans tension : or cette crispation traduit l'inconfort de ces élans rebelles et sexuels dans un contexte qui organise leur répression.

Par exemple, les jeunes femmes rhabillent toujours rapidement leurs épaules et leur décolleté qu'elles ne cessent d'exposer. L'attitude frondeuse et les désirs sensuels des danseuses semblent ainsi constamment frustrés par leur environnement qui inspire, voire impose l'ordre et la discipline.

Dans ce film, les mouvements et les gestes, l'espace, les costumes, la structure mécanique de la musique, les rythmes heurtés de la chorégraphie et les stratégies filmiques, qui transforment la caméra en un instrument de surveillance, sont porteurs d'une dramaturgie qui s'élabore en dehors de tout ressort discursif. Cette dramaturgie évoque des désirs sensuels et des velléités d'insubordination qu'une autorité extérieure, invisible mais sensible, bride, une autorité que les corps semblent avoir intériorisée et à laquelle pourtant ils tentent de résister. La dramaturgie de cette ciné-danse est ainsi entièrement *incorporée* dans l'état des corps, les qualités de leurs mouvements, la matérialité des décors, ainsi que dans la mise en scène visuelle et sonore de tous ces éléments. Par conséquent, comme beaucoup d'autres œuvres du genre, cette ciné-danse développe une « dramaturgie incarnée » ou « dramaturgie du sensible¹⁴⁴ »¹⁴⁵.

Les ciné-danses développent donc des formes de dramaturgie alternatives par rapport à celles, discursives et psychologisantes, que proposent la majorité des productions cinématographiques. Ces *dramaturgies incarnées* invitent les spectateurs à apprécier les ciné-danses – à en faire l'expérience et à en comprendre les enjeux – sur un mode sensible. Par conséquent, ces films appellent une approche du cinéma qui s'éloigne aussi bien des théories sémiotiques qui invitent à *lire* le texte des films en se concentrant sur un déchiffrement rationalisant de leur structure narrative, que des théories psychanalytiques qui privilégient une compréhension symbolique de l'expérience cinématographique. S'intéresser à l'impact sensoriel des films, c'est-à-dire aux corps et aux sensations qu'ils mettent en scène, à la matérialité de leurs images et de leurs sons ainsi qu'aux réponses corporelles qu'ils suscitent chez les spectateurs, invite à réinterroger la nature de l'expérience cinématographique et la manière dont le sens d'un film émerge non seulement au niveau des signes et des symboles, mais aussi *dans* et *par* les corps, les mouvements, les sensations, dans la

¹⁴⁴ J'adapte ici les expressions qu'utilisent des théoriciennes comme Vivian Sobchack, Laura U. Marks et Martine Beugnet, telles que « embodied thoughts » ou « carnal knowledge », pour désigner les processus de signification matérialisés, incarnés que le médium cinématographique permet d'élaborer.

¹⁴⁵ Dans le même ordre d'idées, j'ai souligné combien l'expérience hyperesthésique qu'éprouve et communique Amy Greenfield dans *Element* est loin d'être dépourvue de suggestions et d'implications dramaturgiques. Par les évocations synesthésiques qu'il produit et les images qu'il convoque, le film suggère tout un ensemble d'enjeux existentiels complexes. Cf. la section 2.3 de cette étude.



Illustration 3.40 Enfermement et soumission à une autorité *versus* espièglerie mutine dans *Rosas danst Rosas*

matière même des images et des sons et dans la façon dont cet ensemble inséparable *touche* les spectateurs.

En définitive, la concentration des choréalisateurs sur la mise en scène des corps, des mouvements, des espaces et sur la matérialité des images et des sons fait de la ciné-danse une forme d'art éminemment sensorielle. En explorant le médium de la ciné-danse comme un art des sensations, c'est-à-dire comme une forme d'art hybride privilégiée pour capter et suggérer des sensations, les ciné-danses touchent leurs spectateurs *physiquement* ; leur sensorialité exacerbée invitant le public à en faire l'expérience avec tout leur corps et tous leurs sens. Mais les ciné-danses affectent aussi les spectateurs *intellectuellement* car leur richesse sensorielle véhicule des dramaturgies « incarnés », portées par les corps en mouvement, leurs relations à l'espace et la texture même des images et des sons.

3.6 Une fabrique de corporités aux implications critiques

Les corps dansants dans les ciné-danses sont des corps introuvables et non reproductibles dans des conditions non médiatisées. Ce sont des corps morcelés par les cadrages et fragmentés par le montage. Ce sont des corps « augmentés » qui transcendent les capacités physiques des corps en chair et en os. Ce sont des corps placés dans des espaces souvent complexes qui les in-forment, voire les transforment. Ce sont des corps dont les mouvements sont modelés par ceux de la caméra et modulés par des effets sonores. Ce sont donc des corps qui existent seulement *dans* et *par* la matérialité et les techniques des images et des sons. Mais, comme je l'ai montré dans la section précédente, ce sont des corps rendus si puissamment tangibles par les effets conjugués de la danse et du cinéma qu'à l'instar des corps dans les films de Keaton, Bresson et Cassavetes qu'analyse Vincent Amiel, ils ont par eux-mêmes le pouvoir de produire des effets non seulement expressifs et dramaturgiques, mais aussi critiques et conceptuels : ils ont la capacité « d'infléchir l'idée¹⁴⁶ », voire de la secréter. En effet, et c'est ce que je vais tenter de démontrer dans la dernière section de ce chapitre, les corps dans les ciné-danses – leurs mouvements, leurs

¹⁴⁶ Vincent Amiel parle de « ces corps tangibles qui, de Rubens à Salgado, de Vigo à Cassavetes, ont pesé sur le mouvement des êtres, ont pesé sur l'acte et le geste, ont infléchi l'idée ou la narration ». *Le Corps au cinéma*, op. cit., p. 2. Vincent Amiel examine des films narratifs mais dont la mise en scène des corps permet de peser sur cette narration, de la nuancer, de la faire vaciller, de la désorienter, de l'incarner idiosyncratiquement, etc. Dans les ciné-danses, majoritairement non narratives ou très faiblement narratives, on peut penser que les corps n'infléchissent pas, mais suggèrent eux-mêmes des idées et des bribes de fiction.

gestes, leurs actions, leurs relations hyper-sensorielles aux autres et aux espaces, leur étrangeté chorégraphique et leur étrangeté cinématographique – recèlent des implications philosophiques et politiques dont ils ne sont pas simplement les vecteurs, les véhicules, mais la source et l’incarnation mêmes.

Des corps étranges

L’examen d’un très large corpus de ciné-danses révèle à l’évidence que beaucoup de choréalistes s’ingénient à mettre en scène des représentations extrêmement insolites du corps. Étrangement, cette singularité de la ciné-danse n’a pas retenu l’attention des théoriciens des *screendance studies* et n’a, par conséquent, pas encore fait l’objet d’analyses approfondies. Or ces représentations inhabituelles du corps humain ont des implications philosophiques et politiques qui permettent d’infléchir l’idée communément partagée par les commentateurs de cette forme artistique que les choréalistes seraient uniquement préoccupés par des recherches formelles, en particulier par la question de l’hybridité artistique de leurs œuvres et par les formes esthétiques originales qui peuvent en résulter (réécriture des chorégraphies par le montage, mouvements d’appareil conjugués aux mouvements des corps, compositions micro-chorégraphiques, etc.). Si cette recherche a insisté jusque-là sur les originalités formelles et la puissance sensorielle de ces films, il faut aussi souligner la singularité des corps qu’ils mettent en scène et mettre au jour leurs effets critiques.

Pour continuer à mettre à mal cette conception dominante d’un genre essentiellement formaliste et dénué d’effets critiques, je me propose dans cette section d’examiner certaines ciné-danses contemporaines qui façonnent des représentations étranges de la figure humaine, lesquelles subvertissent à la fois les images et les imaginaires traditionnels du corps. Je tenterai donc d’établir que ces représentations singulières et versatiles du corps ne sont pas de simples créations esthétisantes, mais qu’elles incarnent des problématiques philosophiques qui témoignent notamment d’un souci de résistance et d’émancipation face à la normativité des processus sociaux, économiques et politiques de modelage et de standardisation des corps. Pour ce faire, j’analyserai le travail de quelques choréalistes européens contemporains (français et belges en particulier) qui proposent des variations expérimentales sur la représentation du corps humain : les films de Thierry De Mey, Laurent Goldring et Antonin De Bemels, qui travaillent en collaboration avec des chorégraphes, ceux du chorégraphe-réalisateur Wim Vandekeybus et les vidéos du

performeur-vidéaste Pierre Yves Clouin¹⁴⁷. Ces réalisateurs mettent en scène des corps non-conventionnels, hors-normes, qui apparaissent tour à tour animaux, sur-sexualisés (ou différemment sexualisés), pathologiques ou monstrueux ; des corps qui passent souvent par toutes sortes de transformations et de métamorphoses et qui déjouent même parfois toute tentative d'identification. Ces diverses caractéristiques sont celles de corps fluides, particulièrement plastiques et versatiles, qui résistent aux processus de normalisation et de réification qu'imposent certaines normes sociales, politiques ou économiques, des normes parfois insidieuses, inaperçues, mais qui n'en façonnent pas moins en profondeur les corps humains et, par conséquent, la plupart de leurs représentations cinématographiques.

Je tenterai de démontrer que ces représentations insolites de la figure humaine font écho aux conceptions philosophiques et politiques du corps de penseurs comme Maurice Merleau-Ponty (« ouverture au monde », « corporéité », « chair »), Michel Foucault (« biopolitique », « société de contrôle ») et Gilles Deleuze (« corps sans organes », « devenir », « dé-hiérarchisation du corps ») dans la mesure où elles *mettent en acte* l'une des grandes exigences formulées par ces philosophes : la mise au jour des facteurs extérieurs (géographiques, historiques, sociaux, politiques, économiques) qui façonnent les corps et la résistance aux formes les plus insidieuses et les plus normatives de ces façonnements. En effet, ces ciné-danses *mettent en œuvre* les propositions théoriques de ces philosophes à travers leur manière de représenter le corps non pas comme une entité relativement fixe et prédéterminée, mais comme une figure éminemment plastique, toujours capable de prendre de nouvelles formes, d'assumer de nouvelles fonctions et de revêtir de nouvelles significations. Ces artistes exposent ainsi la malléabilité des corps tout en évitant que celle-ci se fasse le terreau d'une vulnérabilité aux normes ambiantes.

Cette section se propose donc d'examiner attentivement les diverses représentations du corps mises en scène par ces choréalistes et d'interroger leurs implications socioculturelles, politiques et philosophiques. Ainsi, le but qui sous-tend cette réflexion est bien de démontrer que, contrairement à la plupart des discours théoriques qui n'attribuent aux ciné-danses qu'une ambition formelle, certaines œuvres du genre soulèvent, souvent en creux, parfois « en plein », des probléma-

¹⁴⁷ Les vidéos de Pierre Yves Clouin représentent bien sûr une marge contestable de la ciné-danse. Clouin n'est pas un danseur et il ne « danse » pas dans ses vidéos. L'hybridité de ses réalisations consiste moins en un entrelacement symbiotique de la danse et du médium vidéo (la « vidéo-danse ») qu'en une inextricabilité de ses performances corporelles et de leur médiatisation vidéo. Néanmoins, on sait les affinités contemporaines entre le travail chorégraphique et le travail de performance, en particulier de la veine la plus corporelle de cet art (« body art »). D'ailleurs, le travail de Clouin consiste en des mises en scène de son corps qui peuvent souvent être qualifiées de micro-chorégraphiques dans la mesure où ce sont des micromouvements et le cadrage de ces micromouvements qui génèrent les effets humoristiques, provocateurs et critiques de ses œuvres.

tiques philosophiques et politiques qui s’y trouvent littéralement *incarnées* dans leurs représentations subversives de la corporéité humaine. Il s’agira de souligner comment certaines ciné-danses, en résistant aux représentations légitimées du corps, peuvent être lues comme des formes de philosophie appliquée (dans et par les corps) et engagée (politiquement), c’est-à-dire comme des formes de pensée chevillées au corps, qui s’articulent dans des états physiques et des mouvements plutôt qu’à travers un régime discursif.

Certes, les films qui constituent le corpus de cette réflexion sont très divers, aussi bien sur le plan formel qu’en termes de contenu. Formellement, ces films sont plus ou moins expérimentaux : ils forment un éventail esthétique qui s’étend des manipulations extrêmes de la bande-image et de la bande-son chez Antonin De Bemels aux images moins triturées et plus léchées des films de Thierry De Mey et de Wim Vandekeybus, en passant par les vidéos très picturales, quasi statiques, de Laurent Goldring et les vidéos à l’esthétique amateur de Pierre Yves Clouin. De même, le contenu de ces films est plus ou moins chorégraphique : si Thierry De Mey se montre très préoccupé par l’exigence d’une certaine fidélité aux chorégraphies originales, Antonin De Bemels, lui, réinvente complètement les danses qu’il filme, tandis que les vidéos de Clouin sont plus proches de la vidéo-performance que de la vidéo-danse à proprement parler et que Goldring collabore souvent avec des danseurs proches du mouvement dit de la « non-danse » et qui, comme cette dénomination le suggère abusivement, dansent à peine ou bien dansent d’une manière qui ne correspond pas aux conceptions traditionnelles – souvent virtuoses – de la danse. Cependant, ces réalisateurs partagent un désir commun, celui de réinterroger le corps humain en en construisant de nouvelles représentations à travers un travail interdisciplinaire qui conjugue des techniques corporelles ou chorégraphiques et des stratégies cinématographiques.

Par opposition à la danse classique et à ses corps uniformisés qui doivent former l’homogénéité du « corps de ballet », la danse contemporaine – qui est le langage chorégraphique majoritaire en ciné-danse – met souvent un point d’honneur à accueillir mais aussi à façonner des corps divers et originaux. L’hybridité de la ciné-danse peut permettre aux chorérealisateurs d’approfondir ce travail de perturbation des représentations conventionnelles du corps grâce à diverses techniques cinématographiques. De fait, les chorérealisateurs dont j’analyserai ici le travail emploient une large palette de techniques audiovisuelles pour étrangeriser et métamorphoser les corps : ils filment les danseurs à travers des angles, des échelles de plans et des (dé)cadrages originaux, utilisent des lumières qui re-sculptent les corps, déconstruisent et reconstruisent les corps par le montage, recourent à des effets visuels et sonores qui défamiliarisent

la figure humaine, etc. Ainsi, dans ces ciné-danses, les corps sont souvent agrandis et fragmentés (comme dans la veine micro-chorégraphique du genre), floutés et dissous, déformés et évidés de leur substance charnelle (la technique du *scrubbing* qu'utilise Antonin de Bemels dans ses *Scrub Solos*), étirés ou écrasés par des plans en plongée ou en contre-plongée ou encore décodifiés et déconnotés (l'intérêt de Goldring et de Clouin pour la déconstruction des formes et des fonctions usuelles du corps).

Ces représentations troublées et troublantes de la figure humaine sont donc le résultat de la plasticité du corps des danseurs qui exécutent des mouvements originaux (loin du registre fonctionnel et somme toute limité des mouvements que nous effectuons quotidiennement), articulée à des mises en scène atypiques et à des techniques cinématographiques expérimentales. Ces stratégies artistiques hybrides permettent de créer des représentations du corps originales, voire marginales, et révèlent, ce faisant, combien la ciné-danse constitue un médium de prédilection pour résister aux représentations standardisées de la figure humaine que reproduisent *ad nauseam* les médias dominants (programmes télévisés, films, magazines, publicités, etc.). Si les représentations majoritaires contribuent à codifier, normaliser et réifier les formes, les fonctions et les significations du corps, la ciné-danse – en cumulant les outils propres de la danse et du cinéma expérimental – s'affirme à l'inverse comme un laboratoire artistique privilégié pour l'invention et la création de corporités minoritaires, étranges et transgressives. Le simple fait que ces corps soient si « bizarres », qu'ils contrastent si fortement avec les représentations habituelles de la figure humaine, suggère que ces œuvres cherchent à déstabiliser nos fausses certitudes sur le corps (sur ses capacités, ses formes, ses fonctions, ses limites, etc.). Ces films visent en effet à faire apercevoir les connivences entre le normal et le normatif en réinterrogeant les frontières que l'on trace parfois naïvement entre le normal et le pathologique ou bien entre les contraintes sociales, économiques et politiques d'une part et une liberté physique, intime, supposément hermétique et inexpugnable de l'autre.

Afin d'asseoir et de nourrir la discussion plus théorique qui s'ensuivra sur les implications philosophiques et politiques de ces corps, j'examinerai dans les pages qui suivent trois catégories de corporités singulières que ces ciné-danses façonnent en étudiant tout particulièrement la manière dont ces représentations sont construites conjointement par leurs mises en formes chorégraphiques et leurs mises en scène cinématographiques.



Illustration 3.41 Les femmes-reptiles de *Blush* (Wim Vandekeybus, 2004)

Animalités : le bestiaire des ciné-danses

Premièrement, l'une des caractéristiques récurrentes des corps que mettent en scène les ciné-danses est leur animalité exacerbée. Cette animalité peut émaner du comportement dont les danseurs font montre, des qualités gestuelles qu'ils déploient, des positions qu'ils prennent, des environnements dans lesquels ils évoluent, etc. Parmi les films que j'ai retenus pour illustrer cette réflexion, ce sont probablement ceux de Wim Vandekeybus dans lesquels l'animalité des corps est le plus soulignée. Par exemple, *Blush* est présenté comme « une exploration de l'inconscient sauvage, [...] des impulsions contradictoires, de l'imaginaire, où le corps a ses raisons que la raison ignore [...] [et dans laquelle les danseurs] subissent des métamorphoses animales...¹⁴⁸ » Le film crée tout un réseau de liens et d'analogies entre les danseurs et certains animaux : une femme grogne au milieu d'un troupeau de cochons, plusieurs personnages mangent des crapauds crus, des hommes courent au milieu d'une horde de chèvres et un groupe de femmes émerge à la surface d'un lac d'une manière toute reptilienne.

Les environnements du film – des paysages naturels et retirés d'une part, des bas-fonds urbains de l'autre – contribuent largement à décodifier les comportements des danseurs et à déverrouiller des attitudes instinctives, primaires, sinon brutales. En effet, la vie organique des espaces sauvages corses dans lesquels ils sont immergés

¹⁴⁸ Cf. la page consacrée à *Blush* sur le site Internet d'Ultima Vez, la compagnie de Wim Vandekeybus : <http://www.ultimavez.com/en/films/blush-film>. [Consulté le 28/08/2016].

durant une grande partie du film (la mer, un lac, une forêt) semble faire ressortir chez eux des qualités souvent associées à l'animalité, telles que l'instinct et l'agilité. De même, les sous-sols des quartiers sordides de Bruxelles, qui composent l'autre décor du film, semblent déchaîner une agressivité aveugle, elle aussi traditionnellement (quoique naïvement) considérée comme le propre du règne animal.

Cette animalité apparaît surtout à travers les mouvements des danseurs. Souvent à quatre pattes ou accroupis, ils n'adoptent pas toujours la verticalité radicale qui signe la singularité posturale de l'espèce humaine. Loin des gestes contenus et délicats qu'exigent le plus souvent nos interactions sociales, leurs mouvements sont alertes, véloce, parfois brusques. Leur capacité à se mouvoir rapidement alors même qu'ils évoluent pieds nus dans des arbres ou sur des surfaces rocheuses ou encore le fait qu'ils s'abreuvent directement dans la rivière constituent d'autres marqueurs d'une animalité exacerbée. De même, leur manière de se tenir constamment à l'affût et de réagir au moindre bruit suggère qu'ils se trouvent dans un environnement asocial, non policé, non régulé, où la violence menace de surgir à tout moment et de toute part. Dans le même esprit, lors de la séquence qui se déroule dans un sordide sous-sol urbain, beaucoup de danseurs sont confinés dans de grands sacs noirs desquels seules leurs têtes dépassent, ce qui les fait ressembler à des chiens : ils sautillent et jappent comme s'ils espéraient que quelqu'un leur lance de la nourriture. En outre, tout au long du film, non seulement les échanges verbaux entre les personnages sont rares (cela est, somme toute, extrêmement fréquent en ciné-danse), mais leurs interactions prennent souvent la forme de confrontations brutales, qui se traduisent par des chorégraphies belliqueuses et de violents impacts entre les corps. Ils s'attaquent les uns les autres, comme s'ils devaient lutter pour survivre. De fait, la loi du plus fort semble être la seule règle qui vaille au sein de ce microcosme infrahumain qui vit en-deçà du langage et des polissements de la civilisation.

La mise en scène cinématographique de *Vandekeybus* contribue aussi à cette animalisation des corps. Le chorégraphiste emploie une caméra si mobile et si fluide qu'elle semble elle-même animalisée : souvent portée à la main, ses mouvements souples et lestes épousent de manière très organique les déplacements agiles, vifs et parfois chaotiques des danseurs. À un moment, la caméra semble même plonger dans un lac pour suivre les danseurs qui s'y sont jetés et qui nagent librement sous l'eau (en réalité, la caméra les filme tourner dans l'eau à travers les vitres d'un bassin en verre). Les mouvements fluides de l'appareil répondent alors à ceux des danseurs-poissons de cette scène, comme si la caméra elle-même s'était métamorphosée en une créature aquatique. Quant aux coupes du montage,



Illustration 3.42 Les animalités plurielles dans *Blush* (1/2)



Illustration 3.43 Les animalités plurielles dans *Blush* (2/2)

nombreuses et souvent brusques, elles réagissent de manière alerte aux mouvements soudains et imprévisibles des danseurs, donnant l'impression que le film lui-même est à l'affût, comme un animal farouche. Le montage, eisensteinien par moments, établit également de saisissants parallèles, par exemple entre un tas de crapauds grouillants et une masse d'hommes et de femmes entremêlés. L'association entre les deux images est rendue délibérément évidente puisqu'elles ne sont distantes que de quelques plans et qu'elles sont toutes deux filmées en plongée.

Dans *Blush*, l'animalisation des figures humaines ou, mieux, l'effondrement du mur conceptuel qui sépare ontologiquement l'humain de l'animal est également suggéré par la poésie anthropomorphiste des (rares et laconiques) dialogues. Par exemple, lorsqu'il pressent la disparition prochaine de celle qu'il aime, l'un des « personnages » affirme qu'il la retrouvera d'une certaine manière dans le monde animal puisque les « cheveux ondulés [sont] comme des algues marines », que « les dauphins ont [s]on sourire » et que « les lèvres des poissons sont aussi douces qu'un sein ». Dans ce film aux accents antisécistes, les animaux semblent ainsi humanisés et les humains animalisés.

Ce type de représentation du corps humain déstabilise les conceptions dualistes de l'homme qui le présentent comme un être foncièrement supérieur, comme une créature essentiellement (aux deux sens du terme : par nature et avant tout) rationnelle et morale. Parce qu'ils ne sont pas spécifiquement et exclusivement humains, nos instincts, la matérialité supposément brute de notre corps et nos besoins physiologiques ont été traditionnellement rejetés de manière confuse et variable dans la sphère de l'infrahumain, de l'animalité, voire de l'inhumain. Dans *Blush*, cela même que les philosophes dualistes et, dans une moindre mesure, certains penseurs humanistes ont souvent occulté ou méprisé ; ce qu'ils refusaient de faire entrer dans leur définition autant prescriptive que descriptive de l'humain au motif que les hommes n'en détenaient pas le monopole – la matérialité du corps et l'animalité de l'homme donc – réaffirme sa place centrale dans l'expérience humaine et, par là-même, son inclusion dans une définition (post-humaniste) de l'humain.

Dans *In Spite of Wishing and Wanting* (2001, 50'), Wim Vandekeybus met aussi en scène des corps animalisés. Tourné en partie sur un champ de course, le film fait de ses danseurs des hommes-chevaux. Mors aux dents, cabrés et nerveux, ils trottent, galopent, sautent des obstacles, reçoivent des coups de cravache, etc. Dans *Body, Body on the Wall*, un solo qu'il interprète lui-même, le chorégraphiste passe également par d'étranges métamorphoses animalisantes : il est tour à tour recouvert de peinture blanche, verte, jaune, bleue ou noire qui modifie à chaque fois sensiblement notre manière de percevoir son corps, en particulier la définition de ses contours et de

ses muscles. Ces variations chromatiques, la texture épaisse et visqueuse de sa peau ainsi enduite de peinture ou encore la manière dont il tire la langue évoquent la figure du caméléon, un animal dont la capacité de transformation semble incarner la fascination de Vandekeybus pour l'adaptabilité du corps, sa capacité à se transformer et à échapper à ses formes et ses fonctions attendues.

Les films de Thierry De Mey témoignent également d'un intérêt particulier pour des mouvements et des états de corps empreints d'une animalité exacerbée. Des figures faunesques de *Prélude à la mer* aux danseurs-oiseaux de *La Valse*, en passant par les créatures larvaires de *Rémanences*, plusieurs de ses films mettent en scène un bestiaire onirique. Dans *Prélude à la mer*, qui filme une chorégraphie d'Anne Teresa De Keersmaecker composée sur *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy, les corps des deux danseurs figurent deux faunes lascifs : plus félins que caprins (comme le voudrait le respect de la mythologie traditionnelle), ils déroulent leurs bras d'une manière souple et déliée et ouvrent parfois démesurément leur bouche tels des lions rugissants. Contrairement à la verticalité et à la frontalité typiques des êtres humains, leurs mouvements sont essentiellement exécutés au sol et sur un axe latéral. De plus, contrairement à la relative tension ascensionnelle qui anime la station verticale de l'homme, tous leurs déplacements sont solidement ancrés dans le sol : ils marchent à quatre pattes, se roulent par terre et se frottent contre le sol sableux de l'étendue asséchée de la mer d'Aral où le film est tourné. Étant plus caractéristique des animaux que des êtres humains, ce contact étroit avec les environnements naturels et leurs divers éléments (minéraux ici, mais aussi végétaux ou aqueux dans d'autres films) renforce le sentiment d'observer des créatures plus animales que spécifiquement humaines.

Dans *La Valse*, chorégraphié par Thomas Hauert sur une musique de Maurice Ravel, les danseurs représentent des oiseaux qui ne sont pas sans rappeler ceux de Merce Cunningham dans *Beach Birds*, bien que les créatures aviaires d'Hauert et de De Mey soient placées dans un contexte résolument urbain. Sur le toit d'un immeuble bruxellois, cheveux au vent, les danseurs, avec leurs gestes vaporeux et leurs bras déployés qui battent l'air, évoquent une volée tourbillonnante de « *city birds* ». Étant donné l'altitude du lieu et les cadrages qui coupent souvent les pieds des danseurs, cette nuée gracieuse semble projetée dans le ciel, l'étendue bleue et nuageuse de ce dernier constituant la toile de fond sur laquelle se découpent ses déplacements aériens. En outre, la caméra de Thierry De Mey propose des équivalents filmiques aux qualités aériennes de la chorégraphie : elle semble tourner sous l'effet de ses amples travellings circulaires et, dans ses mouvements d'accélération, paraît presque s'envoler, comme si elle était elle-même emportée par l'envol de cet essaim de



Illustration 3.44 Les mouvements félins des danseurs de *Prélude à la mer* (Thierry De Mey, 2010)



Illustration 3.45 Les danseurs-oiseaux de *La Valse* (Thierry De Mey, 2011)

danseurs. De même, le montage qui s'accélère à la fin du film pour s'adapter au tempo de plus en plus rapide de la musique de Ravel souligne aussi la mobilité et la vitesse croissantes de ces danseurs ailés. Combinée aux incessants mouvements circulaires de la caméra, cette vélocité du montage communique presque une sensation de tourbillon et donne aux spectateurs le sentiment d'être entraînés dans ce tourbillon, d'être grisés par lui.

Dans *Rémanences*, les corps des danseurs convoquent également une imagerie animalière. On croit notamment y reconnaître une chrysalide enveloppée dans son cocon et une créature rampante dont les mouvements lents laissent, comme un escargot, la marque de son passage sur le sol. Ces visions prennent forme grâce aux mouvements extrêmement lents et souples des danseurs qui les rendent semblables à des animaux invertébrés, mais aussi aux plans en plongée qui paraissent écraser les corps contre le sol et leur donnent ainsi un aspect tantôt reptilien, tantôt larvaire. Par ailleurs, c'est l'emploi d'une caméra thermique qui explique que les corps déposent sur le sol l'empreinte (thermique, donc) de leur passage, ce qui leur donne ainsi des airs de gros mollusques sécrétant dans leur sillage la trace luisante de leur parcours. De plus, la captation thermique de la chorégraphie, en noir et blanc, et la basse résolution de l'image floutent stratégiquement certaines singularités des corps : par moments, l'apparence spécifiquement humaine des danseurs est gommée ; la forme et les contours de leur figure – qui varient au gré des fluctuations de la distribution de chaleur dans leur corps – étant rendus plus instables et se dissolvant parfois.

Animé de la même intention – perturber les représentations dominantes qui refoulent l'animalité du corps humain – Pierre Yves Clouin se réinvente en « veau bêlant » (*sic*) dans *C'est le veau qui bêle* (France, 1995, 1'). En imitant le bêlement



Illustration 3.46 *Rémanences* (Thierry De Mey, 2010)

de la chèvre mais en se filmant de sorte à ressembler à un veau qui meugle (par un plan en contre-plongée qui ne révèle que son menton et sa langue qu'il tire régulièrement à la manière d'un veau), le vidéaste-performeur présente l'image troublante d'une créature hybride, à la fois humaine, bovine et caprine. La confusion est renforcée par la qualité floue et la surexposition de l'image, ainsi que par la résolution relativement basse propre au médium vidéo. Dans le même esprit, Clouin est mi-homme, mi-vache dans *Cowboy* (1998, 3') : filmé de dos, à quatre pattes, le vidéaste étire ses testicules vers l'avant, puis, en positionnant ses doigts d'une certaine manière, se donne l'air d'avoir des pis de vache. Il est encore aidé en cela par la faible résolution de l'image ainsi que par les légers effets de flou et de flare qu'induit un fort contre-jour, une fenêtre à l'arrière-plan laissant stratégiquement filtrer la lumière au niveau de l'entrejambe de l'artiste.

Ces films déclinent ainsi toute une gamme de figures animales, infrahumaines. L'accent, en effet, n'est pas porté sur la dimension spécifiquement humaine de ces corps, sur leur caractère civilisé et socio-culturellement codé, comme c'est le cas dans la plupart des films, mais sur leurs propriétés organiques, matérielles, musculaires, bref sur ce que l'homme partage avec l'animal. À la lumière de la récente, mais déjà riche littérature critique et universitaire en *animal studies*, on pourrait sans doute reprocher à ces représentations de reproduire une conception relativement schématique et naïve de l'animalité. Wim Vandekeybus, notamment, semble faire équivaloir animalité et brutalité, un couple conceptuel traditionnel que les éthologues ont largement désolidarisé. Cependant, cette fascination plus ou moins documentée pour l'animalité a bien des effets heuristiques dans la mesure où elle permet de façonner des représentations alternatives du corps humain. En effet, en mettant en scène des corps caractérisés par des instincts plutôt que par des gestuelles éduquées et policées, par des pulsions plutôt que par des comportements rationalisés, par leur matérialité plutôt que par leur qualité de support (de la pensée, de l'identité), ces ciné-danses déchirent les costumes humanistes et/ou bourgeois de la figure humaine cousus en partie par l'exigence axiologique de distinction spéciste. Contrairement aux représentations dominantes de l'homme au cinéma, le corps prend dans ces films l'ascendant sur l'esprit (il y a en effet un renversement épistémologique de la polarité hiérarchique du corps et de l'esprit plutôt qu'une abolition du dualisme ici).

Cet équilibre des forces prend à contre-pied la tradition philosophique de subordination du corps à l'esprit qui a prévalu de Platon à Descartes et même au-delà, en passant par certains courants humanistes et une majorité de doctrines religieuses ainsi que dans les normes et les conventions que véhiculent, encore aujourd'hui,

nombre de discours sociaux et moraux. Ces penseurs et ces systèmes de pensée ont tous, quoique à des degrés variables, asymptotiquement visé à circonscrire la sphère de l'humain au spécifiquement humain. Selon leurs perspectives, très diverses au demeurant, être vraiment humain consiste essentiellement à mobiliser, maîtriser et développer des capacités dont seuls les hommes disposent en puissance (facultés langagières, morales, intellectuelles, spirituelles, etc.). En conséquence, ces orientations philosophiques et spirituelles ont eu tendance à ignorer, voire à mépriser, ce qui n'était pas spécifiquement humain (notre physicalité, notre présence corporelle au monde, nos instincts, nos pulsions, etc.). Ce que ces ciné-dances semblent suggérer, c'est que ces caractéristiques sont également partie prenante de l'expérience humaine et de la définition de l'humain ; qu'elles ne peuvent donc pas être rejetées comme étant infrahumaines et qu'elles doivent être réintroduites dans une définition plus large de l'humain (et/ou, peut-être, une définition moins étroite et hiérarchisée de l'animalité).

Cette animalisation des représentations de la figure humaine participe donc d'une réflexion déconstructiviste récente sur l'hypothétique « propre de l'homme » que la philosophie et la théologie occidentales ont élaboré en se servant entre autres de l'animal comme repoussoir. Ce type de réflexion – entamée notamment par Jacques Derrida dans son dernier ouvrage (publié à titre posthume) *L'Animal que donc je suis*¹⁴⁹ – montre bien comment les humanistes en tous genres ont rigidifié la distinction de l'homme et de l'animal en brisant le continuum qui lie les diverses espèces animales et l'espèce humaine (ou plutôt l'animal humain) pour créer une opposition ontologique radicale. En opposant les hommes à « l'animal » au singulier (ce qui constitue en soi une simplification conceptuelle aberrante étant donné la diversité des espèces animales), ils ont créé une césure totale entre l'humanité et l'animalité que ces ciné-dances contemporaines participent à remettre en question à leur manière parallèlement à d'autres tendances artistiques, socioculturelles et politiques allant dans le même sens.

Outre la « blessure narcissique¹⁵⁰ » infligée par les théories évolutionnistes de Charles Darwin, l'obsolescence de ce dualisme a notamment été pointée par les travaux d'éthologues sur les processus de communication chez les animaux, tels que les études de Karl Von Frisch sur le langage des abeilles. En montrant que les

¹⁴⁹ Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Éditions Galilée, 2006.

¹⁵⁰ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1975, pp. 266-267. Selon Freud, les progrès des sciences ont infligé trois blessures narcissiques à l'homme. La première est causée par Copernic qui a montré que la terre n'est pas le centre de l'univers. Le second coup est porté par Darwin qui découvre que l'homme n'est en fait qu'un singe évolué, un animal parmi les autres qui s'illusionne sur sa place privilégiée dans l'ordre de la création. La troisième blessure viendra de la psychanalyse qui dévoile l'existence de l'inconscient et, par conséquent, le fait que le moi « n'est pas maître dans sa propre maison ».

animaux sont moins dépourvus de langage que de mots, que leur langage s'actualise dans des formes communicationnelles non discursives mais néanmoins efficaces, les éthologues ont assez largement comblé le fossé ontologique entre animaux et humains. Dans *Par-delà nature et culture*, Philippe Descola note ainsi : « c'est sans doute en premier lieu sous l'influence de l'éthologie [...] que l'ontologie moderne a commencé à vaciller¹⁵¹ ». Outre la remise en question du présupposé de la supériorité ontologique de l'humain, ce régime ciné-chorégraphique de métamorphoses et d'hybridations des corps remet en cause l'anthropocentrisme du cinéma. Cette mise à mal s'opère certes moins par un décentrement de la figure humaine que par son hybridation avec des corporéités et des comportements animaux. C'est donc, en quelque sorte, par zoomorphisme que ces ciné-danses fissurent l'anthropocentrisme du cinéma. Enfin, il n'est pas neutre sur le plan esthétique que la figure de l'animal soit si privilégiée dans les ciné-danses. Les animaux étant les êtres du sensible par excellence, les métamorphoses animales des corps et – parfois – l'animalisation des mouvements de la caméra, des points de vue et du montage participent au régime hyper-sensoriel de ces films, au point où l'on pourrait presque parler d'une « zoontologie¹⁵² » de certaines ciné-danses.

Les cabinets de curiosités de la ciné-danse : créatures fantastiques, automates, spectres et autres figures monstrueuses

Les figures fantastiques ou monstrueuses sont également légion dans les ciné-danses, comme l'atteste ce corpus. Par exemple, dans *Kangaroo* (1998, 2') de Pierre Yves Clouin, le cadrage très serré de l'image est rempli par ce qui semble bien être les fesses du vidéaste. Or, une main émerge peu à peu et avec peine de ces éminences charnues. Le film laisse donc perplexe : cette main ne peut bien sûr pas réellement sortir d'un postérieur, mais il est pourtant impossible de voir dans ces images autre chose que des fesses (seraient-ce en fait des genoux ?). L'humour scabreux et la monstruosité scatologique de la vidéo – dans laquelle des fesses semblent enfanter ou plutôt déféquer une main – n'éclipsent pas l'entreprise plus

¹⁵¹ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, p. 253.

¹⁵² Le concept de *zoontologie* a été développé par Cary Wolfe (sans référence à la question des images) dans l'ouvrage qu'elle a dirigé, *Zoontologies: The Question of the Animal*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2003. Dans la troisième partie de sa thèse de doctorat sur le corps utopique au cinéma, intitulée « Utopies de l'hybridité dans les films contemporains, zoontologie du corps de cinéma », Alice Leroy adapte de manière particulièrement convaincante ce concept à un corpus de films sur les animaux. Alice Leroy, *Le Corps utopique au cinéma. Transparence, réversibilité, hybridité*, Thèse de doctorat en études cinématographiques, sous la direction de Marc Cerisuelo, Champs-sur-Marne, Université Paris-Est Marne-La-Vallée, 2015, pp. 291-467.



Illustration 3.47 *Kangaroo* de Pierre Yves Clouin (1998)

théorique de Clouin qui consiste à perturber (monstrueusement) les emplacements et les fonctions des organes humains pour souligner qu'il est possible, dans une certaine mesure et, en tout cas, par le truchement des représentations artistiques, d'échapper à l'organisation et aux fonctions « prédéterminées » et conventionnelles du corps et de lui assigner de nouveaux agencements et de nouveaux emplois.

De manière plus poétique, dans *Ma mère l'oye* de Thierry De Mey, les danseurs, avec leurs mouvements organiques et sauvages, semblent littéralement se mêler au décor sylvestre, poétisé et fantasmé par le film, si bien qu'ils paraissent se transformer en des créatures composites tour à tour végétales, animales et mythiques. Au cours de ces métamorphoses – librement inspirées par divers contes, en particulier *Les Contes de ma mère l'oye* de Charles Perrault – les corps semblent ainsi engagés dans des processus d'hybridation qui en font de véritables créatures de contes de fées. Le corps d'une danseuse paraît fusionner avec une branche de fougère qui semble visuellement constituer sa colonne vertébrale et ses côtes. Filmée en gros plan, une main qui s'ouvre lentement évoque un bourgeon qui éclot ou une plante qui fleurit. Les deux bras d'un danseur sont semblables aux branches d'un arbre autour desquelles ils s'enroulent. Et le visage d'un autre, couvert de feuilles,



Illustration 3.48 *Ma mère l'oye* (Thierry De Mey, 2004-2010)

comme contaminé par la végétation qui l'entoure, rappelle les portraits hétéroclites d'Arcimboldo dans sa série des *Quatre Saisons*.

Dans *Fase*, les deux danseuses (Anne Teresa De Keersmaeker et Michèle Anne De Mey) répètent sans relâche une série de mouvements avec une précision surhumaine si bien qu'elles finissent par ressembler à deux poupées ou à deux automates parfaitement réglés. Dans ce film, qui n'est pas sans évoquer *The Red Shoes*, les mouvements des danseuses semblent quasiment mécaniques ; la fatigue paraît n'avoir aucune prise sur elles : elles donnent l'impression d'être capables de reproduire à l'infini et à l'identique leurs séquences de mouvements, conservant sans fléchir la même allure et la même énergie.



Illustration 3.49 *Fase* (Thierry De Mey, 2002)

Enfin, dans *Rémanences*, si les danseurs semblent animalisés, ils sont aussi comme spectralisés par l'usage de la caméra thermique qui fait ressortir alternativement en noir et en blanc les zones de chaleur de leur corps et qui les fait ainsi apparaître comme des figures blanches ou noires sans traits spécifiques ni contours fixes. Les traces thermiques laissées par leur corps dans le sillage de leurs mouvements et qui persistent pendant trente à quarante secondes à l'écran renforcent cette dimension fantomatique inquiétante.

La série des *Scrub Solos* d'Antonin De Bemels (Belgique, 1999-2001, 3 films, 37') va plus loin dans ce processus d'étrangéisation de la figure humaine en désincarnant et en déformant obsessionnellement le corps du danseur-chorégraphe Bud Blumenthal qu'il met en scène, au point où ce dernier perd toute consistance charnelle pour ne devenir qu'un flux lumineux. Pour cette série de films, Antonin De Bemels a d'abord filmé les lentes improvisations dansées de Blumenthal dans une semi-obscureté avec une caméra Super 8 programmée sur le mode « pose longue ». Cette modalité de prise de vue filme avec netteté les éléments statiques de l'image tout en floutant, brouillant ou éclipsant ses éléments mobiles, en l'occurrence le corps dansant de Blumenthal. De Bemels a ensuite numérisé les images ainsi enregistrées et leur a ajouté une bande-son avant de manipuler la continuité visuelle et sonore des séquences lors du processus de montage et de mixage en recourant à une technique de *scrubbing* qui donne son titre à cette série (« *Scrub Solos* ») et qui est en quelque sorte l'équivalent filmique des méthodes de *scratching* des *disc-jockeys*. En *scrubant* ainsi ses bandes visuelles et sonores en avant et en arrière et à différentes allures, De Bemels crée « des superpositions, des collisions et des répétitions [d'images et de sons], des retours en arrière et des bonds en avant, des arrêts sur image, des images résiduelles ainsi qu'un montage syncopé et elliptique¹⁵³ » qui altèrent radicalement la chorégraphie originale et perturbent tout aussi radicalement le corps du danseur.

En effet, le résultat de ces importantes manipulations au montage est un corps fragmenté et désincarné, qui peine à recouvrir une densité corporelle durant les rares intervalles entre les nombreuses coupes et les multiples arrêts sur image ; courts instants durant lesquels le danseur semble reprendre sa liberté de mouvement. Le corps du danseur est ainsi totalement assujéti aux effets de la pose longue et aux manipulations du chorégraphiste : flouté, brouillé, vampirisé, il évoque tour à tour un fantôme (une figure désincarnée, évidée de sa substance), un pantin (dont

¹⁵³ « [...] overlappings, collisions, repetitions, backward and forward motions, still images, residual images, as well as syncopated and elliptical editing. » Voir la présentation du DVD regroupant les vidéos réalisées par Antonin De Bemels entre 1999 et 2006 : *Vidéochoégraphies & documents inédits 1999-2006* édité en 2007 par 68 Septante.

De Bemels tire les ficelles cinématographiques) ou un monstre (le vacillement de l'image le dotant de trop de bras et de trop de têtes).

Dans le premier de ces *Scrub Solos*, *Soloneiliness*, le corps de Blumenthal semble pénétré de lumière par une forte surexposition qui le rend presque translucide et lui confère une dimension fantomatique. La surexposition, mais aussi l'intermittence des images, leur accélération, leurs micro-vibrations (et, par conséquent, les micro-vibrations dont le corps du danseur semble affecté) ou encore la technique du *scrubbing* se conjuguent pour créer des effets stroboscopiques ainsi que des effets de flou et de halos qui rendent difficile la distinction entre le corps du danseur et les traînées lumineuses de ses mouvements. Ainsi, ces diverses stratégies filmiques déforment et décharnent le corps du danseur au point de le rendre spectral. Le corps de Blumenthal n'est plus qu'un flux de lumière protéiforme qui se meut ou plutôt qui *est mu* par les manipulations du réalisateur. Sa figure a perdu sa définition, ses contours sont brouillés, sa peau n'ourle plus les limites de son corps, qui se dissout ainsi dans l'informe et qui évoque, au gré des triturations des images et des sons, toutes sortes de monstres.

Dans le deuxième *Scrub Solo*, *Disolocation*, le corps du danseur est à nouveau surexposé et flouté. Sa forme déborde toujours ses contours dans les traces lumineuses que ses mouvements créent à l'image. Mais cette fois, comme le titre le suggère, le corps semble être pris dans un processus de dislocation ou de démultiplication au cours duquel il perd toute unité et toute cohérence. Enfin, le dernier *Scrub Solo*, *Soliloquy*, complète ce processus de désincarnation et de déshumanisation du danseur : son visage, flouté, perd ses traits, se consume dans la lumière et n'est bientôt plus identifiable comme visage humain. De même, son corps n'est plus par moments qu'une grande tache lumineuse : la vitesse de défilement de l'image étant extrêmement accélérée, sa forme se dissout dans le mouvement. Après cette déconstruction de la figure humaine, une reconstruction monstrueuse semble commencer : dans les tremblements constants des images et des sons, la tête du danseur se divise en deux, ses bras se démultiplient, sa langue s'étire démesurément. . . En manipulant à l'envi le corps dansant de Blumenthal, De Bemels expérimente une série de variations spectrales et monstrueuses sur la représentation de la figure humaine grâce à la palette technique du médium cinématographique.

Dans *Il s'agit* (2003, 4'), De Bemels poursuit ses expérimentations sur la création de corps monstrueux à l'écran : cette fois, il hybride le corps d'un danseur avec celui d'un mannequin en bois en utilisant un montage stroboscopique pour rendre difficile la distinction entre les deux figures. Avec ses mouvements convulsifs et ses bras démultipliés qui battent l'air, le danseur ressemble à un robot dont le mécanisme



Illustration 3.50 Les déformations monstrueuses du corps du danseur dans les *Scrub Solos* d'Antonin De Bemels (1999-2001) (1/2)

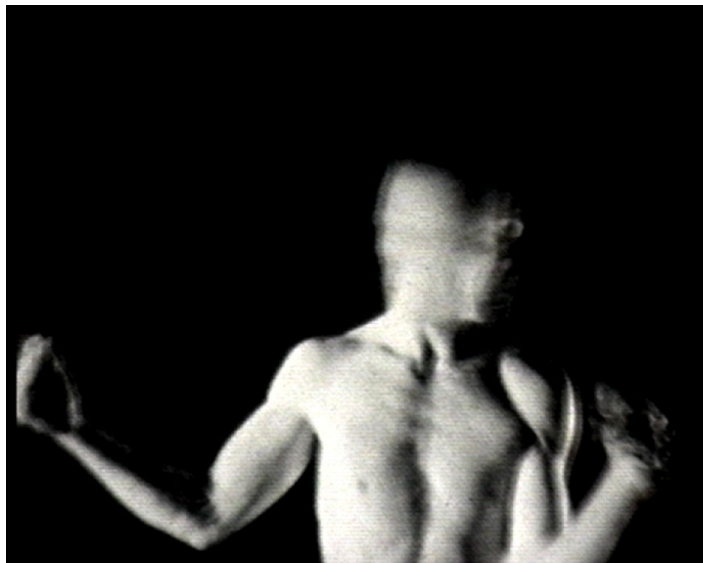


Illustration 3.51 *Scrub Solos (2/2)*

aurait été perturbé. Enfin, dans *Mouthface* (2004, 2'), De Bemels crée un visage monstrueux doté de trois bouches qui s'ouvrent si démesurément qu'elles deviennent des béances qui trouent son visage et en annihilent l'humanité.

Dans tous ces travaux, la danse et les possibilités techniques du médium filmique (surexposition, flou, *scrubbing*, *photoshop*, etc.) sont utilisés comme les instruments d'une métamorphose des corps. En dotant ces corps de mouvements inhabituels et en les manipulant à l'aide des outils propres au cinéma, ces films décomposent la figure humaine pour la recomposer autrement et donner ainsi naissance à des figures éventuellement monstrueuses, mais certainement originales, qui suggèrent d'autres manières de percevoir, d'utiliser et de penser le corps.

Défamiliariser le corps, court-circuiter les identifications

Toujours dans cette optique de remettre en question les représentations traditionnelles et/ou majoritaires du corps, certains choréalistes mettent en scène des figures qui – par leurs mouvements et la manière dont ils sont filmés – défamiliarisent le corps humain et éludent les efforts des spectateurs pour comprendre leur position ou identifier distinctement leurs diverses parties. Les distorsions de la figure humaine qu'opère Antonin De Bemels dans les films que je viens de mentionner témoignent déjà d'une volonté d'étrangéiser le corps humain pour échapper à ses représentations et à ses définitions les plus conventionnelles. Les travaux de Pierre Yves Clouin et de Laurent Goldring s'intéressent encore plus spécifiquement à ces questions de renouvellement des images du corps humain *via* des stratégies de défamiliarisation de leur perception et de court-circuitage de nos processus d'identification. Leurs vidéos perturbent tant les représentations ordinaires des corps humains et revisitent si étonnamment les positions qu'ils peuvent prendre que ceux-ci deviennent difficilement lisibles selon nos schémas corporels traditionnels, au point que ces brouillages suggèrent une refonte de nos imaginaires du corps.

Dans ses œuvres vidéographiques, Laurent Goldring travaille tout particulièrement à décodifier le corps humain et ses représentations. Déjà dans ses collaborations non vidéographiques avec des chorégraphes, ses conceptions du corps étaient essentielles à la création de solos novateurs tels que *Self-Unfinished* (1998) de Xavier LeRoy, dans lequel le chorégraphe-danseur se métamorphose en diverses créatures non identifiables grâce à son extrême souplesse, qui lui permet de prendre des positions d'ordinaire impossibles aux êtres humains, ainsi qu'à l'utilisation spécifique de son costume, qui cache telle ou telle partie de son corps et met en avant telle autre. De même, dans la série *Unturtled* (2008-2010) d'Isabelle Schad, conçue en

collaboration avec Goldring, la chorégraphe évoque toute une gamme de créatures étranges en utilisant un costume noir large et fluide qui, tour à tour, dissimule et déforme certaines parties de son corps.

La vidéo permet à Goldring de prolonger ses expérimentations philosophico-chorégraphiques sur la plasticité du corps humain et sur les possibilités d'en déjouer les organisations codifiées. En effet, les techniques de l'image permettent à Goldring de perturber davantage les représentations conventionnelles du corps, comme en témoigne sa *Petite chronique de l'image* (France, 1995-2002), une installation composée de huit vidéos en noir et blanc qui montrent chacune en boucle un corps nu posant dans des positions étranges. Fortement éclairés, se découpant avec netteté sur des fonds noirs insondables, les corps sont accroupis, courbés, recroquevillés ou enroulés sur eux-mêmes. Relativement statiques, ils sont seulement animés de micromouvements, tels que des contractions musculaires, des frémissements, des tremblements et des spasmes ; des mouvements infimes qui viennent révéler à la surface des corps – au niveau musculaire et épidermique – des activités internes, des flux et des tensions organiques¹⁵⁴.

Dans ces images qui semblent hésiter entre photographie et cinéma, la figure du corps humain « comme organisme articulé en formes lisibles et identifiables¹⁵⁵ », telle qu'elle est le plus souvent représentée dans la tradition du nu, est introuvable. Cela s'explique en partie parce que ce sont des corps sans tête, les visages étant invisibilisés par les positions des danseurs ainsi que par des points de vue et des éclairages stratégiques. En outre, comme les danseurs sont filmés contre un fond totalement noir, ils semblent se mouvoir dans un espace sans dimension ou plutôt indéfini. Cette indétermination du lieu dans lequel ils s'inscrivent les abstrait de tout repère géographique, de tout contexte socio-historique et brouille même les coordonnées spatiales (haut, bas, côtés, fond) qui pourraient faciliter la « lecture » de leur posture. Conjuguée à leur position étrange, cette absence de déterminants spatiaux qui gomme jusqu'à leurs points d'appui rend malaisées l'identification de leurs membres et la compréhension de leur organisation posturale.

La désorientation et la confusion du regard sont accentuées par les angles de prise de vue qui dilatent ou contractent les reliefs des corps, creusent ou lissent leurs parties concaves, défamiliarisant ainsi un peu plus les formes corporelles qui apparaissent sur les écrans. L'utilisation de la lumière contribue également à sculpter de manière étonnante ces masses de matière organique, en redessinant leurs

¹⁵⁴ Cf. Françoise Parfait, « Petite chronique de l'image », *New Media Encyclopedia*, [En ligne] URL : <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?lg=FRA&ID=15000000041145>. [Consulté le 19/07/2016].

¹⁵⁵ *Ibidem*.

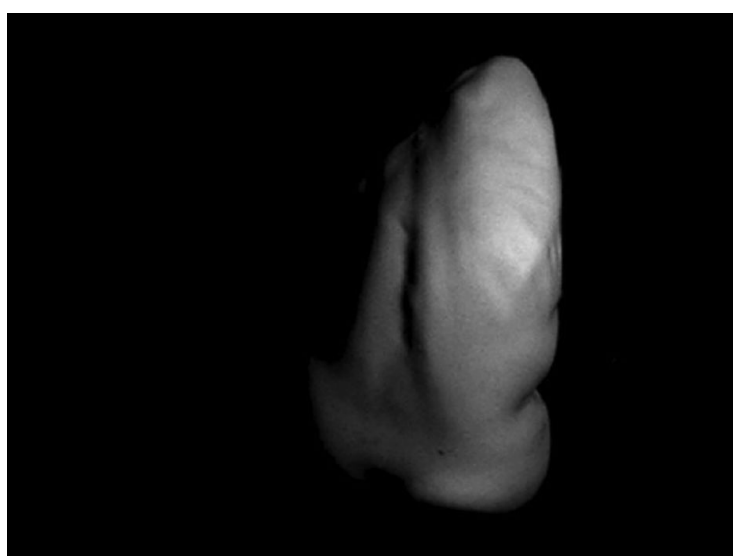
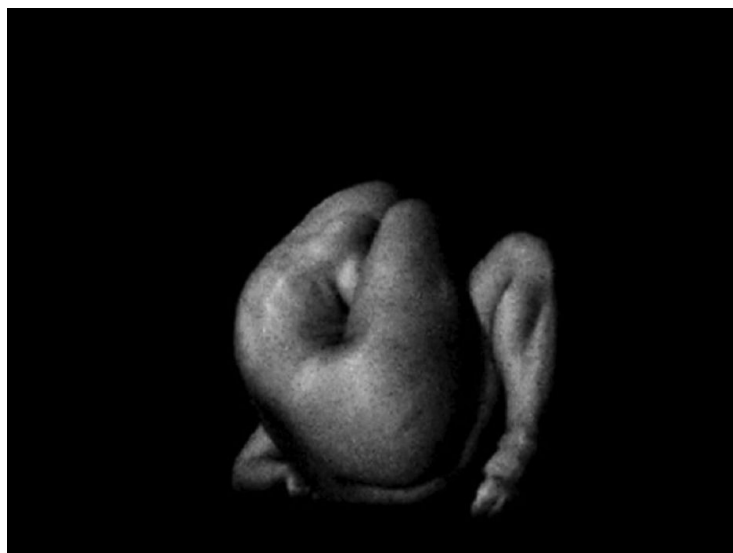


Illustration 3.52 Les corps énigmatiques de *Petite chronique de l'image* (Laurent Goldring, 1955-2002)

contours, en soulignant ou en modérant leurs volumes, leurs plis, leurs dénivelés et leurs courbes. Ce brouillage de la géographie corporelle rend ces corps moins lisibles. Mais la perplexité suscitée par ces « chaos de chair difficile[s] à nommer¹⁵⁶ », la difficulté d'en identifier les diverses parties, d'en comprendre la position et le sens, poussent les spectateurs à apercevoir des possibilités d'organisations corporelles différentes, alternatives. Au-delà ou en-deçà de leurs formes attendues, de leurs modèles conventionnels, les corps qui émergent de l'obscurité dans ces boucles vidéo sont radicalement « dé-connotés », défamiliarisés, étran­gés. Comme le note avec éloquence Françoise Parfait, ces corps ont atteint un degré suffisant d'indétermination pour se réinventer par-delà les codes et les prescriptions qui modèlent d'ordinaire si puissamment les représentations de l'humain :

Les figures générées par le dispositif vidéographique et performatif sont alors suspendues entre l'humain et l'animal, entre le féminin et le masculin, entre l'imaginaire et le fantasmatique. L'artiste et ses modèles opèrent sans « modèle » reconnu, dans l'interstice entre photographie, danse et vidéo, dans des lames de temps qui séparent l'instantané de la durée ; en-deçà du geste et du mouvement, au-delà du gel de la pause, ils travaillent « entre » le corps, et entre ses déterminations. D'où l'effet de sidération que ces images provoquent : un corps encore inconnu se présente à nous, qui n'est plus fait de surfaces et de formes convenues, mais de masse et de tension, de chair et de matière organique, de plis et d'étendues animés par les forces implacables et irraisonnées du vivant. Les corps échoués là bougent encore, invaincus, entièrement pris dans leur devenir-corps, celui qu'on ne sait pas encore mais qui « pousse », non sans douleur, à sortir de ses limites assignées et à s'inventer soi-même, au delà de tout récit et de toute histoire collective¹⁵⁷.

À travers les expérimentations ciné-chorégraphiques de Goldring, la ciné-danse apparaît comme l'un des croisements artistiques les plus féconds pour réinventer les formes, les fonctions et les significations du corps humain, pour déconstruire ses organisations et ses représentations conventionnelles et, par là même, s'en émanciper.

Goldring prolonge ce travail dans ses vidéos micro-chorégraphiques, déjà évoquées, telles que *Figures* et *DW2*, dans lesquelles les représentations traditionnelles du visage humain sont bouleversées. Rappelons brièvement que dans *Figures*, les contorsions faciales de la chorégraphe Germana Civera ne visent pas à exprimer des émotions qu'il s'agirait de reconnaître et d'interpréter par rapport à des conventions affectives et expressives. Dé-codifié, le visage n'est plus filmé comme le vecteur de l'identité d'un personnage, comme une interface signifiante qui dévoile une psychologie, mais comme une pure surface organique et plastique, capable de mi-

¹⁵⁶ *Ibidem.*

¹⁵⁷ *Ibidem.*

cromouvements, de déformations, de reformations et de transformations. Un tel travail ciné-chorégraphique permet de redécouvrir la plasticité du visage que les conventions liées à l'expressivité corporelle en générale et à l'expressivité faciale en particulier tendent à codifier fortement et, par conséquent, à restreindre. De même, dans *DW2*, Goldring montre dans une contre-plongée défamiliarisante le visage de Xavier LeRoy se défigurer sous l'effet d'une intense gymnastique faciale. Portrait oblique qui élude le regard du danseur, cette micro-chorégraphie gomme les traits spécifiquement humains de ce visage – avec sa frontalité, son apparence et sa relative stabilité attendues – court-circuitant ainsi les processus d'identification et de lecture psychologique dont il est d'ordinaire supposé être le support. À travers ces vidéos, Goldring explore donc la plasticité du corps et du visage pour les repenser et les représenter en dehors des codes qui stabilisent et bornent leurs formes, leurs mouvements et leurs fonctions.

Les vidéos de Pierre Yves Clouin travaillent également à étrangeriser notre perception de la figure humaine en s'ingéniant à rendre difficilement lisibles les autoreprésentations de son corps qui prennent nos certitudes à contre-pied et déjouent nos attentes. Déjà dans *Kangaroo*, évoqué plus haut, il était moins question de monstruosité que d'étrangéisation radicale, car si la main du vidéaste ne peut bien entendu pas sortir de ses fesses, il est impossible pour autant d'identifier la partie du corps qui permet à Clouin de créer cette illusion d'optique. Dans *Front Room* (1996, 1'), Clouin lèche avidement une partie de corps ronde et voluptueuse qui, à cause du très gros plan et de l'excitation manifeste du vidéaste, semble à l'évidence être un sein (ou une fesse ?) avant que le recul de la caméra ne révèle qu'il s'agit en fait du biceps de Clouin. Cette vidéo suggère avec humour que les parties du corps peuvent échapper à leurs fonctions codifiées : le bras devient ici une zone érogène inattendue.

De même, dans *Workman* (1998, 6'), les spectateurs sont incertains quant à ce qu'ils observent. S'agit-il du haut du dos du vidéaste, de son épaule et de son bras gauches ou bien de son bas du dos, de ses fesses et de sa jambe droite ? Clouin est-il légèrement penché à l'horizontale ou bien son corps est-il plié en deux, mains et pieds au sol ? La vidéo joue toute entière sur cette incertitude. Parce qu'on tend spontanément à se représenter le corps humain dans sa position verticale (plutôt qu'allongé, recroquevillé, accroupi ou à quatre pattes) et que, selon cette organisation verticale, les fesses sont situées dans la moitié basse de l'anatomie, on est naturellement porté à voir dans ce corps dressé en diagonale la partie haute de la figure humaine. L'angle de prise de vue, qui donne le sentiment d'être une contre-



Illustration 3.53 *Workman* (Pierre Yves Clouin, 1998)

plongée parce que le corps semble se prolonger pour moitié dans le hors-champ bas de l'image, conforte cette lecture.

En somme, les représentations majoritaires du corps humain, qui ont tendance à hiératiser ce dernier dans une posture verticale à laquelle il ne se résume pourtant pas – ne passe-t-on pas plus de temps assis, penché et allongé que debout ? – expliquent pourquoi il est difficile de voir dans cette image une inversion des polarités haute et basse de la figure humaine. Toutefois, un mouvement du vidéaste révèle bientôt ses parties génitales (sa « tête qui pend¹⁵⁸ » dit Clouin) et ses genoux (que l'on croyait être des coudes) : alors on comprend, on sait, que ce sont ses fesses que nous voyons à l'écran. Néanmoins, vers la fin de la vidéo, lorsque Clouin utilise une serviette, on jurerait qu'il est en train de se sécher les épaules et la nuque, comme s'il sortait de la douche, ce qui fait alors vaciller la certitude que nous venions pourtant juste d'acquérir, à savoir que c'étaient ses fesses qui remplissaient l'écran :

Dans Workman, après un court moment initial d'incertitude, le spectateur apprend très vite que ce sont mes jambes à l'écran et pourtant une certaine confusion persiste parce que je les utilise comme si elles étaient des bras. C'est donc par leurs actions, par les mouvements que je leur fais exécuter et par la fonction que je leur fais remplir que mes jambes sont identifiées

¹⁵⁸ Cf. le site Internet du vidéaste : <http://pierreyvesclouin.fr/items/show/99>. [Consulté le 18/07/2016].

comme des bras, bien que le spectateur dispose des indices anatomiques pour les reconnaître comme jambes. Ce qui est intéressant ici c'est que le spectateur reste très incertain alors même qu'il sait pour ainsi dire, ce qui prouve la force de nos habitudes de perception et démontre à quel point les représentations traditionnelles du corps humain informent notre manière de voir et de comprendre le corps¹⁵⁹.

La mauvaise résolution et le flou de l'image, la position longuement prolongée de Clouin et sa quasi immobilité pendant une grande partie du film favorisent cette confusion. En particulier, comme la position de Clouin apparaît antinaturelle pour un être humain et qu'il reste dans cette posture pendant toute la durée de la vidéo, soit plus de six minutes, les représentations traditionnelles de la figure humaine et de ses spécificités posturales sont ici éludées. En contribuant à rendre difficile l'identification des formes corporelles cadrées à l'image, tous ces éléments encouragent les spectateurs à projeter leurs propres visions et leurs propres attentes sur ce qui leur est montré, permettant ensuite à Clouin de mieux ébranler leurs certitudes.

Cette volonté d'infléchir les représentations ordinaires du corps et de déjouer ses déterminations biologiques ou socioculturelles apparaît également dans le brouillage des identités sexuelles que ces films opèrent. Dans *Prélude à la mer* de Thierry De Mey, les deux danseurs, un homme et une femme, représentent de manière interchangeable un faune androgyne. Dans *Blush* de Wim Vandekeybus, les rôles sexuels traditionnels sont redistribués, sinon renversés : on y voit notamment des femmes agresser sexuellement des hommes, l'une d'elles allant même jusqu'à violer un homme trop profondément assoupi par l'ivresse. Wim Vandekeybus met également en scène des rapports homoérotiques, suggérant ainsi une fluidification des désirs : dans *Blush*, les femmes s'embrassent l'une l'autre et dans *In Spite of Wishing and Wanting* les hommes dansent ensemble de manière très sensuelle. Dans *Light Body Corpuscles* d'Antonin De Bemels (2005, 6'), la distinction entre deux danseurs nus, un homme et une femme, devient presque impossible à cause des effets stroboscopiques d'un montage réalisé à l'image près et qui tend à fusionner leurs mouvements et leur physiologie en faisant alterner très rapidement leurs apparitions. Cette vidéo convoque ainsi la figure de l'androgyne et l'alternance constante entre les deux danseurs de sexe opposé semble évoquer la question de la transsexualité. Enfin, dans *Petite chronique de l'image* de Laurent Goldring, l'identité sexuelle des danseurs est rendue incertaine car la caméra évite presque systématiquement de filmer leurs organes et leurs attributs sexuels. Cette perturbation des identités sexuelles par le truchement de dispositifs ciné-chorégraphiques qui favorisent l'indétermination et

¹⁵⁹ Extrait d'un entretien inédit que j'ai réalisé avec Pierre Yves Clouin en mars 2013.

l'indécidabilité véhiculent une vision anti-essentialiste et fluide du corps humain, présenté comme étant capable de déjouer ses déterminations à la fois physiologiques, anatomiques, fonctionnelles et identitaires.

Une « filmsophie » terspsichoréenne

Ainsi, qu'elles mettent en scène des corps à l'animalité exacerbée, des corps fantastiques, monstrueux, hybrides ou bien indéterminables, les ciné-danses commentées dans cette section proposent des représentations extra-ordinaires du corps qui s'écartent des formes, des organisations et des fonctions qui lui sont traditionnellement assignées. En effet, ces ciné-danses inventent des corporités alternatives, minoritaires, qui échappent, ou du moins résistent, aux modèles habituels. Bien entendu, ces travaux expérimentaux présentent rarement des corps qui existeraient comme tels au niveau profilmique : il s'agit de façonnages proprement ciné-chorégraphiques des corps, c'est-à-dire de constructions artistiques et artificielles qui s'affichent d'ailleurs comme telles. Or si elles n'ont pas de réalité profilmique, ces représentations expérimentales donnent néanmoins matière à repenser le corps par-delà sa « normalité » supposée, c'est-à-dire par-delà sa *normalisation* sous l'effet de modelages socioculturels, historiques, politiques et économiques qui sont, eux, souvent invisibilisés et donc insidieux. À cet égard, ces représentations ont une certaine efficacité « filmsopique¹⁶⁰ ».

En effet, en perturbant les représentations dominantes du corps, ces films encouragent les spectateurs à reconsidérer les conceptions qui en sont solidaires. Contrairement à la définition organique du corps qui le présente comme un ensemble relativement stable et autorégulé de fonctions ; contrairement à une vision essentialiste qui le pense avant tout en termes de déterminations biologiques ; contrairement aux représentations majoritaires et idéalisantes qui le montrent notamment capable de rester mince, jeune, énergique et productif ; contrairement aussi aux personnages de cinéma dont les corps doivent figurer l'identité et donc rester reconnaissables, ces corps ciné-chorégraphiques sont instables, versatiles, fluides, indéterminés. Ils sont souvent pris dans d'intenses processus de métamorphoses et résistent parfois même à toute tentative d'identification. Travaillant le corps comme une masse éminemment plastique qui peut être formée et déformée, déconstruite et reconstruite indéfiniment, Goldring a formulé avec éloquence une position artistique et théorique

¹⁶⁰ Je reprends ici le titre de l'ouvrage de Daniel Frampton, *Filmsophy* (Londres, Wallflower Press, 2005), qui propose une approche philosophique du cinéma en examinant la manière dont les films « pensent ».

qui me semble éclairer l'ensemble de ce corpus. L'artiste souligne que ses images et ses modelages du corps visent à prouver quelque chose :

[...] que l'hypothèse récurrente de l'épuisement de la représentation ne tient pas ; on ne sait pas encore ce que peut le corps et ce que le regard a encore à y voir ; [...] que si le corps se forme, il peut se dissoudre dans l'informe pour s'informer à nouveau, et que l'excarnation n'a pas de fin¹⁶¹.

Or les variations ciné-chorégraphiques de ce corpus sur les diverses « excarnations » possibles de la figure humaine tendent à démystifier la notion de corps, entendu comme une entité objective, comme une structure organique relativement stable et autonome et/ou comme la citadelle imprenable de notre liberté et de notre intimité. En effet, ces films présentent des corps qui, loin de toute stabilité, sont engagés dans des processus de transformation et qui, loin d'être hermétiques ou autonomes, sont influencés par leur environnement naturel et/ou par leur milieu socioculturel. Par exemple, l'architecture austère, presque carcérale, de l'école Rito dans laquelle Thierry De Mey met en scène *Rosas danst Rosas* pèse sur les mouvements des jeunes filles et explique largement leur comportement qui oscille entre discipline et rébellion, tandis que dans *Blush* de Wim Vandekeybus, ce sont les paysages sauvages d'une part et des bas-fonds urbains de l'autre qui semblent déchaîner l'agressivité bestiale des personnages. Dans ces films, les corps *absorbent, incorporent* les caractéristiques et les codes de leurs environnements : les corps apparaissent donc ouverts et les limites entre le corps et le monde poreuses.

Une telle vision rappelle fortement les conceptions phénoménologiques de Maurice Merleau-Ponty qui pense le corps dans sa relation constitutive avec le monde¹⁶². Partie prenante du grand continuum que forme le monde, le corps est cette chair qui est mêlée à la chair du monde, à la fois réceptive et réactive. Cette conception trouve des échos, voire des illustrations poétiques, dans certaines ciné-danses, notamment dans des films comme *Love Sonnets*, *Rosas danst Rosas* et *Ma mère l'oye* de Thierry De Mey ainsi que dans *Blush* de Wim Vandekeybus, soit des films dans lesquels les choréalisateurs s'attachent à mettre en scène la manière dont les comportements, les états de corps et les mouvements sont (in)formés par leur environnement. Or en montrant des corps modelés par leurs milieux, ces films ne font pas apparaître « le corps » comme un donné naturel, prédéterminé, mais comme une réalité configurable. Les corps, suggèrent-ils, sont des constructions contingentes qui dépendent largement d'une multitude de facteurs extérieurs et de normes plus ou moins explicites que nous intégrons plus ou moins consciemment. Et si les corps sont fortement influencés par leurs milieux, alors ce que l'on considère comme des corps « normaux » doivent en

¹⁶¹ Cité par Françoise Parfait, « Petite chronique de l'image », *op. cit.*

¹⁶² Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976 (1945).

fait être compris comme étant moins « normaux » que « normés » ou « normalisés », c'est-à-dire comme les produits de pratiques et de normes propres à des contextes multiples (aux effets tantôt cumulatifs, tantôt contradictoires) dans lesquels nous « baignons » et que nous « absorbons ». En insistant sur la plasticité, l'ouverture et l'influencabilité du corps, ces films impliquent que le corps humain, que l'on pense communément comme « naturel », comme un donné, est en réalité très largement une construction qui résulte des influences et des pouvoirs qu'exercent, souvent de manière invisible, les multiples facettes de notre environnement (naturelle, politique, économique, socioculturelle, etc.). Ces films suggèrent ainsi en creux que le corps est toujours modelé par des mécanismes puissants bien que discrets d'influences, de contrôles et de manipulations qui déguisent le corps discipliné en corps « naturel » et « normal ».

Ces représentations invitent donc à abandonner la notion relativement spé- cieuse et obsolète de corps (« le corps »), en tant qu'entité supposément stable et autocratique, en faveur de la notion plus fluide de *corporité* ; une terminologie dont Maurice Merleau-Ponty et, à sa suite, Michel Bernard ont montré qu'elle était davantage en mesure de suggérer la plasticité et l'ouverture (voire la porosité) de notre physicalité ainsi que sa nature processuelle qui en fait une réalité en perpétuelle transformation, contrairement à l'idée aujourd'hui largement dépassée que le corps ne serait que l'actualisation d'un ensemble inné de caractéristiques et de dispositions¹⁶³. Ainsi, la subversion esthétique des représentations conventionnelles du corps qui est à l'œuvre dans ces films renferme également une subversion plus théorique qui participe à la ré-interrogation contemporaine du concept de corps. En inventant des manières originales et hybrides de façonner et de représenter des corporités, ces films suggèrent nécessairement une manière spécifique de percevoir et de comprendre le corps.

Bien entendu, ces représentations et l'infléchissement théorique qu'elles induisent ont d'importantes implications politiques. En effet, les corps non conventionnels et souvent inconvenants que façonnent ces ciné-danses subvertissent les attitudes corporelles socialement convenues et/ou politiquement légitimées. En s'émancipant des représentations dominantes du corps, ces films peuvent donc être lus comme une forme de subversion à la fois esthétique, philosophique et politique contre les processus, les pressions et les pouvoirs, souvent insidieux, de normalisation des corps. Plus précisément, les problématiques philosophiques et politiques que cristallisent ces représentations ciné-chorégraphiques du corps semblent infor-

¹⁶³ Sur la notion de *corporité*, voir Merleau-Ponty, *ibid.* et Michel Bernard, *Le Corps*, Paris, Seuil, 1995.

mées par les réflexions de plusieurs philosophes français de la seconde moitié du XX^e siècle. Outre leur inspiration phénoménologique, ces mises en scène du corps semblent faire écho aux conceptions philosophiques et politiques de Michel Foucault ainsi qu'à celles de Gilles Deleuze et Félix Guattari. De fait, Laurent Goldring se réfère explicitement aux conceptions du corps de Deleuze dans ses entretiens, Pierre Yves Clouin affirme être influencé par Artaud et Foucault et Thierry De Mey dit que « ses lectures de Bataille, Foucault et Deleuze ont influencé [s]on travail, parfois inconsciemment, parfois explicitement¹⁶⁴ ».

En effet, les critiques des corps standardisés que ces mises en scène suggèrent évoquent les analyses du corps que développe Michel Foucault, notamment ses concepts de biopouvoir, d'institutions disciplinaires, de société de contrôle et, plus généralement, l'idée que les normes socio-économiques et politiques contrôlent même nos corps, régulent nos activités, nos déplacements, nos gestes et jusqu'à notre sexualité¹⁶⁵, s'immisçant ainsi de manière souvent insidieuse dans ce que l'on croyait être le bastion de notre intériorité et de notre intimité inaliénables. À la suite de Foucault qui soulignait que « rien n'est plus matériel, rien n'est plus corporel que l'exercice du pouvoir¹⁶⁶ », certains films de danse expérimentaux dévoilent les biopouvoirs qui s'exercent sur le fonctionnement intime du corps. Par exemple, j'ai décrit comment les jeunes femmes de *Rosas danst Rosas* semblent contrôlées par le milieu dans lequel elles évoluent : par un contexte spécifique (institutionnel, en l'occurrence scolaire), par un lieu (une architecture disciplinaire), lequel autorise un régime de surveillance spécifique (transparence des pièces, espaces immenses où tout peut être contrôlé d'un regard). Il est significatif à cet égard que le film soit tourné dans une école, un lieu institutionnel où les citoyens sont dès leur plus jeune âge surveillés, entraînés, afin de pouvoir plus tard être utilisés comme une force productive efficace, sinon docile. De plus, la transparence des pièces (les parois de verre) ainsi que le caractère inquisiteur des panoramiques, des travellings circulaires et des longs plans séquences semblent recouvrir les fonctions d'un *système panoptique*¹⁶⁷ qui surveille constamment les jeunes femmes, les privant ainsi de toute indépendance et de toute intimité. Ce système pèse sur leur corps, constamment scrutés, et semble même réprimer leur sexualité, qui s'exprime de façon latente et frustrée comme je l'ai déjà mentionné. Le film semble aussi illustrer l'idée de Foucault que « le panoptisme n'est pas une mécanique régionale et limitée à des institutions¹⁶⁸ » ; que

¹⁶⁴ Extrait d'un entretien inédit que j'ai réalisé avec Thierry De Mey, mars 2013.

¹⁶⁵ Voir Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, trois tomes, Paris, Gallimard, 1976-1984.

¹⁶⁶ Michel Foucault, *Dits et écrits. 1954-1988*, tome II, Paris, Gallimard, 1994, texte n°157.

¹⁶⁷ Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1998 (1975).

¹⁶⁸ Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France 1978-1979*. Paris, Gallimard, 2004, p. 69.

les fonctions de *surveillance* et de *contrôle* de la société constituent des biopouvoirs qui s'étendent bien au-delà de certains lieux et contextes institutionnels spécifiques, en régulant et normalisant plus profondément les comportements et les relations, y compris les désirs et les rapports sexuels dans la mesure où les individus incorporent littéralement cette surveillance disciplinaire et disciplinante. Néanmoins, ces formes de contrôle provoquent des processus de résistance :

*Mais, dès lors que le pouvoir a produit cet effet, dans la ligne même de ses conquêtes, émerge inévitablement la revendication de son corps contre le pouvoir, la santé contre l'économie, le plaisir contre les normes morales de la sexualité, du mariage, de la pudeur. Et, du coup, ce par quoi le pouvoir était fort devient ce par quoi il est attaqué. . . Le pouvoir s'est avancé dans le corps, il se trouve exposé dans le corps même. . .*¹⁶⁹

En effet, les corps que mettent en scène ces ciné-danses réagissent contre des formes de contrôle et de discipline qui s'exercent sur eux de manière plus ou moins évidente. Cette résistance contre les formes socialement et politiquement légitimées du corps se manifeste à travers les divers types de corps marginaux que ces ciné-danses exhibent presque comme des étendards : des corps tour à tour lascifs, effrontément nus, bizarres, guidés par des désirs ludiques échappant aux impératifs sociaux et économiques, désocialisés, oisifs ou bien extrêmement actifs, mais d'une énergie dérobée aux exigences sociales de productivité. Ces films présentent des corps asociaux et improductifs, c'est-à-dire des corps qui sont inutiles au système socio-économique et qui potentiellement le sapent. En filmant des dépenses d'énergie économiquement improductives, ces films touchent aussi à l'idée de Georges Bataille sur les excès d'énergie destinés à être gâchés, dépensés sans mesure. De fait, ces corps ciné-chorégraphiques représentent en quelque sorte la « part maudite » de l'économie, cette part de dépense somptuaire, qui ne créent aucun profit et qui menace le système dominant¹⁷⁰. Des films comme *Love Sonnets*, *Fase* et *Rosas danst Rosas* de Thierry De Mey et *Blush* de Wim Vandekeybus montrent en effet des corps qui se dépensent jusqu'à l'épuisement, mais qui dérobent cette énergie à la société en les écartant de tout but économique.

Les diverses manières dont ces films (dé)figurent les danseurs peuvent donc être comprises comme des représentations du corps émancipées et émancipatrices, comme des usages et des techniques ciné-chorégraphiques qui évoquent la définition foucauldienne des usages de soi et des arts d'existence que le philosophe définit comme « des pratiques réfléchies et volontaires par lesquelles les hommes se fixent des règles de conduite, mais cherchent à se transformer eux-mêmes, à se modifier

¹⁶⁹ Michel Foucault, « Pouvoir et corps (juin 1975) », *Dits et écrits 1954-1988*, tome II 1970-1975, Paris, Gallimard, 1994, pp. 754-755.

¹⁷⁰ Georges Bataille, *La Part maudite*, Paris, Minuit, 2014 (1949).

dans leur être singulier et à faire de leur vie une œuvre qui porte certaines valeurs esthétiques et répondent à certains critères de style¹⁷¹ ». En effet, ces représentations révèlent une volonté de façonner des corps surprenants, qui renversent les normes, déjouent les habitudes du regard, dénaturalisent les formes, les fonctions et les organisations usuelles de la figure humaine pour en réformer les images, les usages et les conceptions. En d'autres termes, ces corporéités originales incarnent des formes de résistance à la fois esthétique, philosophiques et politiques contre divers mécanismes de contrôle et de normalisation exercés sur le corps.

Les réflexions de Gilles Deleuze et Félix Guattari sur le corps trouvent également des résonances dans les œuvres de ces choréalisateurs. Leurs concepts de *corps sans organes*, de *devenir* et de *micropouvoirs*, c'est-à-dire de pouvoirs qui s'exercent à l'échelle intime de nos corps, fournissent des clés de lecture pertinentes pour appréhender ces expérimentations ciné-corporelles. En effet, ces ciné-danses filment des corps en mouvement à la fois au sens où il s'agit de corps dansants et au sens où il s'agit de corps pris dans des processus de métamorphoses ou de *devenir* (devenir-plante, -animal, -différemment sexué ou -différemment genré, -monstre, -machine, etc.). Ces processus métamorphiques créent des corporéités minoritaires qui s'éloignent des représentations dominantes et légitimées du corps. En multipliant le nombre de figures que le corps peut assumer, ces expérimentations sur les devenirs et les mutations corporelles semblent directement inspirées du concept de *corps sans organes* (CsO), qui n'est bien sûr pas un corps dépourvu d'organes, mais un corps qui échappe à l'organisation et aux fonctions prédéterminées de ses organes. En effet, contrastant avec l'« organisation d'organes qu'on appelle organisme¹⁷² », le CsO est un produit du désir, qui ne cesse de générer des *déterritorialisations* et de nouveaux arrangements corporels. Selon Deleuze et Guattari, le CsO est une réaction salutaire à l'organisme car le corps souffre de n'avoir pas d'autres choix organisationnels que celui de l'organisme qui, loin d'être « naturel » ou « normal », répond à des normes strictes :

L'organisme n'est pas du tout le corps, le CsO, mais une strate sur le CsO, c'est-à-dire un phénomène d'accumulation, de coagulation, de sédimentation qui lui impose des formes, des fonctions, des liaisons, des organisations dominantes et hiérarchisées, des transcendances organisées pour en extraire un travail utile¹⁷³.

¹⁷¹ Michel Foucault, *L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984, p. 16.

¹⁷² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 187.

¹⁷³ *Ibidem*.

Ces obstacles à la constitution du CsO sont largement dressés par la société, qui admoneste ainsi les êtres humains : « Tu seras organisé, tu seras un organisme, tu articuleras ton corps – sinon tu ne seras qu’un dépravé¹⁷⁴ ». Le CsO est donc une forme de résistance contre ces pressions insidieuses, contre ces formes de *microfascisme* exercées sur le corps.

Après avoir mentionné divers CsOs pathologiques (ceux des drogués, des sado-masochistes, etc.), Deleuze et Guattari affirment que le CsO « est aussi plein de gaieté, d’extase et de danse¹⁷⁵ ». Cela décrit bien les corporités ou CsOs de ces ciné-danses qui subvertissent les formes, les fonctions et/ou les agencements ordinaires du corps en mettant en scène des organisations corporelles inédites. Les corporités étranges que ces films façonnent actualisent notamment cette question que posent Deleuze et Guattari : « Pourquoi pas marcher sur la tête, chanter avec les sinus, voir avec la peau, respirer avec le ventre ?¹⁷⁶ ». C’est bien ce type d’expérimentations qu’entreprennent les ciné-danses lorsqu’elles déconstruisent les représentations habituelles du corps pour lui réinventer de nouvelles organisations. En particulier, les vidéos de Pierre Yves Clouin et de Laurent Goldring déterritorialisent et reterritorialisent certains membres du corps. Par exemple, dans *J’ai des bouches partout* (1999, 2’), Clouin fait ressembler son oreille à une bouche et la met en scène comme un organe sexuel, capable d’effectuer des fellations. Il s’agit là d’une sorte de déterritorialisation d’organe fantasmatique qui suit une logique de réinvention libidinale du corps à travers laquelle celui-ci se voit doter d’organes sexuels supplémentaires. Cette mise en scène semble trahir un fantasme de refaçonnement du corps de sorte qu’il soit plus érogène, plus sexuel. D’autre part, dans les vidéos de Goldring, les corps ne ressemblent plus à des bipèdes verticaux : les positions singulières qu’ils prennent (accroupis, enroulés sur eux-mêmes, tordus), et le fait que leur tête n’apparaissent plus comme le sommet du corps, brouillent l’organisation hiérarchique traditionnelle du corps humain. Ces représentations dé-hiérarchisent et libèrent le corps de ses formes attendues : elles inventent d’autres manières d’habiter et d’organiser son corps.

En balayant les couches solidifiées, « sédimentées » qui pèsent sur l’organisation du corps et en rejetant l’organisme en tant que construction du corps imposée par divers impératifs socio-économiques, ces ciné-danses constituent des formes de résistance contre les pouvoirs normatifs qui s’exercent sur la matière même de notre existence. Dans un article qui mesure l’influence de la pensée de Deleuze sur la danse contemporaine, Roland Huesca, qui examine notamment les travaux de Laurent

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 59.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 167.

¹⁷⁶ *Ibidem.*

Goldring, souligne lui aussi la visée subversive de ces représentations : « L'heure est au bizarre, à une esthétique de la dissemblance et de l'écart entre les représentations normatives du corps humain et l'objet/corps présenté. Dans la mise en jeu lente de ses images, l'artiste s'émancipe des représentations les plus conformes¹⁷⁷ ».

En désorganisant le corps, en déconstruisant ses agencements codifiés, en le filmant sens dessus dessous, ces ciné-danses invitent également à penser la corporéité comme une boucle ou comme une forme géométrique indifférenciée et dé-hiérarchisée. En effet, Goldring, Clouin et De Bemels mettent en scène des corps dont les organes et les membres sont difficiles à repérer et dont l'organisation posturale est parfois illisible. Dans leurs travaux, le corps n'est plus clairement organisé, mais apparaît comme une masse de chair chaotique, traversée par diverses tensions et intensités organiques. Leurs représentations expérimentales du corps évoquent ainsi le modèle de l'œuf qu'analysent Deleuze et Guattari et qui désigne la gestation d'une forme à venir : « Le corps sans organes est un œuf : il est traversé d'axes et de seuils, de latitudes, de longitudes, de géodésiques, il est traversé de gradients qui marquent les devenirs et les passages, les destinations de celui qui s'y développe¹⁷⁸ ». Renversés, retournés, dotés d'organes et de membres qui ne sont plus hiérarchisés mais équivalents et qui peuvent remplir des fonctions auxquelles ils n'étaient pas prédestinés, les corps en perpétuel devenir qu'inventent et fabriquent ces ciné-danses peuvent ainsi être vus comme des corps à l'organisation toujours processuelle, plus fluide, qui résistent aux formes et aux usages qui leur sont plus ou moins insidieusement imposés.

Pour conclure, les corporéités étranges que l'on observe dans un grand nombre de ciné-danses se révèlent subversives à plusieurs égards dans la mesure où elles représentent des formes de résistance à la fois esthétiques, philosophiques et politiques contre les pouvoirs et les processus normatifs qui s'exercent sur le corps et ses représentations. Les ciné-danses que j'ai sélectionnées ici pour illustrer cette tendance de fond qui anime le genre inventent et façonnent des corporéités ciné-chorégraphiques qui s'éloignent des représentations dominantes du corps dont elles soulignent en creux la normativité. Si ces représentations étranges et radicales passent par un travail formel très précis, elles sont donc loin de n'être que le fruit d'exercices de style ou d'expérimentations purement esthétisantes : elles cristallisent des problématiques philosophiques et politiques sur la liberté, l'autonomie, notre expérience incarnée du monde, notre soumission ou notre résistance aux normes, etc. Par conséquent, il me semble que ces films peuvent être vus comme des formes de philosophie

¹⁷⁷ Roland Huesca, « Ce que fait Deleuze à la danse », *Le PortiQue. Revue de philosophie et de sciences humaines*, [En ligne] URL : <http://leportique.revues.org>. [Consulté le 23/08/2016].

¹⁷⁸ Deleuze et Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972/1973, p. 26.

appliquée, voire engagée, c'est-à-dire comme des formes incarnées et politisées de pensée, leurs effets critiques étant presque exclusivement suggérés *par* les corps et leur matérialisation audiovisuelle.

Les Espaces de la ciné-danse

« La danse est, certes, faite d'un geste, c'est-à-dire d'un corps qui danse. Mais elle est faite aussi d'un sillage, c'est-à-dire d'un espace qui danse avec le corps, autour du corps, un espace en tant qu'il est globalement modifié, reconfiguré par le geste¹.

— Georges Didi-Huberman

4.1 « All the world's a stage » : le monde comme scène élargie de la ciné-danse

L'une des caractéristiques les plus frappantes des ciné-danses est leur propension à filmer la danse dans des lieux très divers et parfois insolites. Les ciné-danses favorisent ainsi le développement de créations chorégraphiques en dehors de l'espace traditionnel de la scène de théâtre. De fait, l'inscription de l'art chorégraphique dans des environnements variés est largement facilitée par sa médiatisation filmique : la mobilité de la caméra permet de suivre les danseurs où qu'ils aillent ; les sauts spatio-temporels qu'autorise le montage donnent aux chorégraphes la possibilité d'explorer des lieux très différents et potentiellement très distants dans le temps réduit d'un film ; enfin, les possibilités de diffusion qu'offrent les media de l'image (diffusions télévisuelles, éditions DVD, vidéos sur Internet. . .) tendent à faire de la ciné-danse *in situ* un mode de spectacle plus viable que la danse *in situ* car bien plus accessible aux spectateurs. Sa médiatisation par des technologies audiovisuelles (film, vidéo ou numérique) permet donc à la danse de se déployer plus facilement dans des lieux très divers tels que des aires urbaines (rues, parkings, centres commerciaux, gares, monuments. . .), des sites naturels (forêts, plages, montagnes, rivières. . .), des espaces domestiques (appartements, jardins, chambres. . .) ou encore des environnements virtuels.

¹ Georges Didi-Huberman, « La danse de toute chose », in Georges Didi-Huberman et Laurent Mannoni, *Mouvements de l'air : Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, Paris, Gallimard/Réunion des musées nationaux, 2004, p. 286.

La danse *in situ* : une pratique chorégraphique alternative et minoritaire

Bien entendu, un certain nombre de chorégraphes ont créé (et continuent de créer) sans l'aide du médium filmique des chorégraphies *in situ*, c'est-à-dire des performances élaborées relativement aux spécificités d'un lieu. Cette tendance chorégraphique, que les Anglo-saxons appellent aujourd'hui *site-specific dance*, puise ses origines dans les *Happenings* de la fin des années 1950 et s'est développée dans les années 1960, notamment avec les *Workshops* d'Anna Halprin qui faisaient s'entraîner les danseurs en dehors du traditionnel studio. Mais c'est surtout sous l'impulsion des artistes du Judson Dance Theater tels que Simone Forti, Steve Paxton, Lucinda Childs, Trisha Brown et Meredith Monk que la danse *in situ* a acquis ses lettres de noblesse en devenant à partir des années 1970 une pratique privilégiée de la nouvelle danse postmoderne. Plusieurs générations de chorégraphes ont ensuite prolongé ces expérimentations jusqu'à nos jours et nombreux sont, aujourd'hui, les artistes dont le travail est essentiellement, voire exclusivement, orienté vers les créations « en contexte », à l'instar de Stephan Koplowitz, Heidi Duckler, Sally Jacques ou encore Martha Bowers, pour ne nommer que quelques représentants américains de cette pratique chorégraphique, historiquement plus dynamique outre-Atlantique qu'en Europe².

Ainsi, que ce soit par souci d'accessibilité et de démocratisation de la danse ou par désir d'échapper à l'espace rectangulaire de la scène, à sa logique spectaculaire, à sa perspective frontale et à l'antagonisme entre scène et salle qu'elle génère, bon nombre de chorégraphes postmodernes ont – ponctuellement ou tout au long de leur carrière – souhaité sortir leur travail des « boîtes noires » du théâtre. Ce faisant, ils ont créé des œuvres qui célèbrent la beauté, ou du moins la singularité, de certains lieux ; qui exaltent le rapport sensuel des êtres à l'espace qui les entoure ; qui interrogent les frontières entre espaces publics et espaces privés ; qui explorent en mouvement les manières dont le temps (l'histoire) vient s'inscrire dans l'espace ; qui défamiliarisent des endroits trop connus ; qui promeuvent les charmes idiosyncratiques du « local » contre les uniformités et les standards du « global » ; qui nous alertent sur la dégradation de certains sites et les méfaits environnementaux de nos habitudes

² Pour une étude détaillée de la danse *in situ*, de son histoire, des processus de création qui lui sont propres et des projets artistiques et politiques qui la sous-tendent, voir Melanie Kloetzel et Carolyn Pavlik (dir.), *Site Dance: Choreographers and the Lure of Alternative Spaces*, Gainesville, University Press of Florida, 2009. Voir aussi Léna Massiani, *Danse in situ : réflexions sur la relation danseurs, public, site*, Thèse de doctorat en études et pratiques des arts, sous la direction d'Andrée Martin, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011. [En ligne] URL : <http://www.archipel.uqam.ca/4705/1/D2291.pdf>.

consomméristes ; qui s'intéressent à une communauté de gens associée à un lieu, etc.

Néanmoins, malgré le développement de cette tendance, la grande majorité des spectacles de danse restent aujourd'hui représentés dans des conditions théâtrales classiques³. Les créations *in situ* demeurent, par conséquent, une catégorie largement minoritaire de l'art chorégraphique contemporain. Cela s'explique notamment par certaines raisons pratiques évidentes. Tout d'abord, il n'est pas toujours aisé de créer des chorégraphies *in situ* à cause des conditions météorologiques changeantes et parfois peu clémentes. De plus, les sols en béton des espaces urbains (froids, sales, durs et abrasifs) ou les surfaces des environnements naturels (parfois caillouteuses et souvent irrégulières) sont peu appropriés au travail des danseurs et peuvent rendre ces explorations « de terrain » dangereuses pour les outils de travail que sont leur corps⁴. Par ailleurs, il n'est pas non plus évident, sur un plan logistique, d'attirer ou d'acheminer un public jusqu'aux lieux de ces performances, *a fortiori* lorsqu'il s'agit de lieux isolés et/ou insolites (telle montagne, tel toit d'immeuble, telle gare abandonnée, tel rivage. . .). Enfin, la frilosité des chorégraphes ou plutôt des institutions pour les créations *in situ* peut aussi s'expliquer par des considérations économiques et institutionnelles, car il s'avère souvent difficile de promouvoir un événement et/ou de le rendre payant en dehors des structures administratives et mercatiques d'un théâtre ou d'un opéra (campagnes publicitaires, guichets, sites Internet)⁵.

Quelques restrictions de l'espace scénique

Dans leur grande majorité, les chorégraphes continuent donc à créer pour la scène théâtrale et, par conséquent, leurs œuvres restent déterminées par l'espace particulier qu'elle constitue, comme l'affirme Julie Perrin : « Que ce cadre fasse l'objet

³ Encore quelques conditions théâtrales de représentation de la danse ne soient plus si classiques : l'espace scénique est rendu plus plastique, plus versatile et plus complexe aujourd'hui grâce à diverses technologies (éclairages sophistiqués, utilisation de la vidéo qui fait entrer sur scène des espaces extérieurs, décors numériques qui y introduisent des dimensions nouvelles. . .).

⁴ Il est toutefois possible de renverser cette problématique et de considérer plutôt que c'est la façon dont la danse s'enseigne et se pratique qui n'est pas appropriée à ces explorations *in situ*. En effet, l'entraînement régulier du danseur s'effectue presque invariablement dans des espaces intérieurs aux caractéristiques largement standardisées : il s'agit de studios dotés de planchers en bois (pour un meilleur rebond) et/ou recouverts de linoléum, soit des espaces aux sols plats, lisses et fermes mais non rigides. Les studios préparent donc mal les danseurs à évoluer sur des surfaces alternatives, notamment parce qu'ils favorisent l'apprentissage de certains types de mouvements qui ne sont pas nécessairement reproductibles dans d'autres milieux.

⁵ Ainsi, il est parfois difficile pour les artistes ou les compagnies pratiquant ce type de chorégraphie d'obtenir une rémunération en dehors d'un système de financement public intégral ou de subventions privées. Toutefois, il faut noter qu'un pourcentage non négligeable de ces chorégraphes *in situ* sont fermement opposés à l'idée même de faire payer le public qui souhaiterait assister à leurs créations, notamment lorsque celles-ci se déroulent dans des espaces publics. Voir *Site Dance, op. cit.*, p. 6.

d'une réflexion particulière pour l'artiste ou qu'il soit négligé parce que réduit à une évidence, il opère dans tous les cas⁶ ». De fait, qu'ils le perçoivent ou non comme une contrainte, les chorégraphes doivent aligner leurs créations – les *formater*, renchériraient les détracteurs du spectacle théâtral – sur le cahier des charges que l'espace scénique impose et qui se traduit certes en termes de possibilités, mais aussi, à bien des égards, en termes de limitations. Périmètre circonscrit, la scène borne les déplacements des danseurs. Environnement neutralisé à la topographie lissée, elle restreint aussi l'éventail des interactions potentielles entre l'écriture chorégraphique et les spécificités spatiales du cadre dans lequel celle-ci s'actualise. Surface uniforme et dégagée, elle favorise certaines gammes de mouvements mais peut en exclure d'autres : elle peut, par exemple, limiter certaines expérimentations chorégraphiques qui reposent sur l'utilisation d'aspérités, de dénivelés, d'obstacles ou d'éléments spécifiques (eau, boue, terre, sable, arbres, etc.). Enfin, espace dichotomique qui divise la scène et la salle, l'architecture théâtrale impose un rapport frontal et distant entre danseurs et spectateurs. Certes, les chorégraphes et les scénographes peuvent développer des décors et des stratégies esthétiques qui permettent de gommer ou de remodeler ces caractéristiques, voire même de les détourner. C'est notamment ce que démontre Julie Perrin dans son ouvrage sur les régimes d'attention singuliers que produisent des chorégraphes qui travaillent pourtant tous pour des espaces scéniques semblables :

[...] *l'événement chorégraphique comme technologie de l'attention est susceptible de réinventer des usages du dispositif théâtral, plutôt que de s'y conformer : les points de theatron chorégraphiques sont autant de mises en œuvre d'une attention capables d'émanciper du caractère disciplinaire de l'édifice*⁷.

Il n'en reste pas moins que la structure architecturale de la scène, modelée sur la tradition du théâtre à l'italienne, reste *a priori* relativement « disciplinaire ». Les chorégraphes qui conçoivent leurs œuvres pour la scène doivent ainsi composer *pour* et *avec* (ou parfois *contre*) un espace qui, paradoxalement, est à la fois spectaculaire et relativement neutre. En effet, la scène est un lieu spectaculaire dans la mesure où elle constitue une sorte d'écrin, de podium ou de piédestal surélevé, éclairé, centré et frontal que des rideaux cramoisis dévoilent aux spectateurs dans une mise en scène qui tient du dévoilement extraordinaire. Néanmoins, la scène représente également un cadre relativement neutre, car il s'agit d'un espace conventionnel et abstrait

⁶ Julie Perrin, *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, Les presses du réel, 2012, p. 18.

⁷ *Ibid.*, p. 22. L'ouvrage de Julie Perrin insiste sur la capacité de certaines œuvres chorégraphiques singulières « à déplacer peu à peu, à requalifier le modèle formé par le dispositif théâtral » qui est donc présenté comme étant en soi relativement rigide et codifié. *Ibidem*.

aux caractéristiques largement standardisées. Ainsi, les plateaux de scène sont, le plus souvent, plats, lisses, vides, géométriques et monochromes. En outre, cette « neutralité » n'est pas seulement architecturale et décorative : du fait de leurs dimensions monumentales et des coûts élevés de leur édification, les espaces théâtraux se caractérisent aussi par leur relative pérennité et donc par leur faible perméabilité aux évolutions contextuelles (historiques, politiques et socio-économiques)⁸.

Par ailleurs, du fait d'une exigence (croissante ?) de rentabilité des programmations théâtrales, tous les chorégraphes n'ont pas l'opportunité de présenter leurs créations dans un théâtre : seuls les plus connus, les plus populaires ou les mieux « installés » ont cette chance. À ce titre, l'une des contraintes de la scène tient aussi à sa faible accessibilité, notamment aux jeunes artistes.

Confrontés à ces conditions scéniques contraignantes ou du moins restrictives, beaucoup de chorégraphes peuvent être tentés de créer autrement et surtout autre part, de décloisonner leur travail, de l'ouvrir à des contextes et à des environnements différents. Mais beaucoup aussi restent effrayés par les difficultés propres aux créations *in situ* (météorologiques, logistiques, spectatoriennes, questions de billetterie, etc.). Face à cette alternative épineuse, l'enregistrement audiovisuel de créations *in situ* apparaît à certains chorégraphes comme une solution pratique (notamment lorsqu'elle se fait par le biais d'une simple captation), tout en étant aussi une option esthétique et politique (sortir de l'espace scénique) et/ou un choix artistique (surtout quand elle prend la forme de véritables travaux ciné-chorégraphiques).

Effectivement, la médiatisation filmique peut grandement faciliter la création de danses « de terrain » composées *dans et par rapport à* des espaces particuliers, car elle permet aux chorégraphes de contourner certaines contraintes associées aux spectacles *in situ*. Il n'est plus nécessaire, par exemple, de faire venir le public à l'endroit de la performance si celle-ci est enregistrée afin d'être diffusée largement *via* des éditions DVD ou sur Internet. Et, s'il n'est plus nécessaire de faire venir le public à un moment précis, convenu à l'avance, les artistes bénéficient aussi d'une

⁸ Les contextes socio-économiques et politiques ont, en effet, peu d'incidence sur le (re)façonnement des espaces scéniques étant donné la faible marge de manœuvre qu'ont les scénographes pour remodeler la structure architecturale des plateaux de théâtre. Toutefois, les décors et le recours à diverses technologies (éclairages, effets sonores, projections d'images numériques) permettent, dans une certaine mesure, de revisiter l'espace scénique et, potentiellement, de lui conférer une portée contemporaine ou d'infléchir ses connotations politiques. Surtout, la manière dont les chorégraphes choisissent d'utiliser cet espace est rarement dénuée d'implications sociopolitiques et/ou de références au contexte qui leur est contemporain. Pour prendre un exemple parmi les plus célèbres, Merce Cunningham a révolutionné l'utilisation de l'espace scénique en l'exploitant comme un champ visuel homogène : il a notamment repensé son organisation traditionnellement centrée en accordant autant d'importance aux côtés et au fond de la scène, ce qui ne manquait pas d'avoir des résonances démocratiques. En tout état de cause, l'utilisation cunninghamienne de l'espace scénique contraste vivement avec l'usage « monarchique » qu'en faisaient les ballets de cour et qui a amplement informé les agencements spatiaux hiérarchisés des ballets classiques.

plus grande flexibilité dans l'organisation de leur travail : n'étant plus contraints par la date butoir de la (ou des) représentation(s), ils peuvent notamment travailler lorsque les conditions météorologiques leur sont suffisamment favorables⁹.

En dehors de ces considérations pratiques, ce sont bien sûr des motivations artistiques qui poussent certains chorégraphes à préférer la ciné-danse à la scène, voire aux performances *in situ live* : interroger les diverses modalités de nos rapports à l'espace (sensorielle, pratique, sociale, politique) ; ancrer les corps dans des environnements spécifiques qui les informent ; explorer les interactions possibles entre mouvements et milieux ; faire varier les perspectives sur ces interactions grâce à différentes échelles de plans (du gros plan au plan très large, en passant par des vues aériennes), etc.

En effet, c'est sans doute l'une des caractéristiques définitives de ce genre de films de danse que d'interroger la manière dont les corps habitent les environnements dans lesquels les chorégraphes les invitent à évoluer et à s'immerger. Plus que tout autre type de films de danse, les ciné-danses tirent profit de la portabilité et de la mobilité de la caméra pour suivre les danseurs dans leurs explorations chorégraphiques de l'espace, filmer au plus près leurs dialogues kinésiques avec les spécificités d'un milieu et sonder les effets d'un lieu sur la qualité de leurs mouvements. De fait, alors que les comédies musicales sont pour la plupart tournées en studio, que les captations de danse sont en très grande majorité réalisées sur scène lors de représentations publiques et que beaucoup de documentaires sur la danse sont filmés dans les espaces quotidiens des danseurs (studios de danse, scène, vestiaires, coulisses¹⁰), les ciné-danses se déroulent dans des environnements très divers qui ne sont pas *a priori* dédiés au cinéma ou à la danse comme le sont les studios de tournage et les scènes de théâtre. À cet égard, la poétique des espaces ou, plus précisément, des rapports entre le mouvement dansé et le milieu dans lequel il se déploie, peut être considérée comme une singularité de la ciné-danse. En effet, comme je vais tenter de le démontrer dans ce chapitre, la plupart des ciné-danses sont des explorations à la fois cinématographiques et chorégraphiques de l'espace.

⁹ La plupart des chorégraphes combinent spectacles *in situ live* (auxquels peuvent assister les *happy few* qui ont la possibilité de se rendre sur le lieu de la performance) et mise en scène audiovisuelle de cette création pour une audience élargie, celle que peut apporter à l'œuvre une exposition muséale, une édition DVD ou une diffusion sur Internet. Par exemple, les travaux de Noémie Lafrance, tels que *Descent*, *Rapture* et *Melt* – qui sont à la fois les titres de performances *in situ* et des adaptations filmiques qui en sont tirées – illustrent bien ce double processus de création.

¹⁰ À l'exception notable des documentaires ethnologiques qui prennent la danse pour sujet ou motif majeur. Ces documentaires, à l'instar de celui, inachevé, de Maya Deren (*Divine Horsemen*) ou de ceux de Jean Rouch (*Initiation à la danse des possédés* ; *Yenendi, les hommes qui font la pluie* ; *Hampi* ; *Les Danseurs de Tyogou* ; *Porto Novo – la danse des reines*), tendent à filmer les corps dansants en insistant sur leur rapport à l'espace (matériel, vécu, poétisé, enchanté par divers mythes, politisé, colonisé, etc.).

Frotter la danse aux scènes du monde : un geste fondateur de la ciné-danse

Cet attachement de la ciné-danse à filmer les étincelles chorégraphiques et cinégéniques que produisent les frottements entre les corps en mouvement et leurs environnements, entre les espaces d'action des danseurs et les espèces de *motions* qu'ils y exécutent, remonte aux origines du genre. De fait, l'une des principales motivations de Maya Deren était d'ouvrir la danse à des espaces nouveaux, de composer des séquences chorégraphiques inédites qui résulteraient à la fois des possibilités techniques du cinéma et des caractéristiques des espaces dans lesquels les danseurs pourraient évoluer ou encore d'expérimenter les effets dramaturgiques que peut générer la mise en contact des mouvements dansés et d'un milieu spécifique. Ainsi, dans son manifeste pour la ciné-danse que constitue le texte d'intention qu'elle a rédigé pour accompagner la sortie de *A Study in Choreography for Camera*, Maya Deren affirmait :

Jusqu'à maintenant, l'espace habituel dans lequel le danseur se meut est défini par la scène de théâtre [...] un rectangle de proportion variable limité par trois côtés et par le front de la salle. [...] De plus en plus, j'ai commencé à vouloir [...] sortir le danseur du théâtre et à lui donner le monde pour scène. Cela impliquerait non seulement que la vision frontale et fixe ainsi que les murs rigides du théâtre rectangulaire seraient abolis, ou même que la scène de l'action serait changée plus souvent qu'au théâtre, mais aussi que tout un nouvel ensemble de rapports entre le danseur et l'espace pourrait être développé¹¹.

Ainsi, dès les années 1940, soit bien avant les premières chorégraphies *in situ* de Trisha Brown ou de Meredith Monk, Maya Deren offrait déjà aux danseurs avec lesquels elle collaborait la possibilité de confronter leur corps et leurs mouvements à des espaces différents de ceux des studios de danse et des scènes de théâtre. Ce type de déclarations et leur mise en œuvre dans des ciné-danses *in situ* invitent à nuancer les histoires de la danse qui tendent souvent à radicaliser le surgissement iconoclaste des chorégraphes de la Judson Church et le caractère inédit de leurs expérimentations, en l'occurrence de leurs sorties de scène et de leurs explorations d'espaces alternatifs. En d'autres termes, cela encourage à réévaluer le rôle que la ciné-danse a pu jouer dans l'évolution historique des formes chorégraphiques. En

¹¹ « Up until now, the usual area in which the dancer moves is defined by the theater stage [...] an oblong of varying proportions bounded by three sides and the audience stage front [...] More and more I began to think of [...] taking the dancer out of the theater and of giving him the world as a stage. This would mean not only that the fixed front view and the rigid walls of the theater oblong would be removed, or even that the scene of activity would be changed more often than in the theater, but it meant also that a whole new set of relationships between the dancer and space could be developed. » Maya Deren, *Essential Deren*, *op. cit.*, pp. 220-221.

effet, alors que la ciné-danse est parfois considérée comme une pratique qui s'inspire des chorégraphies *in situ*, voire comme de simples enregistrements de ce type de performances, la prise en compte des œuvres de Maya Deren, de Shirley Clarke et d'Amy Greenfield laisse penser que c'est plutôt la ciné-danse qui a suggéré aux chorégraphes de sortir de scène. Les films de ces choréalisatrices – mais aussi certains *musicals* qui sortaient la danse des théâtres – ont tracé une voie nouvelle pour l'art chorégraphique. En sortant la danse du cadre abstrait de la scène et de ses décors artificiels, les ciné-danses plongeaient les danseurs dans des lieux spécifiques et des contextes complexes. En frottant ainsi les corps dansants à des environnements authentiques et souvent dynamiques, ces films créaient les conditions de rapports nouveaux, à la fois plus riches, plus immersifs et plus dialogiques, entre les mouvements et l'espace. À ce titre, et malgré le manque de reconnaissance officielle de la part des grandes figures de la danse postmoderne, la ciné-danse a certainement influencé les expérimentations chorégraphiques « hors-scène » qui se multiplient à partir des années 1970¹².

Quoi qu'il en soit, il est indéniable que, plus de vingt ans avant les déterritorialisations de la danse et la critique de ses représentations spectaculaires par les danseurs de la Judson Church, Maya Deren s'évertuait déjà à briser le dispositif théâtral et la logique scénique de l'écriture des mouvements à travers ses expérimentations ciné-chorégraphiques. Dans *A Study in Choreography for Camera*, elle libère Talley Beatty des « quatre murs » de la scène. Le danseur peut alors déborder les frontières rectangulaires qui, au théâtre, délimitaient le périmètre de son action ainsi que le dessin de ses déplacements. De plus, grâce au point de vue mouvant de la caméra, ses mouvements ne sont plus soumis à la frontalité du spectacle scénique : ils peuvent désormais se déployer dans toutes les directions sans avoir à tenir compte d'un quatrième mur de référence vers lequel il devrait régulièrement se tourner. Radicalisant cette nouvelle occupation chorégraphique de l'espace, dérégulée par l'abolition de tout front fixe, Maya Deren prend soin de faire varier les perspectives : elle filme la chorégraphie sous toutes ses coutures et cadre Talley Beatty autant de profil, de dos ou de trois quarts que de face. Enfin, Maya Deren exploite les « pouvoirs magiques » du montage pour opérer des changements de décors bien plus fréquents qu'ils ne pourraient jamais l'être sur scène. De fait, bien qu'il ne dure que deux minutes trente, *A Study in Choreography for Camera* place le danseur dans quatre contextes différents. En outre, du fait de leur authenticité et des rapports que

¹² Bien que je n'aie trouvé à ce jour aucun témoignage de chorégraphes allant dans ce sens, le fait que Maya Deren était très bien intégrée à la communauté avant-gardiste du New York des années 1950 et 1960 m'encourage à penser que ses travaux circulaient suffisamment parmi les artistes new-yorkais (tout particulièrement au sein de la communauté de Greenwich Village) pour avoir atteint et influencé les chorégraphes du Judson Dance Theater.

la chorégraphie tisse avec eux, ces espaces constituent davantage des *environnements*, capables d'influencer les mouvements du danseur, que des *décors* au sens le plus visuel du terme. Le film fait ainsi voyager Talley Beatty d'une forêt à une vallée, en passant par un appartement et une cour de musée, et chacun de ces espaces génère une écriture chorégraphique spécifique, ajustée à leurs spécificités (à leurs dimensions, à leur topographie, à leurs connotations socioculturelles, etc.).

A Study in Choreography for Camera avait ainsi une valeur programmatique quant à la capacité de la ciné-danse à multiplier et à enrichir les rapports entre les mouvements dansés et les espaces dans lesquels ils se développent. Ce film prouve aussi qu'en favorisant l'élaboration de mouvements *ad hoc* et en induisant des états kinesthésiques inédits en danse, l'exploration ciné-chorégraphique de ces rapports entre les corps dansants et l'espace est susceptible d'élargir le vocabulaire chorégraphique. En effet, il est évident que les qualités d'un mouvement sont nécessairement affectées par les caractéristiques de l'espace dans lequel il est effectué. Par exemple, on ne peut pas sauter de la même manière sur un plancher en bois et sur un sol plus mou tel que du sable sur lequel il est plus difficile de prendre appui. De même, on ne soutient pas un mouvement d'équilibre de la même manière selon qu'on le réalise sur un terrain irrégulier ou sur une surface parfaitement lisse. En conséquence, la diversification des espaces dans lesquels la danse peut venir s'inscrire permet de développer des mouvements *sui generis* qui ne peuvent être exécutés que dans certains milieux (dans l'eau par exemple) ou ne prendre appui que sur certains éléments d'un lieu (un trou dans la terre, le décrochage entre un trottoir et la route, la pente d'une montagne ou d'une colline, etc.).

Étant donné les variations de contexte et de qualités de mouvement qu'elles génèrent, ces déterritorialisations de la danse représentent l'une des plus fécondes opportunités que la ciné-danse offre à l'art chorégraphique. En plongeant les danseurs dans des environnements non seulement plus variés, mais souvent plus complexes que les lieux traditionnellement affectés à la danse, les ciné-danses ouvrent de nouveaux espaces d'action et de création aux chorégraphes et aux interprètes. Ce faisant, ces films créent des conditions qui favorisent le renouvellement de la danse, de son répertoire de mouvements, de ses dispositifs spatio-temporels, de ses effets esthétiques et sensoriels et de ses implications (sociales, culturelles, politiques. . .).

Si, parmi les pionniers de la ciné-danse, certains – pour des raisons surtout pratiques, techniques ou économiques – n'ont jamais filmé la danse en dehors de la scène ou des studios, à l'instar d'Hilary Harris, de Norman McLaren ou des tandems

Merce Cunningham-Charles Atlas et Merce Cunningham-Elliot Caplan¹³, la très grande majorité des choréalistes contemporains, tels que Lloyd Newson, Pascal Magnin, Thierry De Mey, Wim Vandekeybus, Mitchell Rose ou Noémie Lafrance, choisissent de filmer la danse dans des espaces alternatifs. Dans la plupart des ciné-danses contemporaines, la question des lieux de tournage est donc cruciale : ceux-ci sont choisis avec soin pour leurs singularités visuelles, leur charge poétique, leurs effets contextualisants, leur portée dramaturgique ou leur capacité topographique à susciter des mouvements originaux. De fait, lorsque les ciné-danses sont des adaptations de chorégraphies préexistantes, comme c'est souvent le cas, la « mise en lieu » de la danse constitue souvent un facteur déterminant dans la réussite ou non d'un réalisateur à approfondir, densifier ou infléchir le style et le sens de la pièce originale. En effet, l'une des opérations essentielles de la plupart des adaptations ciné-chorégraphiques est de décontextualiser l'œuvre du chorégraphe, de la confronter à de nouveaux terrains capables de se faire le terreau de gestuelles, d'atmosphères et de connotations nouvelles.

Sortir de scène pour mettre en scène

La sortie de scène apparaît ainsi comme un trait quasi définitoire de la ciné-danse, à tout le moins des œuvres contemporaines du genre. Sherril Dodds affirme par exemple que l'abolition du référent scénique est un dénominateur commun à la plupart des ciné-danses et que le choix des lieux de tournage représente souvent une étape essentielle de cette entreprise déconstructrice : « l'un des objectifs des danses conçues pour la caméra est d'éviter la transposition du contexte scénique à l'écran. L'un des moyens d'y parvenir est de situer la performance dans un site qui n'évoque pas le cadre théâtral ou qui ne lui est pas normalement associé.¹⁴ » Melanie Kloetzel observe également que « dans la plupart des définitions des films de danse, le recours à des contextes alternatifs apparaît comme l'un des marqueurs du genre¹⁵ ». En effet, c'est cette sortie de scène qui, entre autres caractéristiques singulières, distingue les ciné-danses des captations avec lesquelles on les confond parfois ou avec lesquelles

¹³ Il faut toutefois noter qu'Hilary Harris a filmé des danses *in situ* en tant que chef opérateur de certains films d'Amy Greenfield et qu'un film de Cunningham, qui était présumé perdu et qui a été redécouvert après la mort du chorégraphe en 2009, se déroule dans un environnement urbain. En effet, *Assemblage* (États-Unis, 1968, 58'), coréalisé par le chorégraphe et Richard Moore, a été tourné au Ghiradelli Square à San Francisco.

¹⁴ « [...] part of the agenda of dance designed for the camera is to avoid the transposition of a stage context to screen. One way in which this can be achieved is to locate the performance in a site that would not bring to mind, or normally be associated with, a stage setting. » Sherril Dodds, *Dance on Screen*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁵ « [...] in most definitions of dance film, the use of alternative contexts crops up as one of the main markers of the genre. » Melanie Kloetzel, « Bodies in Place: Location as Collaborator in Dance Film », *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 2015, vol. 11, n°1, p. 20.

elles se retrouvent englobées dans une définition trop large et donc erronée de la « vidéo-danse », comme c'est le cas avec l'acceptation qu'attribue au terme le festival de vidéodanse du Centre Pompidou.

Or, parce qu'elles se donnent avant tout pour mission de présenter à un public élargi une œuvre de danse telle qu'elle est, peu ou prou, présentée au théâtre ou à l'opéra et de préserver fidèlement le répertoire chorégraphique, les captations enregistrent le plus souvent les pièces sur scène, lors des représentations ouvertes au public, et tendent asymptotiquement vers la plus grande neutralité possible (montage « invisible » ou discret, enregistrement *in extenso* de la chorégraphie non restructurée pour sa transposition à l'écran, prédominance de plans d'ensemble et absence d'effets visuels ou sonores trop remarquables). Au contraire, que ce soit en travaillant à partir d'une pièce chorégraphique préexistante ou d'une danse composée d'emblée à cet effet, le projet de toute ciné-danse est de faire une œuvre autonome, de produire un film qui se démarque d'un travail théâtral. Les choréalistes cherchent à créer des films de danse qui ne soient pas de simples reproductions audiovisuelles, des traces ou des archives d'œuvres chorégraphiques, mais qui reposent bien sur une réécriture ou une coécriture de la danse *par* la caméra et le montage.

En outre, comme le suggérait la citation de Sherril Dodds, extirper la danse de ses milieux d'inscription traditionnels et la (re)localiser dans des espaces originaux et cinégéniques aide les choréalistes à (re)créer la danse spécifiquement pour l'écran et donc à inventer des écritures chorégraphiques différentes. En effet, sortir du dispositif théâtral – notamment de sa frontalité, mais aussi de la forme et du périmètre de l'espace scénique – permet de déconstruire plus facilement l'organisation, les habits et les effets chorégraphiques que la scène favorise et que la danse a donc tendance à reproduire et à perpétuer. Arracher la danse à l'espace scénique crée en quelque sorte les conditions d'une *tabula rasa* qui facilite la (re)composition des séquences de mouvements selon une logique visuelle, sonore, cinétique, rythmique et dramaturgique propre au médium cinématographique. Cette déterritorialisation sert donc de tremplin à l'élan expérimental et à l'ambition véritablement interdisciplinaire qui animent ces artistes.

Par exemple, les environnements des films de Thierry De Mey sont de toute évidence choisis pour leur intérêt esthétique et poétique, mais aussi pour leur capacité à infléchir les qualités de mouvement ainsi que les effets visuels, sonores et dramatiques des chorégraphies originales à partir desquelles il travaille. De fait, Thierry De Mey sélectionne toujours pour ses films des espaces pittoresques aux caractéristiques très spécifiques et fortement contextualisantes qui tendent à remodeler la « texture » des mouvements et à conférer de nouvelles significations à

l'activité des corps. Que ce soient les fuligineux crassiers de charbon de Charleroi et les terrils de sel nivéens de Catalogne de *Love Sonnets*, l'immense école désaffectée et austère de *Rosas danst Rosas*, la forêt inquiétante de *Tippeke*, la falaise escarpée de *Dom Svobode*, le carrefour à huit branches de *Fase*, la clairière bucolique de *Counter Phrases* (2003, 61'), la forêt luxuriante de *Ma mère l'oye*, le hangar industriel de *One Flat Thing* (2006, 26') ou encore l'étendue désertique laissée par l'assèchement de la mer d'Aral dans *Prélude à la mer*, les environnements des films de Thierry De Mey sont porteurs d'univers visuels et acoustiques singuliers ainsi que de connotations poétiques et dramatiques qui intensifient ou transforment la portée des pièces chorégraphiques originales.

Dans un entretien rapporté dans *Filmer la danse*, Thierry De Mey commente l'importance cruciale de l'espace dans ses films et explique pourquoi l'opération de déterritorialisation et de reterritorialisation des danses qu'il met en scène est une étape essentielle de son travail de création :

Le choix des lieux, c'est une question fondamentale. Je n'envisage pas un film sans savoir où je vais le filmer. Je ne tourne jamais sur scène pour éviter la confusion avec un travail de captation. Je n'ai rien « contre » en soi, mais c'est quelque chose qui ne m'intéresse pas ; je conçois mes films comme des œuvres autonomes. Il m'est arrivé de tourner sur une scène pour Piano Fase par exemple, mais c'était pour des raisons très pratiques : je ne pouvais pas prendre le risque qu'un élément extérieur, comme un courant d'air, vienne bouleverser la précision du mouvement synchronisé des jupettes ! [...] Tous mes films reposent sur des choix différents et très définis. Par exemple, quand je cherche une rosace pour y tourner une chorégraphie, je me rends à l'Institut géographique pour relever tous les carrefours à huit branches existant dans les bois. . . Le lieu est toujours primordial¹⁶.

Par conséquent, si l'opération n'est pas absolument nécessaire ni, surtout, suffisante en soi, le transfert de la danse dans des environnements singuliers apparaît comme un processus déterminant dans la création de ciné-danses indépendantes. Bien sûr, le travail des choréalistes est beaucoup plus complexe qu'une simple mise en lieu de la danse, comme je l'ai montré dans les deux chapitres précédents. Pour créer des ciné-danses originales qui se distinguent des œuvres chorégraphiques préexistantes à partir desquelles ils travaillent le plus souvent, les choréalistes comme Thierry De Mey déconstruisent de fond en comble les chorégraphies pour en réorganiser les séquences à la fois au niveau profilmique et au stade du montage. En outre, ils emploient un large éventail de techniques cinématographiques qui façonnent des danses qui ne pourraient exister en dehors de cette médiatisation technique et esthétique : angles de vue défamiliarisants, variation des échelles de plans,

¹⁶ Propos recueillis par Dick Tomasovic, *Filmer la danse*, op. cit., p. 230.

(dé)cadres originaux, coupes surprenantes qui surimposent aux chorégraphies de nouveaux effets rythmiques, gros plans sonores, etc. Toutefois, la sortie de scène et la (re)mise en scène d'une chorégraphie dans un environnement particulier reste l'un des moyens les plus radicaux et les plus efficaces pour émanciper les chorégraphes d'un asservissement esthétique à l'œuvre originale.

4.2 Typologie des espaces de la ciné-danse

Quels sont les espaces typiques de la ciné-danse ? Dans quels environnements ou quels milieux les chorégraphes aiment-ils plonger les danseurs ? Quels effets ces territoires et ces contextes tendent-ils à avoir sur les états de corps et sur la qualité des mouvements ? En retour, est-ce que les corps dansants ont une action, un impact sur ces lieux ? Quel rôle les cadres et le montage jouent-ils dans la construction du dialogue que ces films nouent entre les corps et l'espace ? Afin de répondre à ces questions, j'établirai dans les pages qui suivent une typologie des espaces de la ciné-danse. Ce faisant, j'examinerai les formes chorégraphiques et les styles cinématographiques que les divers types d'espaces de la ciné-danse permettent, voire favorisent.

En effet, dans le cadre de cette étude générale de la ciné-danse, il me semble crucial, d'une part, de repérer et de mettre au jour les divers types d'espaces que ce genre de films privilégie et, d'autre part, d'analyser les modalités d'investissement chorégraphiques de ces espaces respectifs, ainsi que leur traitement cinématographique. Car, en l'absence de tout ressort narratif traditionnel (succession d'actions et d'événements, développement psychologique de personnages, relations de cause à effet, dialogues. . .), les espaces dans lesquels les ciné-danses se déroulent ont un impact surdéterminant non seulement sur leur esthétique, la qualité des mouvements des danseurs et leurs états de corps, mais aussi sur leur atmosphère, leur charge dramatique et leur tonalité poétique.

Or, étrangement, la littérature théorique sur les ciné-danses a largement occulté les questions relatives aux types de décors propres à ce genre, aux conséquences de ces espaces sur l'écriture des chorégraphies et sur l'exécution des mouvements ou encore aux effets de poétisation, voire de narrativisation, que ces environnements produisent sur les mises en scène majoritairement muettes de ces films de danse. De fait, aucun des trois théoriciens anglo-saxons qui ont écrit des ouvrages traitant essentiellement de ciné-danses (Sherril Dodds, Erin Brannigan et Douglas Rosenberg) n'examine la question des espaces distinctifs du genre : dans leurs travaux, la

problématique des lieux de tournage et de leurs effets ciné-chorégraphiques fait seulement l'objet de remarques furtives au détour de certaines analyses de films. Il me semble ainsi que ces auteurs ont « manqué » l'importance primordiale des espaces dans ces films en sous-estimant la puissance de détermination (chorégraphique, visuelle, sonore, dramaturgique, fictionnelle et politique) qu'ils y exercent.

Seuls quelques articles ont interrogé le rôle de l'espace dans les ciné-danses, amorçant ainsi une réflexion nécessaire à la théorisation du genre : Harmony Bench a étudié l'usage des « non-espaces » dans quelques ciné-danses contemporaines, Melanie Kloetzel a analysé le rôle collaboratif des lieux dans les mises en scène ciné-chorégraphiques, Sylvie Vitaglione s'est intéressée à certains films de danse qui se déroulent dans des espaces urbains et j'ai moi-même proposé une réflexion sur les espaces dans les films de Thierry De Mey dans *The International Journal of Screendance*¹⁷.

Toutefois, ces articles ne traitent de l'espace en ciné-danse qu'à travers des exemples ponctuels ou catégoriels en examinant les décors de telle ou telle ciné-danse particulière ou bien en se concentrant sur un type d'espace spécifique que le genre affectionne. Il n'y a donc à ce jour aucune étude générale qui ait répertorié les divers types d'espaces de la ciné-danse et analysé leurs effets chorégraphiques et cinématographiques ainsi que leurs implications dramaturgiques. Encore balbutiant, le jeune domaine d'études que constituent les *screendance studies* est donc clairement lacunaire sur cette question dont la résolution me semble pourtant essentielle à la théorisation du genre.

En effet, la plupart des ciné-danses, *a fortiori* des ciné-danses contemporaines, témoignent de l'importance fondamentale des lieux, des espaces, des environnements, des contextes et/ou des éléments dans lesquels les choréalistes placent, voire immergent les danseurs. En outre, la réapparition, à travers ce corpus de films, de certains types de décors très spécifiques encourage à établir une typologie qui rende compte de ces récurrences spatiales, architecturales ou contextuelles. Aussi l'essentiel de ce chapitre est-il consacré à l'établissement d'une typologie des espaces de la ciné-danse et à l'analyse des effets de ces espaces sur les mises en scène ciné-chorégraphiques.

¹⁷ Harmony Bench, « Media and the No-Place of Dance », *Forum Modernes Theater*, Bd. 23/1, 2008, pp. 37-47. [En ligne] URL : http://periodicals.narr.de/index.php/forum_modernes_theater/article/viewFile/864/842. [Consulté le 02/08/2015] ; Melanie Kloetzel, « Bodies in Place: Location as Collaborator in Dance Film », *op. cit.* ; Sylvie Vitaglione, *Experimental Dance Films and the (Mis)Use of Urban Space*. [En ligne] URL : http://architecturemp.com/wp-content/uploads/2013/09/mc_conference_vitaglione_sylvie.pdf. [Consulté le 24/07/2015] et Sophie Walon, « Poetic Phenomenology in Thierry De Mey's Screendances: Open Corporealities, Responsive Spaces, and Embodied Experiences », *The International Journal of Screendance*, vol. 4, 2014.

La perception spatiale de la caméra et l'écran comme espace et contexte

Tout d'abord, avant d'examiner les espaces spécifiques de la ciné-danse, il est important de rappeler que la caméra propose une perception de l'espace qui lui est propre et que les écrans, qui constituent les supports de tous films et de toutes ciné-danses, sont également des espaces particuliers. En effet, en raison du dispositif technique sur lequel elle repose, la caméra structure ce qu'elle filme selon ses cadres de perception *sui generis*, c'est-à-dire selon l'architecture distinctive de son champ de vision. Au même titre que la scène, la caméra est « un dispositif perceptif », « une machine qui organise ce que nous percevons¹⁸ ». De plus, cette spécificité de la perception de l'espace par la caméra encourage, en amont, une gestion spatiale *ad hoc* de la mise en scène de la part des réalisateurs, ce qui tend à renforcer la singularité du traitement de l'espace au cinéma.

Ensuite, ce que la caméra enregistre à travers le filtre de sa perception spatiale spécifique est projeté sur une surface – l'écran – qui constitue, lui aussi, un cadre et un espace déterminés : il s'agit d'une surface aux dimensions très variables mais qui est, le plus souvent, rectangulaire, plate, lisse et accrochée ou dressée à la verticale. En outre, les écrans (de cinéma, de télévision, d'ordinateur) qui constituent les supports d'inscription des ciné-danses représentent des contextes particuliers autant que des espaces spécifiques. Car ces écrans sont des médiums, des sites traversés, connotés par des histoires et des usages traditionnels respectifs (à la fois techniques et esthétiques) qui en font aussi des contextes.

Je ne m'attarderai pas sur ces diverses considérations puisqu'elles ne sont en rien particulières à la ciné-danse : elles sont valables pour toutes les formes de médiatisations audiovisuelles, quoiqu'elles soient d'autant plus cruciales lorsqu'il s'agit de filmer un art qui se déploie dans l'espace comme la danse. De plus, ces conditions spatiales propres à l'outil caméra et aux médiums écraniques ont déjà fait l'objet de remarques et d'analyses précises en ce qui concerne les films de danse par Sherril Dodds et Douglas Rosenberg¹⁹. Au demeurant, une telle réflexion a une portée relativement limitée dans la mesure où la structure spatiale que la perception de la caméra impose à ce qu'elle filme et les spécificités des espaces écraniques ne constituent en quelque sorte que les degrés zéro du traitement spatial de la danse dans ces films. En effet, ces structures spatiales spécifiques sont liées à certaines

¹⁸ Julie Perrin, *Figures de l'attention*, op. cit., p. 21.

¹⁹ Voir Douglas Rosenberg, « Video Space: A Site for Choreography », *LEONARDO: Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology* 33.4, 2000, pp. 275-280 ; *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*, op. cit., chapitre 1, pp. 14-32 et Sherril Dodds, *Dance on Screen*, op. cit., pp. 30-31.

caractéristiques inhérentes à leur instrument d'enregistrement (la caméra) et à leurs supports de diffusion (les écrans) : à ce titre, elles constituent le substrat incompressible ou indépassable de la ciné-danse, sa condition d'apparition. Par conséquent, à moins de considérer, à l'instar de Marshall McLuhan, que « le médium est le message²⁰ », comme semble le faire Douglas Rosenberg qui consacre à ces questions une large partie de sa monographie, il paraît nécessaire de dépasser rapidement ces considérations très peu spécifiques à la ciné-danse afin d'analyser ce qui est véritablement singulier dans le traitement de l'espace que ces films proposent.

Néanmoins, il est tout de même utile en guise de propédeutique de rappeler brièvement les caractéristiques de la perception spatiale que la caméra construit et véhicule ainsi que les spécificités des espaces écraniques afin de pleinement conscientiser les « infrastructures » spatiales de toute ciné-danse puisque notre familiarité avec les médiums de l'image tend à les invisibiliser. En quoi précisément la façon dont la caméra perçoit et enregistre l'espace est-elle particulière ? Pourquoi l'espace dans lequel sont perçus les corps en mouvement dans les ciné-danses diffère-t-il de l'espace tel qu'il est perçu lorsque la danse est représentée sur scène ?

Bien entendu, la plus grande différence entre, d'une part, l'espace scénique et, d'autre part, l'espace tel que la caméra le capture et que les écrans le présentent, réside dans le passage d'un espace tridimensionnel à une re-présentation bidimensionnelle d'espaces tridimensionnels (je laisse ici de côté l'exception des films en 3D). Certes, comme le rappelle Sherril Dodds, l'œil humain a été entraîné depuis longtemps à percevoir la tridimensionnalité des images bidimensionnelles²¹. Il n'en reste pas moins que la danse filmée est caractérisée par une certaine planéité et, en conséquence, par un certain aplatissement des corps. De fait, la bidimensionnalité des images et les espaces plats des écrans rendent les ciné-danses capables de moins de relief, de moins d'écart ou de jeu entre figures et fond que la danse *live*, bien que ces limitations puissent être largement résorbées par un travail sur les effets de perspective et sur une mise en scène dynamique de la profondeur de champ.

Une autre différence essentielle entre l'espace scénique et l'espace de l'écran tient à une simple question d'échelle et notamment de taille des corps. Contrairement aux corps réels tels qu'ils peuvent être perçus sur scène (encore que la situation des spectateurs dans la salle puisse faire varier sensiblement la perception de la taille des danseurs), un corps à l'écran peut parfois paraître beaucoup plus grand qu'il

²⁰ Marshall McLuhan, « The Medium is the Message », in Eric McLuhan et Frank Zingrone (dir.), *Essential McLuhan*, New York, Basic Books, 1995, p. 151.

²¹ Sherril Dodds, *Dance on Screen*, op. cit., p. 31.

ne l'est réellement (si le film est projeté sur un écran de cinéma) ou, plus souvent, beaucoup plus petit (si le film est vu sur un écran de télévision ou d'ordinateur, ce qui constitue les modes de visionnage les plus fréquents pour les ciné-danses). Dans ces cas, la perception du détail des corps à l'écran (du moins en plan d'ensemble) sera beaucoup moins fine que sur scène, même si ces lacunes, là encore, peuvent être plus que contrebalancées par les possibilités des gros et très gros plans.

De plus, l'architecture spatiale que dessine le champ de vision de la caméra est sensiblement différente de celle qui définit le cadre scénique²². Examinant le travail vidéo de Merce Cunningham, Annie Suquet note que ce dernier a d'abord été frappé par le fait que « la perception de l'espace à travers l'œil de la caméra diffère fondamentalement de celle de l'espace de la scène²³ ». Elle cite ainsi le chorégraphiste : « Au théâtre, la perspective semble se rétrécir au fur et à mesure qu'on s'éloigne du proscenium ; à la télévision, c'est l'inverse : étroite au niveau de l'œil de la caméra, elle s'élargit dans la profondeur²⁴ ». Dans son ouvrage *Dance on Screen*, Sherril Dodds examine précisément cette différence entre l'espace de la scène et l'espace que le regard de la caméra façonne :

Lorsqu'un spectateur est face à une scène, l'espace prend généralement la forme d'un rectangle. La loi de la perspective crée l'impression que la scène est un peu plus large devant et qu'elle se rétrécit insensiblement jusqu'à devenir légèrement plus étroite au fond. Une perspective de caméra, en revanche, montre l'inverse. Le champ de vision d'une caméra a la forme d'un cône : l'espace est extrêmement étroit devant et s'agrandit pour devenir bien plus large au fond. Par conséquent, la perspective d'une caméra définit plusieurs limitations et possibilités potentielles pour l'écriture chorégraphique. Par exemple, un danseur qui est près de la caméra peut ne faire qu'un pas pour sortir du champ, tandis qu'un danseur qui se trouve quelques mètres directement derrière lui doit effectuer un grand nombre de pas pour sortir du cadre. De la même manière, lors des performances scéniques les danseurs ne peuvent d'ordinaire entrer et sortir que par les côtés, mais dans l'espace de la caméra il leur est possible d'entrer et de sortir par l'arrière de la caméra ; ils semblent alors entrer par « l'avant de la caméra »²⁵.

²² Je parle ici d'architecture au sens où Douglas Rosenberg emploie ce terme dans ce contexte précis : « [...] if one considers the theater with its proscenium arch a site for the performance of dance, then one might also consider the camera as a sort of architectural space. Just as the theater has architectural specificity, the same can be said of the camera ». *Screendance*, op. cit., p. 21.

²³ Annie Suquet, *Merce Cunningham. Chorégrapheur pour la caméra*, op. cit., p. 16.

²⁴ Merce Cunningham, cité par Annie Suquet, *ibidem*.

²⁵ « When a spectator looks onto a stage, the space generally takes the shape of a rectangle. The law of perspective creates an impression that the stage is slightly wider at the front and then tapers inwards to become marginally narrower at the back. A camera perspective, however, shows the reverse. The field of vision of a camera is coneshaped; the space is extremely narrow at the front and then extends out to become widest at the back. Consequently, the perspective of a camera sets several limitations and potential possibilities for the choreographic design. For instance, a dancer who is close to the camera can take one step to move out of view, while a dancer several metres directly behind has to take many steps to move out of the frame. Similarly, during stage performances the dancers can usually only enter and exit from side wings, but within the camera

Dans ce passage, l'auteure souligne que si l'architecture de l'espace filmé – la structure spatiale que tracent les cadres perceptifs de la caméra – est différente de celle de la scène, elle induit aussi une utilisation différente de l'espace par les chorégraphes et les danseurs. En d'autres termes, non seulement le regard de la caméra crée une *perception* différente de l'espace, mais il génère en conséquence des *usages* différents de l'espace : il invite les danseurs à occuper l'espace de son champ de vision autrement qu'ils n'investissent l'espace scénique.

Enfin, il faut préciser en quoi les supports sur lesquels les ciné-danses s'inscrivent – le film, la vidéo, le numérique –, les environnements dans lesquels elles sont diffusées – les cinémas, la télévision, les musées, les sites Internet –, et les écrans sur lesquels elles sont projetées – grands écrans de cinéma, petits écrans de télévision ou d'ordinateur, voire très petits écrans d'appareils portables – représentent des *contextes* autant que des médiums ou des espaces. En effet, une ciné-danse n'aura pas le même rendu, les mêmes textures, la même densité ou la même profondeur d'image selon qu'elle a été enregistrée sur un support filmique, vidéo ou numérique. De même, elle ne sera pas perçue par les spectateurs de la même manière en fonction de son contexte de diffusion : il n'est pas indifférent pour la réception de ces œuvres qu'elles soient diffusées et visionnées sur un grand écran dans un cinéma d'art et d'essai dans le cadre d'un programme de films expérimentaux, à la télévision, dans un musée ou sur des sites Internet. C'est pourquoi il est important de se demander quels sont les médiums d'inscription et de diffusion qui caractérisent la ciné-danse et, partant, de s'interroger sur le type de contextes qu'ils surimposent à la lecture de ces œuvres. Comme je l'évoquais à la fin du deuxième chapitre de cette étude, ces diverses modalités de perception et de réception de la ciné-danse (support d'inscription, environnement de diffusion, surface de projection) ont grandement varié avec les époques et les évolutions technologiques des médiums audiovisuels. Ainsi, les projets ciné-chorégraphiques étaient originellement conçus pour des enregistrements filmiques et des diffusions cinématographiques. Un certain nombre ont ensuite été tournés en vidéo et édités en cassette. Aujourd'hui, en revanche, la plupart des ciné-danses sont filmées avec des caméras numériques, puis diffusées sur Internet et, donc, visionnées sur des écrans d'ordinateur.

Est-il possible, malgré ces évolutions, de dégager un contexte de référence qui détermine l'histoire de la ciné-danse, lui sert de ligne directrice ? En retraçant à sa manière les modes de production, les méthodes et les styles de création ainsi que les contextes de diffusion de certaines ciné-danses, Douglas Rosenberg pense pouvoir

space it is feasible for dancers to enter and exit from behind the camera so that they appear to enter from "camera front". » Sherril Dodds, *op. cit.*, p. 30.

conclure que la *screendance* est, davantage qu'au cinéma, rattachée à la tradition de l'art vidéo et, par conséquent, au médium d'enregistrement (c'est-à-dire à l'histoire de ses usages et à la spécificité de ses qualités matérielles et esthétiques), aux environnements d'exposition (musées), aux influences artistiques (arts plastiques) et aux modes de diffusion (moniteurs vidéos) qui la définissent²⁶.

Au contraire, il me semble que le médium vidéo a été assez peu utilisé par les choréalistes au cours de l'histoire du genre et que lorsqu'il était préféré au film cela s'expliquait le plus souvent par des raisons financières et pratiques bien plus qu'artistiques. Cette conviction me semble soutenue par les parcours, les influences et les travaux d'artistes tels que Maya Deren, Shirley Clarke, Hilary Harris, Pina Bausch, Joëlle Bouvier et Régis Obadia, Wim Vandekeybus, Thierry De Mey, Lloyd Newson ou encore Margaret Williams : leur culture et leurs choix artistiques inscrivent clairement leurs œuvres dans l'histoire du cinéma, bien que certaines d'entre elles aient pu être tournées sur des supports autres que le film. Or ces choréalistes font partie des figures de proue de la ciné-danse : autrement dit, leurs œuvres ont largement contribué à façonner le genre. Ainsi, malgré la relative popularité du médium vidéo dans l'histoire de la ciné-danse et les conditions muséales de diffusion d'un certain nombre d'œuvres du genre, le « contexte » esthétique et culturel de référence de la plupart des choréalistes reste très souvent le cinéma. Contrairement à Douglas Rosenberg, il me semble donc que les films de danse qui constituent l'objet commun de notre attention théorique sont davantage déterminés par l'histoire et les pratiques du cinéma indépendant et expérimental que par l'art vidéo qui est davantage lié aux arts plastiques et aux formes artistiques « muséales ». Certes, il faut bien reconnaître que l'art vidéo a exercé une influence incontestable sur les développements de la ciné-danse à partir de la fin des années 1970. Il convient aussi de souligner la grande porosité de la frontière entre cinéma expérimental et art vidéo. Surtout, il faut signaler le caractère quasi obsolète d'un tel débat car la récente amélioration de la résolution de l'image vidéo et l'utilisation, aujourd'hui largement dominante, de la technologie numérique au cinéma, rendent plus ténus les écarts entre les pratiques, mais aussi les effets, de la vidéo et du cinéma²⁷.

Bien qu'elles ne soient pas dépourvues d'intérêt historique et théorique, ces considérations sur les infrastructures spatiales et contextuelles des ciné-danses que définissent leur médium d'enregistrement, leur support d'inscription et leur espace

²⁶ Cf. *Screendance*, *op. cit.*, chapitre 4, pp. 73-92.

²⁷ Bien que le sujet des médiums de la *screendance* (comme sites et contextes) et de leur importance respective dans la définition du genre constitue une grande partie de l'apport de Douglas Rosenberg à la réflexion théorique sur les ciné-danses, l'auteur reconnaît lui-même l'importance aujourd'hui moindre de cette discussion étant donné l'évolution technologique de ces médiums respectifs. *Ibid.*, p. 31.

de diffusion ne constituent qu'un apport introductif à une réflexion plus spécifique sur les espaces particuliers que ces films mettent en scène. En effet, comme beaucoup de genres cinématographiques, les ciné-danses se distinguent par les espaces et les contextes dans lesquels elles choisissent de se déployer. Par exemple, les westerns sont clairement reconnaissables par les paysages désertiques du Far West dans lesquels ils se déroulent (ou sont censés se dérouler) et qui constituent des espaces non régulés, dont les territoires et les frontières, qui ne sont pas encore définis, font l'objet de conflits et de conquêtes. Le film d'horreur a également ses territoires de prédilection : les maisons isolées et délabrées, les cimetières, les espaces désertés, les greniers et les sous-sols, les forêts sombres, etc. De même, les *teen movies*, le film noir, le péplum, les *road movies*, les *backstage musicals* ou encore les films de banlieue se démarquent tous par la spécificité des décors, des espaces et des contextes qui les caractérisent. Bien que les ciné-danses ne se définissent pas par un seul type d'espace qui les rendrait automatiquement identifiables en tant que telles, les films du genre se signalent néanmoins par leur recours récurrent à certains espaces spécifiques et, tout autant, par certains usages distinctifs de ces espaces. Ce sont ces environnements et ces pratiques de l'espace – propres à la ciné-danse et parties prenantes de leurs effets – que je me propose désormais de répertorier et d'analyser.

« Into the Wild » : immersions chorégraphiques en milieux naturels

Un grand nombre de ciné-danses sont tournées dans des espaces naturels, que ceux-ci soient sauvages ou aménagés. En effet, les forêts, les jardins, les rivières, les champs, les montagnes, les plages, etc., s'avèrent des lieux de prédilection pour les chorégraphes, certainement parce qu'ils constituent des décors particulièrement cinégéniques avec leurs lumières, leurs couleurs, leurs sonorités et leurs textures diverses et changeantes au fil des saisons. C'est, par exemple, ce dont témoigne *Love Sonnets* de Thierry De Mey qui joue pleinement sur les effets chromatiques et texturaux des différents paysages minéraux qu'y arpentent les danseurs. Dans un entretien avec Dick Tomasovic, Thierry De Mey explicitait ainsi les motivations esthétiques qui ont présidé au choix de ces espaces :

Pour Love Sonnets, j'ai fait un repérage très lourd dans des carrières à travers toute l'Europe. Je voulais faire un film dans la nature en excluant l'élément végétal. Il y avait l'idée d'un choix négatif : pas de vert. Par contre, je voulais un rapport à la matière, à quelque chose de très brut, et une évolution des couleurs : partir du noir des terrils de Charleroi et finir dans

*le blanc des terrils de sel de Catalogne, en passant par le rouge, grâce à une carrière de tuiles*²⁸.

L'autre atout de ces lieux qui explique pourquoi les choréalistes aiment y faire évoluer les danseurs tient à la diversité des matières et des surfaces qu'ils offrent à la mise en scène de la danse. L'eau, la neige, la glace, le sable, la terre, la boue, l'herbe, la végétation, les zones rocheuses, etc., sont autant d'éléments capables d'infléchir la nature et les qualités des mouvements dans la mesure où ceux-ci sont d'ordinaire créés sur (et donc *pour*) les traditionnels planchers de bois amortissants des studios de danse et de la scène, lesquels induisent des pratiques chorégraphiques que d'autres surfaces peuvent venir remettre en question. En effet, contrairement aux espaces géométriques, plats et lisses qui sont dévolus à l'art chorégraphique, les milieux naturels, du moins ceux qui ne sont pas ou peu aménagés par l'homme, se caractérisent souvent par la matérialité brute de leurs sols et par une topographie désordonnée, voire anarchique. Par conséquent, ces terrains peuvent induire des efforts et des effets inédits en danse : enfoncement des corps, ralentissement des mouvements et résistance opposée à leur déploiement (dans le sable, la neige ou la boue) ; état d'apesanteur et fluidité des gestes (dans l'eau ou dans les airs) ; situations d'instabilité, voire de déséquilibre (dans les zones escarpées, sur les sols irréguliers ou sur les surfaces accidentées) ; obstacles à éviter ou à surmonter (trous, monticules, troncs d'arbre ou grosses racines) ; éléments qu'il faut escalader ou sur lesquels les mouvements peuvent prendre appui (collines, rochers, arbres)... Ainsi, confronter les mouvements dansés aux spécificités spatiales des milieux naturels et à la matérialité de leurs éléments, créer des danses qui s'adaptent aux diverses surfaces d'un paysage, en épousent les dénivellations, les aspérités ou les creux, représente un défi de taille, qui requiert un travail de terrain complexe et parfois périlleux. Cependant, relever ce défi peut se révéler particulièrement enrichissant dans la mesure où il favorise un renouvellement de l'écriture et des effets chorégraphiques.

Par exemple, *Boy* du réalisateur Peter Anderson et de la chorégraphe Rosemary Lee (Angleterre, 1995, 4') s'appuie en grande partie sur les spécificités du paysage de front de mer dans lequel il se déroule²⁹. Tourné sur une plage déserte du Norfolk, le film explore l'univers onirique d'un petit garçon qui s'invente des pouvoirs magiques et un double imaginaire pour tromper son ennui et conjurer sa solitude. À l'instar de ses gestes « magiques », qui sont tous motivés par ses jeux d'enfants, ses interactions kinésiques avec l'espace de la plage sont guidées par un principe ludique : il saute à maintes reprises du haut d'une dune, roule le long de son versant ou bien glisse

²⁸ Propos recueillis par Dick Tomasovic, *Filmer la danse, op. cit.*, p. 230.

²⁹ Le film figure dans le DVD *Dance for Camera 2* (2008). Il est également disponible sur Internet : <https://www.youtube.com/watch?v=JgvxzNBfJNA>. [Consulté le 07/08/2015].



Illustration 4.1 *Boy* (Peter Anderson et Rosemary Lee, 1995)

dessus à la manière d'un serpent (allongé sur le ventre, il fait s'ébouler le sable sous son poids afin d'être aspiré par la pente). La plupart de ses mouvements ne pourraient être réalisés sur scène : ils sont rendus possibles par la topographie du lieu (la hauteur et l'escarpement de la dune qui favorisent certaines formes de sauts et de descensions) et par ses caractéristiques matérielles (la qualité meuble et molle du sable autorise toutes sortes de chutes qui seraient plus dangereuses dans d'autres espaces).

En outre, dans ce film, comme dans beaucoup d'autres ciné-dances, le paysage lui-même prend des qualités chorégraphiques : le sable est balayé par le vent ou virevolte sous les actions du jeune garçon, les hautes herbes qui hérissent les dunes frémissent sous la brise, tandis que le roulis des vagues anime l'espace et lui confère une musicalité hypnotique. En effet, contrairement à la relative rigidité de l'architecture urbaine, dominée par des structures immobiles faites de béton, de verre et de métal, les paysages naturels apportent aux ciné-dances leurs mouvements propres : ce peut être, comme dans *Boy*, le flux et le reflux de la mer ou le sable qui tourbillonne dans les airs, mais aussi des branches d'arbres secouées par les vents,

le flot d'un ruisseau, l'ondulation d'un champ de blé, une pluie battante, une volée d'oiseaux qui tournoient dans le ciel, etc.³⁰.

Par exemple, dans *Tides* d'Amy Greenfield, le mouvement impétueux des vagues, accentué par le bruit qu'elles produisent, constitue le sujet chorégraphique du film tout autant que ceux de l'interprète. Mieux, ce sont parfois ces mouvements naturels qui animent le corps de la danseuse. En effet, Greenfield se laisse à plusieurs reprises emporter par la puissance des vagues, se faisant happer par leurs rouleaux, quoiqu'elle tente parfois aussi de se mouvoir contre leur élan. Quand ce sont les vagues qui portent, charrient, bercent ou bousculent son corps, la mer tient alors le rôle d'un partenaire de danse : comme dans un pas de deux, elle permet à Greenfield d'exécuter des types de mouvements et de créer des effets chorégraphiques qu'il lui serait impossible d'accomplir seule (ballotements du corps dans le flot parfois contradictoire des vagues, effets d'apesanteur et déplacements de la danseuse dos au sol). En revanche, qu'elle bénéficie ou non d'un partenaire, la danseuse ne pourrait jamais accomplir cette chorégraphie sur scène : seuls ce milieu aquatique, le flux et le reflux des vagues et la puissance de propulsion de leur flot sont à même d'induire ce type de mouvements³¹. Dans *Die Klage der Kaiserin* de Pina Bausch, la nature « danse » même parfois plus que les êtres. Le film s'ouvre notamment sur une femme qui utilise une souffleuse de feuilles dans une forêt automnale, devenant ainsi la maîtresse de ballet d'une singulière chorégraphie de feuilles mortes. Du reste, il n'est pas surprenant que la ciné-danse élise domicile dans ces espaces naturels puisqu'elle y trouve des échos visuels, sonores et cinétiques à sa propre activité ; la nature étant, comme l'art chorégraphique et le cinéma, changement, mouvement, perpétuel devenir³².

Le principe ludique qui orientait les interactions du petit garçon de *Boy* avec l'environnement de la plage se retrouve dans *Reines d'un jour*, réalisé par Pascal Magnin et chorégraphié par ses interprètes (Suisse, 1997, 26'), bien qu'il se manifeste ici dans un contexte montagnoux et champêtre³³. Dans ce film, en effet, les versants des montagnes alpines suggèrent aux danseurs un jeu chorégraphique : inventer

³⁰ Les espaces urbains ne sont toutefois pas imperméables aux mouvements de la nature. Ainsi, la façon dont la pluie participe de la célèbre danse de Gene Kelly dans la séquence torrentielle de *Singin' in the Rain* reste mémorable, même s'il s'agit dans cette scène d'une ville et d'une averse de studio : Kelly saute et patauge joyeusement dans les flaques d'eau, s'éclabousse, ses mouvements se prolongent dans les projections d'eau qu'ils provoquent, etc. De plus, si l'architecture urbaine est rigide en soi, elle accueille les mouvements véloces et quasi incessants de la ville : flux du trafic routier, des autres types de transports, des piétons, etc.

³¹ *Tides* est disponible en version DVD : il figure dans l'anthologie *Amy Greenfield: Cinema of the Body* édité par Eclipse Productions. Plusieurs versions du film sont également disponibles sur Internet. Voir par exemple : <https://vimeo.com/8371967>. [Consulté le 07/08/2015].

³² *Die Klage der Kaiserin* est disponible en version DVD (édité par Arche, 2011) ainsi que sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=l5aM96Id1WM>. [Consulté le 10/08/2015].

³³ Le film figure dans le DVD *Dance for Camera 2*. Il est également disponible sur YouTube et Vimeo.

autant de manières possibles de les dévaler. Telles des figures inversées de Sisyphe (ils cherchent à descendre la montagne plutôt qu'à la gravir³⁴), les danseurs s'en donnent à cœur joie, heureux d'éprouver des sensations kinesthésiques grisantes et de tester les combinaisons de mouvements inédites que ces pentes leur autorisent : ils roulent allongés, seuls ou enlacés à un partenaire ; glissent ou plongent la tête la première ; laissent l'élan d'un mouvement et le poids de leur corps les emporter vers le bas. . .

C'est une logique aussi bien ludique que graphique qui guide encore la mise en scène de la troisième partie de *Fase*, « Violin Phase », dans laquelle Thierry De Mey filme les spirales et les circonvolutions qu'exécute Anne Teresa de Keersmaeker sur un sol sableux en plein cœur de la forêt de Tervuren. Un plan panoramique présente ce paysage végétal qui contribue lui-même à offrir un cadrage pour la mise en scène : en effet, de part et d'autre du plan (à gauche et à droite), deux troncs d'arbre créent un surcadre naturel pour l'observation de la chorégraphie. Puis, la caméra filme un oiseau comme pour introduire son point de vue, car c'est surtout en plongée que la caméra filmara la danseuse. Le filmage à la verticale sert ici à mesurer la précision des pas de la danseuse et à dévoiler la poésie secrète de sa chorégraphie *in situ*. Sur un sol noir recouvert de sable blanc, elle inscrit en effet, au fur et à mesure de sa danse, le tracé de ses pas, lesquels dessinent *in fine* un cercle parfait traversé de diagonales équidistantes, soit une rosace, un motif dont De Keersmaeker doit apprécier l'effet, elle qui a donné ce nom à sa compagnie de danse. La chorégraphie et le site se font alors écho, révélant leur profonde complicité : le carrefour à huit branches à l'intersection duquel se déroule l'action est comme rejoué (redessiné) par le motif qu'il inspire à la danseuse et qu'elle trace pas à pas par ses mouvements répétitifs, en labourant le sol sableux avec ses pieds qui passent et repassent sur les lignes d'un dessin d'abord imaginaire pour y laisser, enfin, leur trace choré-graphique.

En revanche, ce n'est plus un principe ludique d'expérimentation de mouvements *ad hoc* ou une écriture choré-graphique, mais une sensation de risque que génère le paysage montagneux et aride dans lequel se déroule l'une des séquences filmées hors scène de *Pina* de Wim Wenders (Allemagne, 2011, 106'), lesquelles s'apparentent tout à fait à de la ciné-danse. En effet, mis en relief par le format 3D que le cinéaste

³⁴ Ce film peut aussi faire songer à la séquence finale de *Mouchette* de Robert Bresson (1967), sorte de chorégraphie d'un suicide dans laquelle la jeune fille, par trois fois, roule le long d'une petite pente afin de tomber dans la rivière et de s'y laisser engloutir. De fait, s'il paraît gai de prime abord, *Reines d'un jour* évoque le destin funeste des « trois filles de Saint-Luc », une légende selon laquelle trois jeunes filles furent retrouvées mortes devant la chapelle du village, punies par le Bon Dieu, disait-on, pour avoir trop dansé. La dernière scène du film voit d'ailleurs les trois danseuses s'immerger dans une rivière, danser un instant à sa surface, avant, semble-t-il, d'y replonger. . .



Illustration 4.2 *Reines d'un jour* (Pascal Magnin, 1997) (1/2)



Illustration 4.3 *Reines d'un jour (2/2)*

a choisi pour ce film, la hauteur du site et le précipice vertigineux qui tombe à pic juste derrière la zone où le danseur se meut, provoquent une peur du vide et une impression de danger. Ce sentiment est amplifié par la perspective de la caméra, laquelle, en légère plongée et au plus près du danseur, semble acculer ce dernier au bord du précipice. La profondeur de champ de l'image – qui s'ouvre sur un horizon quasi infini et révèle en arrière-plan le versant opposé de ce gouffre aride – semble également aspirer le danseur dans le vide. Cette impression de péril est encore renforcée par les mouvements intrépides du danseur. En effet, alors même que ce funambule des hauteurs évolue juste devant un à-pic rocailleux, ses mouvements sont animés d'une telle énergie, voire d'une telle frénésie, qu'ils semblent peu contrôlables. Or, dans ces conditions, le moindre faux pas peut lui être fatal. . .

Outre ce parfum de danger dont il imprègne chaque mouvement de l'interprète, cet espace interagit avec la chorégraphie : il a des effets spécifiques sur l'exécution des mouvements et ceux-ci ont, en retour, des effets sur lui. D'une part, l'ascension finale du danseur est rendue difficile du fait de la raideur de la pente (l'escarpement est tel qu'il est presque couché sur le versant et doit s'aider de ses mains comme un alpiniste). D'autre part, le danseur soulève des nuages de sable qui tourbillonnent dans son sillage et des cailloux s'éboulent sous son passage.

On retrouve cette dramaturgie du péril dans *Wall Work* de Thierry De Mey, dans lequel les danseurs exécutent une chorégraphie d'Iztok Kovač sur la paroi d'une falaise grâce à un système de cordage qui les retient par la taille. Perpendiculaires à la falaise, projetés dans l'horizontalité, les danseurs doivent gérer la gravité autrement qu'ils n'en n'ont l'habitude, puisqu'ils ne sont pas attirés vers la surface de la falaise, qui constitue pourtant leur sol, mais vers sa base, soit vers le précipice que crée son escarpement. S'ils perdent la solidité de leur ancrage dans le sol, ils jouissent en revanche « d'une nouvelle liberté dans des figures sautées, découvrant d'inédites et spectaculaires qualités aériennes³⁵ ». La caméra, qui les filme depuis une falaise opposée, accentue la sensation de vertige que le site provoque : multipliant les angles de vue et alternant à un rythme très rapide les échelles de plans, elle bouleverse tous les points de repère du spectateur, le désoriente et l'étourdit.

Dans tous ces exemples, les espaces naturels participent de la chorégraphie non seulement en induisant chez les danseurs des mouvements spécifiques du fait de leurs particularités topographiques et matérielles, mais aussi en animant l'image de leur propre mobilité. Toutefois, même lorsque les ciné-danses se déroulent dans des milieux dont les éléments sont moins mobiles ou plus solides, telles que des zones enneigées, verglacées ou boueuses, celles-ci animent certes moins les films de leurs

³⁵ Dick Tomasovic, *Filmer la danse*, op. cit., p. 82.



Illustration 4.4 *Pina* (Wim Wenders, 2011)



Illustration 4.5 Vertiges et suspensions : *Wall Work* (Thierry De Mey, 1999)

mouvements propres, mais elles n'en provoquent pas moins des réponses kinésiques très spécifiques chez les danseurs. Par exemple, dans *Snow*, réalisé par David Hinton en collaboration avec la chorégraphe Rosemary Lee (Angleterre, 2003, 8'), le réalisateur a sélectionné des images d'archives datant des années 1890 aux années 1960 qui ont pour point commun de filmer les mouvements facétieux qu'occasionnent chez les gens les conditions météorologiques difficiles de l'hiver (froid, neige, glace, verglas). Il a ensuite monté ces images avec l'aide de Rosemary Lee de manière à créer une sorte de chorégraphie rythmique composée de gestes drolatiques, de dérapages périlleux et de glissades involontaires causés par des trottoirs enneigés et des rues glissantes.

En effet, contrairement à ce que laissent entrevoir les films que j'ai commentés jusqu'ici, la nature n'est pas toujours le tremplin de mouvements libérés, explosifs, pleins d'élan, tels les sauts vertigineux qu'effectue depuis le sommet d'une dune le petit garçon de *Boy* ou les rapides roulades auxquelles s'adonnent les danseurs de *Reines d'un jour* sur la pente d'une montagne. Les espaces naturels peuvent, au contraire, être la cause d'un ralentissement des mouvements (dans la neige ou sur la glace, les gens ne peuvent pas aller trop vite, au risque de chuter), voire d'un embourbement des corps, comme c'est le cas dans *Element* d'Amy Greenfield et *Die Klage der Kaiserin* de Pina Bausch ainsi que je l'avais souligné dans le chapitre précédent à propos des effets naturels de ralentis dus aux spécificités matérielles des espaces. S'ils constituent des obstacles à des mouvements virtuoses, ces espaces peuvent néanmoins générer des expérimentations chorégraphiques originales. Par exemple, dans *Element* Greenfield propose une chorégraphie pleinement immersive : plongée dans un immense champ de boue, elle s'y enfonce, s'y vautre, y frotte son corps, rampe, roule, patauge... Nue et entièrement recouverte de cette substance épaisse et sombre, la danseuse donne l'impression – renforcée par le noir et blanc du film – de se fondre dans ce grand bain tellurique. Mais cette matière souple lui permet surtout de radicaliser les façons de tomber et de se relever en danse. En effet, contrairement à un danseur sur scène, elle peut se jeter violemment contre ce sol mou qui résorbe tous les chocs, sans prendre la précaution d'amortir sa chute avec ses mains ou d'atterrir sur telle ou telle partie du corps plus résiliente : elle se projette tête la première, plonge dans ce sol qui l'accueille, tombe de tout son poids et de tout son long, atterrit sur ses fesses ou son flanc, chute à plat ventre ou à plat dos, etc. De même, ce milieu dense et pâteux qui tend à l'absorber lui impose de se relever de façon tout à fait particulière car, pour s'en extraire, elle doit opposer à cette masse compacte une énergie et un élan capables de la pourfendre.

L'exploration de cet élément naturel permet donc ici de multiplier et de renouveler les figures que le corps peut exécuter.

Ainsi, tous ces espaces et ces éléments naturels, même les plus ingrats, ont des résultats heuristiques pour l'art chorégraphique : ils agissent sur les états de corps, induisent des qualités de mouvement originales et génèrent des pratiques kinésiques qu'il serait très difficile, voire impossible, de produire dans l'espace scénique. En effet, la plupart de ces chorégraphies ne pourraient être reproduites au théâtre, non seulement parce qu'elles reposent sur les spécificités topologiques des espaces dans lesquels elles s'inscrivent, mais aussi parce que certains de leurs effets sont favorisés, accentués, voire produits, par les techniques cinématographiques.

Un autre trait caractéristique des ciné-danses qui se déroulent dans des espaces naturels est l'animalité des mouvements qui y sont mis en scène. En effet, ces espaces, surtout lorsqu'ils sont sauvages, deviennent le lieu de métamorphoses animales, le contexte de création d'une sorte de bestiaire chorégraphique et le prétexte à un ensauvagement des corps. J'ai déjà montré, par exemple, que dans *Blush* de Wim Vandekeybus les paysages sauvages corses qui servent de décor à une large partie du film, paraissent déclencher, comme par contamination avec la faune locale, un processus d'animalisation du corps des danseurs. Dans le même ordre d'idées, dans *Wallow* (États-Unis, 1984, 19'), chorégraphié et interprété par Eiko et Koma et réalisé en collaboration avec le vidéaste Peter Yapple, les deux danseurs se réinventent en phoques. Adapté de leur création pour la scène *Fur Seal* (1977), *Wallow* a été tourné sur une plage rocheuse de Californie qui accueille chaque année un certain nombre d'éléphants de mer qui cherchent à s'accoupler. Dans ce film au titre programmatique à la fois en termes chorégraphiques et environnementaux (le verbe « to wallow » pouvant se traduire par les verbes d'action « se vautrer » ou « se rouler » et le nom « wallow » désignant un milieu boueux), les deux danseurs s'immergent dans l'environnement de ces animaux et imitent les positions et les mouvements qui les caractérisent : allongés sur leur ventre et en appui sur leur menton, les bras coincés sous leur corps et donc peu utilisables, fesses en l'air, ils roulent ou se balancent d'un côté à l'autre pour se déplacer.

Dans *Wallow*, les techniques cinématographiques contribuent à animaliser les corps des danseurs et à les ancrer dans cet environnement. Par exemple, au début du film, la caméra est souvent placée très basse afin de se mettre au niveau de ces danseurs-phoques et de capturer leur façon de percevoir le monde. Cette hauteur de caméra permet aussi une approche plus intime des mouvements des performeurs et de leur contact sensoriel avec le site (rugosité et humidité du sable, vagues qui viennent lécher leur corps à intervalles réguliers). D'autres perspectives, telles

que des plans en plongée sur les danseurs, des cadrages à l'inclinaison étrange ou des travellings circulaires autour des corps s'avèrent des stratégies efficaces pour intégrer plus avant les êtres au site³⁶. En effet, les plans en plongée donnent parfois l'impression d'enfoncer les corps dans le sable, l'inclinaison des cadrages peut troubler la perception des limites entre les corps et les éléments (en l'occurrence entre les chairs et le sable) et les travellings circulaires soulignent l'immersion dans le sable de tous les points d'appui corporels des danseurs. Tous ces effets contribuent ainsi à reproduire le caractère naturel et immersif des rapports qui lient ces animaux sauvages à leur environnement.

Plus spécifiquement, *Wallow* met en scène le rituel de reproduction des phoques. Ce faisant, le film oscille entre, d'une part, un style documentaire suggérant qu'il s'agit d'une reconstruction fidèle d'un épisode typique d'accouplement de phoques (le lieu de tournage et les moments où la caméra reste relativement distante et extérieure à l'action vont dans ce sens) et, d'autre part, une volonté plus chorégraphique qui laisse penser que l'imitation de ces animaux est surtout prétexte à la composition de postures et de mouvements originaux : lenteur extrême ; déplacements au sol ; utilisation spécifique du poids, notamment en position allongée ; renouvellement de l'usage des appuis corporels et de l'ancrage dans le sol.

Cette animalisation des corps dansants au contact de divers milieux naturels, c'est-à-dire au contact de divers habitats d'animaux, était déjà sensible dans *Boy*, dans lequel le jeune garçon, notamment lorsqu'il court à quatre pattes le long de la plage, fait penser à un chien ou un cheval au galop. De même, dans *Reines d'un jour*, une séquence montre deux danseurs imiter des taureaux qui se battent et se chargent dans un duel chorégraphique tout en puissance. Au reste, quasiment toutes les corporalités animales que j'ai examinées dans le chapitre précédent étaient mises en scène dans des espaces naturels qui participaient à les façonner.

Les milieux naturels semblent donc inspirer aux choréalistes toute une déclinaison de mouvements qui prennent pour modèle ceux des animaux. Si ces mouvements peuvent tout à fait être créés sur scène, les espaces naturels leur confèrent une crédibilité et une spontanéité plus grandes. De plus, ces environnements favorisent souvent une immersion dans des milieux et des éléments spécifiques qui sont susceptibles de déconstruire les habitus kinésiques des danseurs et de renouveler les qualités et les effets de leur vocabulaire chorégraphique. Enfin, parce qu'ils sont véritablement plongés dans l'environnement et les conditions de vie des

³⁶ Pour désigner ces stratégies filmiques qui visent à accentuer les effets d'immersion, Melanie Kloetzel parle de « techniques cinématographiques intégrantes » (*integrative camera techniques*) dans « Bodies in Place: Location as Collaborator in Dance Film », *op. cit.*, p. 23.

animaux, l'animalité des corps et des mouvements des danseurs apparaît, dans les ciné-danses, moins comme le résultat d'une logique mimétique extérieure que comme une véritable expérience d'empathie kinesthésique.

Enfin, les ciné-danses qui se déroulent dans des espaces naturels peuvent utiliser les décors pour la lisibilité qu'ils offrent aux mouvements dansés, leurs tonalités dramatiques ou leur capacité à cristalliser des problématiques écologiques. C'est le cas de *Prélude à la mer*, de Thierry De Mey, déjà évoqué, qui condense ces trois usages possibles de l'espace. Tourné sur l'immensité plate, sèche et saline qu'a découverte le retrait de la « mer d'Aral », le film s'ouvre sur un long travelling avant : pendant près d'une minute, la caméra parcourt à une vitesse folle cette plaine désormais déserte et désertique, déroulant sous notre regard une terre aride et désolée, jusqu'à ce que l'on discerne au loin une silhouette, celle d'une danseuse. À sa rencontre, la caméra s'arrête et la chorégraphie commence. L'horizontalité infinie du sol se révèle alors être l'écrin d'une « hyper-radiance³⁷ » des mouvements. En effet, cet espace démesurément vide et plat, figé par la sécheresse et l'absence de faune ou de flore démultiplie l'impact visuel de chaque mouvement. S'il profite des conditions de visibilité qu'il offre à la danse, Thierry De Mey n'en oublie pas pour autant de tirer l'alarme en filmant ce lieu comme le symptôme d'un désastre écologique déjà largement amorcé (causé dans ce cas par une culture trop intensive du coton). Ainsi, la longueur du travelling d'ouverture qui parcourt l'immensité de cette étendue de sel autrefois recouverte par les eaux exprime de manière éloquente l'ampleur de ce retrait, de cette disparition, et suggère la gravité de la situation. Thierry De Mey, qui a tant célébré la beauté, le dynamisme et la puissance de la nature dans ses films, utilise ici l'impact dramatique de ce site pour éveiller les consciences sur les menaces écologiques qui pèsent sur elle, enlaçant ainsi poétique et politique dans ce qu'on pourrait nommer une « cinécologie » par laquelle un lieu revêt une force d'interpellation d'autant plus grande que sa cinégénie rend les périls qu'il encourt et le risque de sa dégradation plus déchirants.

Pour conclure cette section, il n'est sans doute pas inutile de récapituler les résultats de ces analyses de films. Tous ces exemples ont, en effet, permis de mettre au jour certains effets que les environnements naturels tendent à produire sur l'écriture chorégraphique, les corps des danseurs et leurs qualités de mouvement ou encore sur les mises en scène ciné-chorégraphiques et leur dramaturgie. Ainsi, il ressort de cet examen que les milieux naturels, très récurrents en ciné-danse, tendent à :

³⁷ Camille Guynemer, « Mouvement intérieur », Revue *Mouvement* spécial Thierry De Mey, n°59, 2011, p. 5.

- Fournir des décors extrêmement cinégéniques : beauté des paysages, variations de couleurs, de lumières, de sonorités, de reliefs, de textures.
- Prêter aux chorégraphies leurs puissances poétiques ou dramatiques (atmosphère, portée connotative ou métaphorique des lieux, force contextualisante)
- Offrir aux chorégraphes des lieux immenses dans lesquels ils bénéficient, bien plus que sur scène, d'une grande marge créative dans leurs usages de l'espace, notamment en termes de directions et de périmètre d'action.
- Suggérer aux chorégraphes des mouvements *sui generis* (en réponse à leurs *stimuli* topologiques) qui pourraient difficilement être reproduits sur scène (cf. les descensions déclinées dans les dunes de *Boy* et les montagnes de *Reines d'un jour* ou encore les chutes variées dans *Element*).
- Infléchir l'exécution des mouvements et leurs qualités (cf. l'enlisement de la marche dans la terre labourée dans *Die Klage der Kaiserin*, les vacillements et les dérapages dans *Snow*).
- Être eux-mêmes sources de mouvements avec lesquels les chorégraphies peuvent interagir (cf. les vagues de *Tides* qui animent l'image et ballottent le corps d'Amy Greenfield).
- Être suffisamment interactifs, voire ductiles, pour permettre aux danseurs d'avoir sur eux un impact ou d'y laisser la trace de leurs mouvements (cf. les éboulements fracassants des éléments minéraux causés par les déplacements des danseurs dans *Love Sonnets* ; le dessin qu'imprime dans le sable la chorégraphie d'Anne Teresa De Keersmaeker dans *Fase*).
- Provoquer des sensations ou des effets particuliers qu'il serait difficile de recréer dans les conditions scéniques : vertige (cf. les hauteurs arides de la séquence de *Pina* et la falaise de *Wall Work*) ; apesanteur (cf. le corps d'Amy Greenfield porté par les flots dans *Tides*) ; résistance opposée aux mouvements (cf. la boue compacte que doit pourfendre Greenfield dans *Element* et l'escarpement qui freine le danseur dans la séquence de *Pina*).
- Encourager une animalisation des mouvements et un ensauvagement des corps (cf. les « danseurs-phoques » de *Wallow*, les danseurs-animaux sauvages de *Blush*).
- Être mis en scène de manière à manifester des problématiques environnementales contemporaines (cf. la sécheresse des étendues désertées par la mer d'Aral dans *Prélude à la mer*).

Architectures et espaces urbains : comment danser dans la cité ?

Bien qu'ils soient moins prisés par les choréalistes que les paysages naturels, les espaces urbains fournissent aussi des décors et des contextes récurrents aux ciné-danses contemporaines. Cela peut pourtant sembler étonnant car les villes se caractérisent en général par leurs espaces densément bâtis et peuplés, lesquels ne peuvent *a priori* que restreindre les capacités de mouvement et de déplacement des danseurs. En outre, les villes se définissent le plus souvent par la verticalité de leur architecture et la relative exigüité de leurs espaces horizontaux. Or, comme l'horizontalité est le plan sur lequel la danse se développe d'ordinaire, cette verticalité urbaine peut perturber et transformer le déploiement et le déplacement des corps dansants dans l'espace.

Par ailleurs, la plupart des villes sont non seulement des lieux plus ou moins pollués, sales, malodorants et bruyants, mais elles se distinguent aussi par leurs surfaces particulièrement dures et potentiellement abrasives (ciment, acier, verre, pierre). Ces caractéristiques font des espaces urbains des lieux relativement inhospitaliers pour les danseurs. Formés dans les espaces isolés, protégés et lissés des studios, ces derniers ne sont nullement habitués à danser dans ce type de conditions face auxquelles ils doivent donc se forger des corps plus résilients et/ou réinventer des mouvements qui ne les mettent pas en péril.

Enfin, les espaces urbains sont truffés d'obstacles qui peuvent freiner ou empêcher les mouvements : foule humaine, routes, voitures, feux rouges, murs, murets, barrières, petits piliers... Ces obstacles, qu'ils soient conventionnels (feux de circulation, absence de passages piétons) ou physiques (bornes, barrières, automobiles, trafic routier, affluence humaine), participent d'une régulation de la mobilité que la ville impose à tous ses occupants. En effet, les espaces urbains prescrivent des trajectoires, imposent des mouvements et dictent des pauses, se faisant ainsi les maîtres de ballet de chorégraphies sociales quotidiennes. Il faut respecter les passages cloutés, ne pas traverser les routes n'importe où, s'arrêter et patienter lorsque le feu piéton est au rouge. On peut parfois se sentir entraîné par la foule, sinon dans une certaine direction, du moins dans un certain rythme de marche, au risque de perturber le flux pédestre et de générer embouteillages et collisions. Escalators, tapis roulants et ascenseurs nous propulsent vers le haut, vers le bas ou nous poussent en avant. L'aménagement urbain, souvent géométrique, ordonne des déplacements rectilignes, etc.

Pourquoi, alors, certains chorégraphes choisissent-ils de tourner dans ces conditions *a priori* hostiles au développement de mouvements libres et créatifs ? En quoi les rues et les routes, les places, les immeubles, les ponts, les chantiers urbains, les transports en commun ou les parkings peuvent-ils représenter des espaces et des contextes intéressants pour la création de ciné-danses ? Est-il vraiment possible de danser dans les villes ?

Certaines ciné-danses évacuent ces difficultés en éludant un véritable engagement des corps avec les spécificités de ces espaces. Dans ces cas, les danseurs sont comme téléportés depuis les studios d'entraînement dans des aires urbaines sans que celles-ci changent fondamentalement le type de mouvements qu'ils exécutent, ni leur qualité. Par exemple, les quelques scènes urbaines de *Pina* de Wim Wenders (Allemagne, 2011, 103'), tournées à Wuppertal en Allemagne, frappent par le très faible degré d'interaction entre les corps et leur environnement. L'une de ces séquences montre une femme en robe de soirée danser sur un petit îlot de ciment au beau milieu d'un carrefour à la circulation dense. La danseuse ne semble nullement perturbée par ce lieu dont on peut pourtant imaginer l'odeur des gaz d'échappement et le bruit, bien que Wenders ait choisi, sur le plan sonore, de minimiser largement le vrombissement des voitures et de le couvrir par une musique percussive qui focalise l'attention auditive des spectateurs.

Dans une scène ultérieure, tournée, semble-t-il, dans les mêmes parages urbains, un jeune homme et une jeune femme se rencontrent brièvement au milieu d'un croisement routier, sur un terre-plein d'herbe jaunie. Là aussi, le bruit de la circulation automobile a de toute évidence été assourdi au mixage. Là aussi, l'ajout d'une musique, en l'occurrence intra-diégétique, donne l'illusion qu'il peut être plaisant de s'attarder dans ces lieux. Là aussi, tous les mouvements que les danseurs exécutent pourraient être reproduits en dehors de cet espace sans que cela change leur qualité chorégraphique. Enfin, là aussi, le choix de ces lieux semble tout à fait arbitraire : que ce soit sur le plan chorégraphique ou sur le plan dramatique, ce jeune couple éphémère, tout comme la femme en robe de soirée, n'ont aucune raison apparente d'être là.

Dans *Pina*, les espaces urbains ne servent donc que de décors au sens le plus ornemental du terme. Les danseurs ne se confrontant pas véritablement à leurs particularités, ils n'occasionnent pas ici de figures interactives ou immersives. Par conséquent, ces espaces urbains n'apparaissent que comme de simples toiles de fond inhabituelles, voire incongrues, pour ces activités chorégraphiques, soit comme des arrière-plans aux qualités purement visuelles et défamiliarisantes.



Illustration 4.6 *Pina* (Wim Wenders, 2011)

On trouve un traitement tout aussi superficiel des espaces urbains dans *Moin Moin Ballett* de Ramona Richter (Allemagne, 2013, 1'), un film amateur dans lequel la choréalisatrice est successivement transférée dans six endroits différents de Hambourg en l'espace d'à peine une minute.³⁸ Qu'elle soit devant un monument historique de la ville, dans les souterrains du métro ou dans un parc fleuri, jamais ses mouvements n'interagissent avec les spécificités topographiques des lieux dans lesquels elle ne fait, de toute façon, que passer très brièvement et dans lesquels elle se déplace très peu, privilégiant des mouvements qui se limitent au périmètre de sa sphère kinesthésique. Cette danse peu exploratoire et encore moins immersive est en outre assortie d'une musique pop légère qui contribue à renforcer la dimension abstraite du rapport entre corps et espace dans cette mise en scène « clipsque » et cela malgré les intentions expresses de la choréalisatrice qui déclarait « ne pas vouloir danser *dans* mais *avec* la plus belle ville du monde³⁹. »

Ces exemples sont représentatifs d'usages purement visuels de la ville par leur mise en scène qui occulte la relative hostilité des espaces urbains – la dureté, la rugosité et la saleté de leurs sols, le vacarme de leur trafic ou la multiplicité de leurs obstacles. Ces films emploient en effet certaines stratégies d'évitement qui consistent notamment à sélectionner des aires urbaines dégagées, voire désertées, à s'abstenir de toute séquence chorégraphique au sol et de toutes figures sautées, mais aussi à limiter le temps d'exposition des danseurs à ces espaces (ces séquences de *Pina* et *Moin Moin Ballett* ne durent respectivement qu'une minute environ). Peu immersives, les chorégraphies ne semblent pas avoir été écrites spécifiquement pour ces sites et les danseurs n'y évoluent que de manière superficielle, privilégiant d'ailleurs des mouvements qui n'impliquent que peu de déplacements dans l'espace⁴⁰.

Si cette utilisation essentiellement visuelle et décorative de l'espace urbain n'est pas rare en ciné-danse, elle n'est toutefois pas majoritaire. À défaut de créer des mouvements qui ne pourraient pas être (re)produits dans d'autres espaces que ceux de la ville, certaines ciné-danses tentent du moins de traiter de problématiques proprement urbaines à travers leurs choix de mise en scène et de style de danse. C'est le cas d'un certain nombre de films qui s'intéressent, pour les déplorer, aux

³⁸ La vidéo est disponible sur le site de Choreographic Captures, un festival de ciné-danses d'une minute maximum pour lequel *Moin Moin Ballett* a été sélectionné en 2013 : <http://www.choreooo.org/en/competition/films-2009-2013/capture/show/moin-moin-ballett.html>. [Consulté le 17/07/2015].

³⁹ *Ibidem*. Je souligne.

⁴⁰ Sylvie Vitaglione a montré que ce traitement superficiel ou du moins purement visuel de la rencontre entre la danse et les espaces urbains est également à l'œuvre dans *Brighter Borough* de Georgia Parris (Angleterre, 2012, 4') et *46 bis, rue de Belleville* de Pascal Baes. Cf. *Experimental Dance Films and the (Mis)Use of Urban Space*, *op. cit.*



Illustration 4.7 La vélocité frénétique du trafic qui disparaît dans un flou cinétique et face à laquelle la danseuse oppose sa lenteur et son ancrage dans ces lieux : *The Ride Home* (Charles Dennis, 2012)

rythmes effrénés de la vie citadine auxquels ils tentent d’opposer la lenteur de leurs chorégraphies.

Par exemple, *The Ride Home* de Charles Dennis (États-Unis, 2012, 1’) a été tourné le long d’une route de Brooklyn à une heure de pointe en fin d’après-midi⁴¹. Une femme vêtue d’une robe rouge marche sur le bord du trottoir, à seulement quelques centimètres de la route. Malgré l’accélération de l’image, ses mouvements demeurent lents et contrastent avec la vitesse fulgurante du trafic routier. Ainsi, alors que les voitures passent tout près d’elle à toute allure, la danseuse semble opposer à cette partie de la ville sa lenteur : marchant debout ou à quatre pattes, roulant allongée, ses déplacements ne sont pas un moyen mais une fin en soi et, contrairement aux automobilistes, elle ne semble nullement pressée de rentrer chez elle. Elle affirme ainsi, presque revendique, sa propre énergie et son propre tempo à l’encontre de ceux que la ville semble lui prescrire.

Take your Time de Michael Foster et Demis Moretti (États-Unis/Brésil, 2012, 1’) repose sur le même principe de contraste rythmique : deux danseurs se relaient au milieu d’une place traversée en tous sens et à toute vitesse par une foule de piétons et un bon nombre de cyclistes, tandis que des voitures défilent rapidement à l’avant-plan, où se trouve une route⁴². L’accélération de la bande-image confère

⁴¹ La vidéo est disponible sur le site de Choreographic Captures : <http://www.choreooo.org/en/competition/films-2009-2013/capture/show/the-ride-home.html>. [Consulté le 18/07/2015].

⁴² La vidéo est disponible sur le site de Choreographic Captures : <http://www.choreooo.org/en/competition/films-2009-2013/capture/show/take-your-time.html>. [Consulté le 18/07/2015].



Illustration 4.8 Mais où est le danseur ? La danse noyée dans les flux de l'agitation urbaine : *Take your Time* (Michael Foster et Demis Moretti, 2012)

aux déplacements de la foule et des automobiles une vélocité frénétique, le film traduisant ainsi par l'exagération les rythmes intenableaux auxquels pousse la vie urbaine. Si malgré l'accélération de l'image, les mouvements des danseurs paraissent relativement calmes, presque nonchalants, en comparaison avec les flux étourdissants qui les entourent, c'est qu'ils ont été effectués de manière extrêmement lente au niveau profilmique. Surtout, alors que la plupart des passants ne font précisément que passer sur cette place, les danseurs y restent pendant tout le film, opposant leur ancrage dans ces lieux au passage vélocé et incessant des piétons pressés, affairés, distraits (beaucoup ne remarquent même pas les danseurs).

Take your Time est donc un appel ciné-chorégraphique au ralentissement de la vie urbaine, lequel s'exprime à la fois par l'accélération de l'image qui dénonce, en l'exagérant, la frénésie de la ville et par les danseurs qui lui opposent la lenteur de leurs mouvements dansés. Mais le film révèle aussi, plus ou moins en dépit de ses intentions et de son injonction (« take your time »), la chorégraphie secrète de la vie urbaine. Si celle-ci s'avère frénétique et quelque peu anarchique, elle n'en est pas moins fascinante : de fait, il n'est pas toujours évident de distinguer les danseurs au milieu du mouvement grisant de la foule, de son énergie multidirectionnelle, de la répartition changeante de son flot dans l'espace, de ses « solistes » qui décident soudainement de s'arrêter ou de changer de direction, infléchissant alors la trajectoire de ceux qui rencontrent leur chemin...

Dans *The Slow Man* de Franz Günter Moser (Autriche, 2011, 1'), c'est aussi l'accélération de l'image qui donne l'impression que la foule se meut avec une grande précipitation alors que le danseur (qui devait marcher extrêmement lentement lors des prises de vue) semble, lui, avancer à une vitesse normale, quoique ses mouvements présentent de légères saccades qui trahissent qu'il ne s'agit pas de leur vitesse réelle d'exécution et qui évoquent la manière dont la danse hip-hop – un style de danse urbain par excellence – déconstruit le mouvement de la marche afin de créer des effets cinématographiques de ralenti précisément ou de *stop motion*. Traversant ainsi la ville à une allure contraire à celle des autres, cet « homme lent » semble inadapté à la cadence urbaine et disparaît bientôt dans le flux de la foule, comme englouti par sa frénésie⁴³.

Si ces films ne mettent pas nécessairement en scène des danses créées sur mesure pour les espaces particuliers dans lesquels ils sont tournés, les tempos chorégraphiques qui y sont privilégiés constituent en tout cas des réponses, des réactions aux cadences urbaines effrénées qu'ils interrogent, déplorent et/ou déjouent. En cela, ces ciné-danses ouvrent un dialogue chorégraphique avec les mouvements et les vitesses de la ville et attirent parfois l'attention des spectateurs sur les qualités terpsichoréennes des flux urbains.

C'est cette intuition d'une chorégraphie spontanée de la vie urbaine que poussent à leur comble certaines ciné-danses qui laissent « danser la ville », cantonnant parfois les danseurs à des rôles de figuration non-dansants. Par exemple, dans l'une des séquences urbaines de *Die Klage der Kaiserin* de Pina Bausch, une danseuse est assise dans un fauteuil et fume au beau milieu d'une route : immobile, telle une spectatrice de théâtre, elle observe le ballet urbain de la circulation automobile. Dans le même esprit, *Private I's* d'Oren Shkedy et Dana Ruttenberg (Israël, 2012, 22') filme deux danseurs en costume de ville qui dansent sous un pont, mais le passage des marcheurs, des cyclistes et des joggeurs transforment parfois ce duo en un ballet urbain choral.

Toutefois, plus que les ciné-danses à proprement parler, ce sont certains vidéo-clips expérimentaux qui exploitent le plus les qualités chorégraphiques de l'animation urbaine. Pour ne citer que quelques exemples parmi les plus connus, *Unfinished Sympathy* de Massive Attack (Baillie Walsh, 1991, 5'), *Bitter Sweet Symphony* de The Verve (Walter A. Stern, 1997, 4'), *It's Oh So Quiet* de Björk (Spike Jonze, 1995, 4') et *Come into My World* de Kylie Minogue (Michel Gondry, 2002, 4') reposent tous sur le même dispositif : les chanteurs marchent dans les rues d'une ville en

⁴³ La vidéo est disponible sur le site de Choreographic Captures : <http://www.choreooo.org/en/competition/films-2009-2013/capture/show/the-slow-man.html>. [Consulté le 18/07/2015].

interagissant – à divers degrés – avec leur environnement et avec les autres citoyens. La dimension chorégraphique de ces mises en scène tient notamment à l’animation des rues que traversent les personnages, aux rythmes contrastés de la marche des piétons (en fonction de leur âge, de leur capacité physique ou de leur but) et aux différents types de vitesses et de qualités des diverses modalités de mobilités urbaines (déplacements en voiture, à vélo, en roller, sur un skate ou une trottinette. . .). La sensibilité chorégraphique de ces clips repose également sur les mouvements que prescrivent ou suggèrent les espaces urbains : se dépêcher de traverser une route avant qu’une voiture n’arrive, monter sur un trottoir, éviter de justesse une collision avec un autre piéton, se faufiler dans la foule, se heurter à quelqu’un, se balancer autour d’un lampadaire, etc. Tirant profit des mouvements et des rythmes des activités urbaines pour valoriser la musicalité des morceaux qu’ils mettent en image, ces films célèbrent ainsi le dynamisme quasi chorégraphique de la ville⁴⁴.

Cependant, certaines des ciné-danses les plus abstraites *laissent* moins danser la ville qu’ils ne la *font* danser, allant jusqu’à évacuer les danseurs de l’image. C’est le cas de certains films de Shirley Clarke tels que *In Paris Parks*, *Brussels Loops* (1957), *Bridges-Go-Round* et *Skyscraper* (1960) dans lesquels les espaces et/ou les bâtiments urbains deviennent des protagonistes dansants à la faveur du montage, des mouvements de caméra ou des surimpressions qui exacerbent leur animation ou bien leur confèrent un dynamisme dont ils sont intrinsèquement dépourvus⁴⁵. Ces films sont des cousins pas si éloignés de toutes les symphonies urbaines, un genre particulièrement proluxe du cinéma expérimental qu’ont notamment illustré dans les années 1920 Paul Strand et Charles Sheeler (*Manhatta*, 1921), Alberto Cavalcanti (*Rien que les heures*, 1926), Walter Ruttmann (*Berlin, symphonie d’une grande ville*, 1927) et Dziga Vertov (*L’Homme à la caméra*, 1929). Dans ces films, la circulation des voitures, des bus et des trains, les mouvements des piétons et les gestes de la sociabilité citadine prennent des qualités chorégraphiques du fait de la musicalité du montage et, souvent, de l’ajout ultérieur d’une musique dont le rythme, comme par magie, semble correspondre aux pulsations de l’animation urbaine.

Encore plus abstrait, *The Dance of City Life: Data Set to Music* (États-Unis, 2013, 3’) est une vidéo qui propose de visualiser les données concernant les déplacements routiniers de cinq cent quatre-vingt-deux citoyens d’Iquitos au Pérou (ces données

⁴⁴ On trouve aussi ce type de mises en scène de la ville dans certains *musicals* comme dans « The Trolley Song » de *Meet Me in St. Louis* (*Le Chant du Missouri*, Vincente Minnelli, 1944), « New York, New York » de *On the Town* et dans la séquence d’ouverture de *Hello, Dolly!* (Gene Kelly, 1969).

⁴⁵ Un autre film qui fait « danser » des éléments urbains pourtant non mobiles est *Lights* de Marie Menken (États-Unis, 1966, 6’) : la réalisatrice y propose une ode aux lumières de la ville qu’elle fait trembler, vibrer et « danser » par ses mouvements de caméra et des effets de flou qui déforment et animent ces lumières.

ayant été enregistrées grâce aux technologies GPS). Chaque point vert mobile de la vidéo représente ainsi les trajets d'une personne et chaque ligne signale les « dynamiques de contact », c'est-à-dire le partage d'un même espace par plusieurs personnes. Donal Bisanzio, qui a réalisé cette vidéo, n'est nullement un artiste de ciné-danse : chercheur en études environnementales à l'Université d'Emory (Atlanta, États-Unis), son projet était d'analyser la mobilité urbaine des citoyens d'une ville en voie de développement, qui tend à être beaucoup plus variée, voire erratique, que la mobilité très prévisible des citoyens des grandes villes qui ont des trajectoires quotidiennes récurrentes (par exemple, domicile → école, école → travail, puis travail → école et école → domicile)⁴⁶. Toutefois, il s'est rendu compte qu'il sifflotait la valse du *Beau Danube bleu* de Strauss lorsqu'il travaillait à la représentation graphique et dynamique de ces données concernant la mobilité de citoyens d'Iquitos et, qu'étrangement, les points verts semblaient danser en rythme avec ses sifflotements. Il a alors décidé d'ajouter la valse viennoise à la bande-image de sa vidéo et le résultat est étonnamment chorégraphique bien qu'éminemment abstrait (quoique les mouvements de ces points verts symbolisent les déplacements concrets de citoyens). La myriade de points verts se dilate et se contracte tour à tour, au rythme de la valse ; les points s'écartent puis se rapprochent les uns des autres, semblent par moments se regrouper en une ronde ; parfois la « scène » de l'écran se dépeuple pour laisser s'exprimer librement les trajectoires de quelques « solistes », etc.

Occupant l'extrémité la plus abstraite du spectre de la ciné-danse, au point qu'on pourrait leur dénier ce titre (de fait, est-ce vraiment encore de la danse ?), tous ces films dévoilent néanmoins les qualités chorégraphiques des mouvements urbains que dissimulent nos habitudes perceptives, généralement utilitaires. En effet, ces œuvres accentuent ou révèlent le dynamisme de ces espaces et de leurs usagers, quand elles ne « chorégraphient » pas carrément la ville de toutes pièces à l'aide de techniques cinématographiques qui la mettent en mouvement et la dotent de qualités rythmiques, comme dans les films de Shirley Clarke. Ainsi, à travers le prisme de divers mouvements de caméra, de montages insolites, d'effets variés (ralentis, accélérés, surimpressions) et d'une acception élargie de ce que peut être la danse, ces films proposent une vision originale des espaces, de l'architecture et des flux urbains.

⁴⁶ Cette recherche vise à mieux comprendre la mobilité des citoyens de villes pauvres et les dynamiques de contact qui s'y jouent afin de tenter de limiter la transmission de maladies infectieuses dans ces espaces urbains qui présentent des risques sanitaires plus élevés. Le projet détaillé de cette recherche ainsi que la vidéo de Donal Bisanzio sont disponibles en ligne : <http://esciencecommons.blogspot.ie/2013/04/human-mobility-data-may-help-curb-urban.html>. [Consulté le 22/07/2015].

Si ces films poétisent les espaces urbains en célébrant et en intensifiant leur énergie et leur dynamisme, parfois à la manière des symphonies urbaines, d'autres ciné-danses tendent au même effet de (re)poétisation des métropoles contemporaines mais y parviennent par un autre biais : en inventant d'autres manières – lyriques, ludiques ou comiques – de percevoir la ville, de s'y mouvoir, d'attendre un train, de prendre l'ascenseur, de grimper les escaliers. . . Rappelant cette fois toute une tradition de flâneries et de rêveries urbaines, célébrées par des poètes et des philosophes tels que Charles Baudelaire (*Les Fleurs du mal*), Walter Benjamin (*Le Livre des passages*) et Guillaume Apollinaire (*Alcools*), mais aussi par des cinéastes comme Charlie Chaplin ou Jacques Tati, ces films ré-enchantent les espaces de la ville le temps d'une danse. Décelant l'opportunité sous la contrainte, dévoilant la grâce de ce que l'on pensait être irrémédiablement morne et laid, démasquant la poésie de ce que l'on croit n'être que fonctionnel, ils recolorent l'imaginaire urbain.

Par exemple, *Waiting on. . .* de Hansjörg Hellinger (2009, Suisse, 1') filme une chorégraphie de l'attente, d'un type spécifiquement urbain d'attente : celle qui précède l'arrivée d'un métro ou d'un train⁴⁷. Ce très court film s'ouvre sur un gros plan de chaussures : la personne qui les porte tape du pied, mais moins, semble-t-il, par agacement que par désœuvrement et par pulsion rythmique. La caméra élargit un peu son cadre et révèle alors des jambes féminines qui se croisent et se décroisent, un symptôme gestuel typique de l'attente, voire de l'impatience, qui est ici suffisamment stylisé pour prendre une dimension évidemment chorégraphique. Puis, la caméra remonte légèrement pour capturer les mains de cette femme qu'elle frotte l'une contre l'autre pour les réchauffer. Si l'action est d'abord purement fonctionnelle, elle prend peu à peu une dimension plus ludique, la femme faisant jouer ses pouces entre eux pendant, précisément, qu'elle « se les tourne ». Les plans suivants, continuant leur remontée du corps de la danseuse, montrent le buste de cette dernière se balancer d'avant en arrière comme pour bercer son attente, tromper son ennui. Enfournant ses mains dans ses poches, elle semble ensuite s'amuser à gonfler et dégonfler son manteau de l'intérieur. Tous ces mouvements composent ainsi une chorégraphie assise, soit une danse paradoxalement immobile (sans déplacements dans l'espace) qui sied bien, par sa discrétion et la restriction du périmètre nécessaire à son déploiement, au caractère public et à l'étroitesse des espaces urbains.

Soudain, la jeune femme se lève : le train est arrivé, sonnante la fin de l'attente ou bien, peut-être, celle de la (ré)création. En effet, ce qui est souvent considéré comme un temps mort, une pause imposée, un instant d'immobilité, est dans *Waiting on. . .* l'occasion d'un petit jeu chorégraphique : revisiter de manière ludique le moment

⁴⁷ La vidéo est disponible sur Vimeo : <https://vimeo.com/4117057>. [Consulté le 18/07/2015].

et les mouvements de l'attente et convertir cet intervalle d'inactivité en séance (ré)créative. En stylisant des mouvements qu'ils puisent dans le répertoire gestuel de l'attente, tout autant que dans les expressions populaires qui la désignent (« taper du pied », croiser et décroiser les jambes, « se tourner les pouces », se balancer sur une chaise), le réalisateur et la danseuse parviennent à embellir cet épisode quotidien souvent contraignant pour les citoyens. De fait, la vie urbaine est rythmée par ces temps d'attente qu'imposent les nombreux espaces de transit qui caractérisent la ville : modestement, ce film réenchante ces courts moments en soulignant qu'ils peuvent être exploités comme une occasion de cultiver un rapport à soi ludique, exploratoire ou créatif⁴⁸.

Aussi cocasse que poétique, la chaplinesque série de ciné-danses réalisée par Mitchell Rose, *Modern Daydreams* (États-Unis, 2001, 4 épisodes), se signale également par sa volonté de repoétiser l'espace de la ville, d'exalter les « rêveries modernes » auxquelles elle invite⁴⁹. Dans le premier épisode de la série, intitulé *Deere John* (3'), un homme en costume marche de manière rapide et résolue dans une rue extrêmement bruyante : des forages sont en cours dans un chantier que l'on ne voit pas mais dont on entend qu'il est tout proche (dans le hors champ avant de l'image). Soudain, quelque chose dans ce chantier retient l'attention de l'homme en costume. Fasciné, il s'arrête net, dépose son sac au sol, enlève ses lunettes et s'avance, bras tendus, en direction de ce site en construction. . .

⁴⁸ On notera qu'une autre ciné-danse, *Danceground* de Daniela Buda (Angleterre, 2014, 3'), qui est tourné dans le métro londonien, s'inscrit dans la même logique que *Waiting on*. . . Par ailleurs, cette idée de rendre ludiques ou divertissants les moments « creux » de l'attente ou de transit, de les égayer et de les rendre plus actifs ou du moins plus stimulants par des expositions ou des représentations artistiques (et non pas seulement par des panneaux publicitaires) a aujourd'hui été concrétisée dans un certain nombre de grandes villes. À Paris, par exemple, elle se traduit par diverses manifestations proposées dans les espaces du métro : expositions de photographies dans les couloirs, reproductions de poèmes dans les trains, concerts musicaux commandités par la RATP, autant d'événements qui ponctuent la contrainte des transports quotidiens de moments de contemplation, de lecture ou d'écoute et qui offrent parfois aux citoyens l'opportunité de partager une expérience (tel couloir devenant une galerie dans laquelle on flâne avec d'autres usagers, tel quai devenant le lieu d'un concert que l'on écoute avec ceux qui attendent le prochain métro et qui, peut-être, ne prendront que le suivant. . .). La danse n'est pas absente de ces efforts visant à transformer les expériences urbaines de l'attente et des transports. Par exemple, en 2014 à Lisbonne, une expérimentation destinée à prévenir les risques liés à la circulation urbaine a utilisé la danse pour rendre l'attente aux passages cloutés plus plaisante et éviter ainsi les nombreux accidents causés par les piétons pressés qui traversent au mauvais moment. L'expérience consistait à remplacer les fameux bonshommes rouges des feux piétons par une figure rouge dansante (animée des mouvements effectués par des passants et enregistrés grâce au système de Motion Capture). Le rôle de ce coryphée d'un nouveau genre était donc de divertir les piétons pour les aider à patienter : de fait, certains d'entre eux, notamment lorsqu'ils étaient accompagnés, tentaient d'imiter ses mouvements, transformant alors un moment d'attente en une session de danse. Cf. *The Dancing Traffic Light Manikin* by Smart : https://www.youtube.com/watch?v=SB_OvRnkeOk. [Consulté le 12/07/2015].

⁴⁹ La série des *Modern Daydreams* est disponible sur diverses plates-formes, telles que YouTube et Vimeo, ainsi que sur le site Internet de Mitchell Rose : <http://www.mitchellrose.com/>. [Consulté le 15/07/2015].

Téléporté dans un espace champêtre dans le plan suivant, il continue comme si de rien n'était la course en avant qu'il avait entamée dans la rue pour rejoindre le chantier, tandis qu'une douce musique classique vient remplacer le vacarme tonitruant de la ville. Il s'arrête bientôt pour exécuter un mouvement qui ressemble à une invitation à danser, tendant galamment son bras en direction du hors champ avant de l'image. En filmant de profil l'élégant déploiement de son bras, le plan suivant révèle le destinataire improbable de cette invitation : une pelleteuse de vingt-deux tonnes qui accepte volontiers cette danse qu'on lui demande en déposant délicatement son godet dans la main du danseur.

S'ensuit un pas de deux drôle et incongru : alors que l'homme réalise un déplacement circulaire, l'excavatrice, elle aussi, tourne gracieusement sur elle-même. Lorsqu'ils se font face à nouveau, les deux partenaires s'arrêtent. L'homme fait un pas vers la machine et celle-ci y répond en roulant vers lui sur une dizaine de centimètres ; il lui tend les bras, elle déplie son balancier (dans un mouvement de « développé » qui rappelle un vocabulaire chorégraphique classique, le développé de bras ou de jambes étant l'un des mouvements de base de la danse de ballet). La main du danseur et les dents-doigts du godet de la pelleteuse sont alors en contact. L'homme s'y suspend amoureuxment et la machine entame une pirouette qui devient aussi un porté dans la mesure où elle permet à son partenaire de prendre son envol et d'effectuer ainsi des mouvements de jambes singulièrement aériens – une impression qu'accentue l'utilisation du ralenti. Ensuite, la machine roule et le danseur, qui s'accroche à son godet, est (en)traîné par son mouvement. On voit encore le danseur allongé sur la plate-forme du véhicule ou assis dans le creux du godet se laisser bercer par les rotations fluides de l'appareil.

Mais soudain quelque chose semble se détraquer et perturber le fonctionnement de la machine. Celle-ci émet des bruits inquiétants et son godet vient bientôt se planter lourdement dans le sol. Le danseur tente vainement de la ranimer avant de se résigner et de se recueillir, endeuillé, sur son corps inerte. Cette fin comico-tragique le secouant sans doute de son rêve éveillé, le plan suivant replace l'homme dans la ville, face à la machine qui avait capté son regard et déclenché sa rêverie. De retour à la réalité, il pousse un soupir, reprend son sac, remet ses lunettes et poursuit sa trajectoire. . .

Le titre du film, *Deere John*, s'éclaire rétrospectivement. Cette courte comédie burlesque est à la fois une ode affectueuse à cette machine disparue (« deere »/« dear », soit « Mon cher John ») et un jeu de mot sur la marque d'un célèbre fabricant américain de machines de travaux publics et agricoles (John Deere). Aussi saugrenue et absurde que cette mise en scène d'un duo idyllique et énamouré entre un homme



Illustration 4.9 *Deere John* (Mitchell Rose, 2001)

et une machine puisse paraître, elle n'en réactive pas moins un certain imaginaire poétique de la ville et de la modernité, même si elle se conclut ironiquement sur « la perte que toute relation reposant sur le diesel doit souffrir⁵⁰ ».

Dans la même veine, le quatrième épisode de *Modern Daydreams, Islands in the Sky* (4'), filme deux femmes et deux hommes vêtus d'habits de ville s'élever dans les airs, chacun étant sur la plate-forme élévatrice d'une grue au milieu d'un champ. Lorsque les nacelles ont terminé leur ascension, elles commencent à pivoter sur elles-mêmes, de sorte que les danseurs se font désormais face. Ces derniers se saluent à distance en effectuant d'amples ports de bras, tendant leurs mains l'un vers l'autre dans un évident désir de connexion. Tandis que chacun voyage dans les airs au gré des mouvements de sa nacelle, ils tentent même de s'effleurer lorsque leurs trajectoires se rapprochent ou se croisent. Des plans en contre-plongée viennent souligner le caractère aérien de ce beau ballet mécanique en abstrayant les images de tout rapport au sol et en leur donnant le ciel comme toile de fond. Des plans plus larges révèlent ensuite d'autres groupements de grues au loin, sur lesquelles des danseurs sont également perchés : le ciel semble ainsi se remplir de ces couples aériens de chair et de fer.

⁵⁰ Je traduis ce drolatique fragment de la courte notice de présentation du film par Mitchell Rose (« the loss that any diesel-based relationship must suffer. »). Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=VKfO1DuiEG>. [Consulté le 15/07/2015].



Illustration 4.10 *Islands in the Sky* (Mitchell Rose, 2001)

Désormais alignés, les quatre danseurs principaux exécutent une chorégraphie à l'unisson, se servant des barreaux de leur nacelle comme partenaires et porteurs de leurs mouvements. Mais, tout à coup, des gros plans montrent leurs visages s'assombrir, devenir plus graves. Un danseur se penche pour observer ce qui se passe en bas. *Cut*. Un plan en plongée nous dévoile alors sa vision : une route urbaine, des voitures, de hauts immeubles, des piétons microscopiques. . . Le danseur se redresse, son rêve éveillé s'est évanoui : il n'était pas dans la nacelle d'une grue mais dans l'ascenseur d'un immeuble en verre. Les coryphées qui l'accompagnaient dans sa danse céleste sont en fait des travailleurs citadins et l'ascenseur, qui a atteint sa destination, s'ouvre bientôt. Ses occupants se séparent alors, suivant chacun leur propre direction après avoir partagé un voyage plus bref et plus quotidien que ne le laissait penser cette « rêverie moderne ».

L'onirisme de ce quatrième épisode des *Modern Daydreams* est ainsi inspiré par un type de mobilité verticale proprement urbaine. En effet, dans la dramaturgie du film, c'est la sensation d'élévation, voire de léger vertige, ainsi que la vue plongeante que cet ascenseur de verre offre sur la ville qui, par association kinesthésique et perceptive, a déclenché ce songe. De fait, tout comme les ascenseurs, les nacelles de grues sont des plates-formes élévatrices : les deux appareils permettent également

de prendre de la hauteur et offrent un point de vue plongeant et dynamique sur la ville (pourvu que l'ascenseur soit en verre).

Islands in the Sky est aussi l'expression d'un rêve, au sens utopique du terme : le film traduit d'une part l'idéal d'un usage (ou du moins d'une vision) ludique et poétique des équipements urbains et des temps de transit, et manifeste, d'autre part, une aspiration à partager des expériences avec les autres citadins, le désir que les espaces urbains publics soient véritablement des lieux de vie en commun et de dialogue (soit-il purement kinesthésique). Tout comme l'attente sur les quais de gare ou aux arrêts de bus et l'usage des transports en commun, l'ascenseur constitue un moment autant qu'un lieu de transit qui ponctue la vie quotidienne des citadins, mais qui est souvent considéré comme un espace-temps contraint. Au contraire, le film propose d'y voir l'occasion de charmantes rêveries, de rencontres humaines et d'expériences sensorielles (sensations d'envol, d'apesanteur, de vertige) qui font de ces appareils urbains de véritables manèges pour adultes en costume.

Si, comme *Deere John*, *Islands in the Sky* se conclut par un retour abrupt à la réalité, à un quotidien urbain banal, voire morne, le film souligne tout de même, le temps d'une parenthèse onirique enchantée, la poésie des machines de la modernité (ascenseurs, grues, pelleuses), les ailes invisibles dont elles dotent les citadins en les propulsant dans les airs, leur grâce chorégraphique inattendue et notamment la légèreté et la fluidité insoupçonnées de leurs mouvements. Dans ces films, la ciné-danse se fait ainsi le mode d'expression de poèmes doux-amers adressés à la ville et à la modernité.

D'autres ciné-danses proposent une vision moins onirique et enchanteresse de la ville et de la vie citadine, mais explorent par contre davantage la cinégénie de l'architecture urbaine et les opportunités chorégraphiques qu'offre leur verticalité. *Descent* et *Rapture* de Noémie Lafrance illustrent parfaitement cette catégorie spécifique de ciné-danses urbaines⁵¹. *Descent* est l'adaptation pour l'écran de la performance éponyme que Noémie Lafrance a créée en 2001 dans la cage d'escalier d'un bâtiment public (un palais de justice de Manhattan). D'une durée de quarante-cinq minutes environ, cette performance a été donnée à plusieurs reprises en 2001, 2002 et 2003. Tourné au même endroit, le film est en revanche beaucoup plus court (dix minutes), le montage permettant notamment de multiplier les angles de vue et de décliner ainsi les effets de cette chorégraphie *in situ* à une vitesse qui n'était pas possible pour les spectateurs des performances qui devaient descendre peu à peu les étages afin de bénéficier de perspectives différentes sur cette chorégraphie échelonnée.

⁵¹ Les films sont disponibles en ligne : <http://sensproduction.org/films>. [Consulté le 19/07/2015].

Exploitant de manière très cinématographique la verticalité de l'architecture urbaine, *Descent* filme en plongée douze femmes qui sont chacune située sur l'un des paliers de ce vertigineux escalier en colimaçon qui n'aurait pas déplu à Hitchcock. Les rambardes spiralées de l'escalier offrent en outre un saisissant effet de surcadrage qui engouffre le regard dans le vide abyssal qu'elles ourlent. Les danseuses flirtent durant tout le film avec les limites de ce cadre dans le cadre qui focalise l'attention visuelle et exerce un certain appel du vide, mais qui condamnerait les danseuses à la chute si elles s'y aventuraient trop avant (le surcadrage étant défini par le tracé du garde-corps et donc par l'espace qu'elles ne peuvent pas tout à fait franchir pour ne pas tomber, mais qu'elles doivent investir néanmoins pour apparaître dans ces images essentiellement filmées en plongée). L'effet visuel du film repose ainsi sur une profondeur de champ verticale et compartimentée par les différents étages de l'immeuble. Couplé aux mouvements synchrones des danseuses et à leur alignement vertical, ce dispositif crée des effets de mise en abyme vertigineux qui semblent être le fait de jeux de miroir.

Rapture, sur lequel je me concentrerai plus longuement, témoigne d'une semblable fascination pour les constructions architecturales et leur verticalité. Le film se déroule sur les toits abrupts et onduleux d'un centre dédié aux arts du spectacle (The Richard B. Fisher Center for the Performing Arts) situé sur le campus du Bard College dans l'État de New York et dont Frank Gehry est l'architecte. Là encore, il s'agit d'une adaptation pour le médium filmique de performances chorégraphiques qui ont eu lieu en septembre et octobre 2008 sur ce même bâtiment. Comme les performances, le film célèbre le dynamisme de cette création architecturale assez typique du style gehrien. Au gré des explorations chorégraphiques de ce toit par les danseurs qui arpentent ses différents versants, *Rapture* souligne notamment l'aspect sculptural et la fluidité curviligne de cette construction, ces effets résultant de la malléabilité surprenante que l'architecte est parvenu à conférer à un matériau – l'acier – qui ne se définit pourtant pas par sa ductilité.

Peu ordinaires, la plasticité géométrique et les courbures de ces toits à pans (et à pentes) multiples contrastent avec le tracé rectiligne de la plupart des bâtiments (qu'ils soient urbains ou non). Du fait de cette singularité architecturale, ces toits évoquent des paysages naturels. En effet, leur dessin ondoyant fait songer aux flots des vagues ou à des collines escarpées, ce qui permet à cette construction de bien s'intégrer dans un environnement qui n'est que partiellement urbanisé et qui conserve donc un aspect relativement rural (ce centre artistique étant situé dans un hameau relié à la petite ville de Red Hook dans le comté de Dutchess).

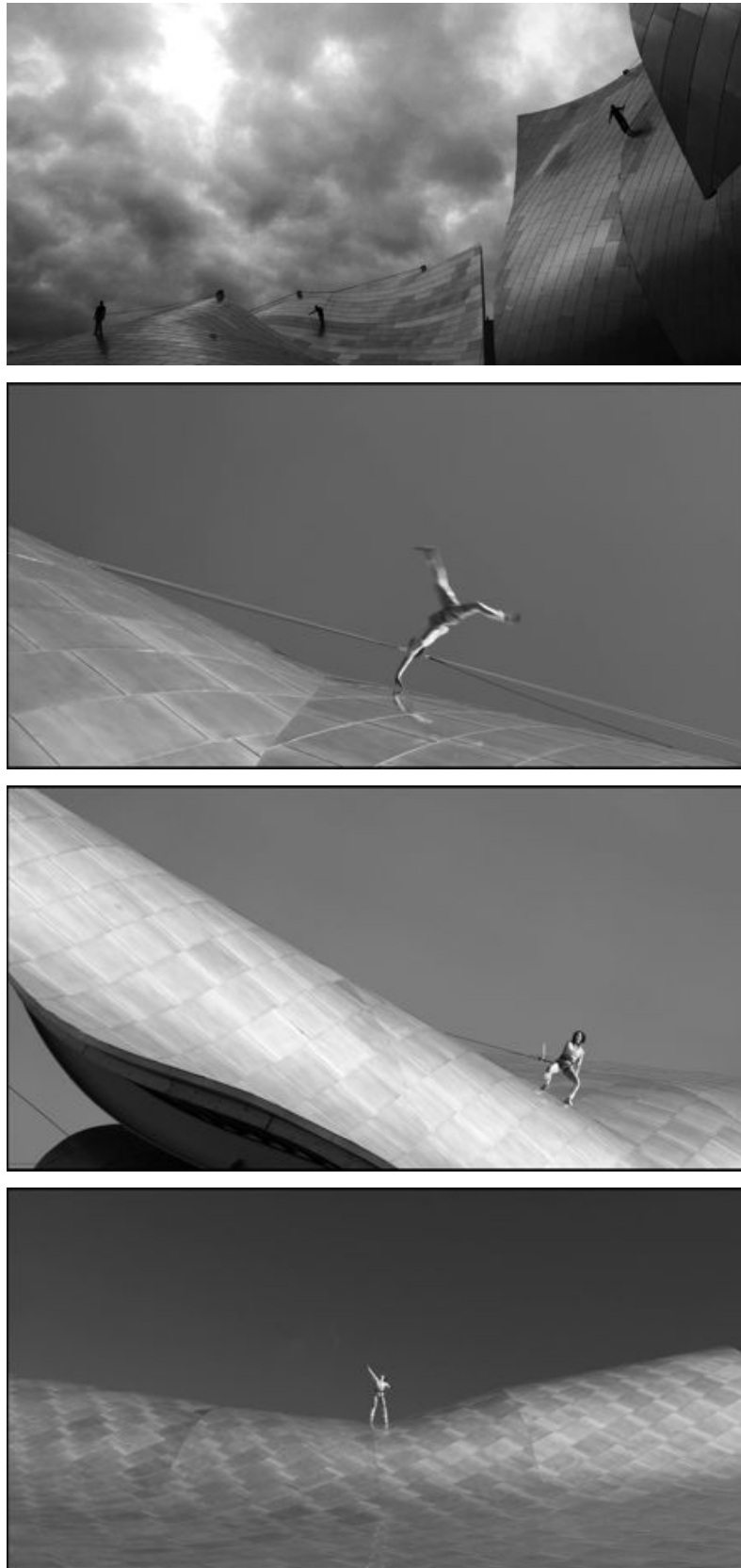


Illustration 4.11 Les danseurs « naviguent » sur la toiture ondulée de cet édifice qui porte nettement la signature architecturale de Frank Gehry : *Rapture* (Noémie Lafrance, 2008)

Ainsi, l'une des ambitions majeures de ce projet chorégraphique *in situ* était d'exalter par le biais de la danse la souplesse de l'architecture gehrienne et les mouvements dont celle-ci semble animée. Réciproquement, l'autre objectif clé de cette performance consistait à s'appuyer sur les spécificités architecturales de ce lieu (notamment sa toiture verticale et ondulée) pour faire naître des mouvements ou des qualités de mouvement originaux⁵². La version filmique de *Rapture* va dans le même sens, mais recourt à des techniques cinématographiques qui permettent d'approfondir ou d'infléchir certains effets de la performance.

Le film s'ouvre sur un plan large mais qui ne cadre toutefois que la partie haute de deux pans de cette toiture à faces multiples. Durant tout le film, le cadrage ne descendra jamais en-dessous des lignes des toits, donnant ainsi l'impression que les parois sur lesquelles les danseurs évoluent sont suspendues dans le ciel. En outre, le noir et blanc de l'image tend à fondre le gris de l'acier avec celui du ciel, ce qui accentue l'élévation du lieu et son aspect flottant, aérien.

Chacun perché sur un pan de toit, deux danseurs montent et descendent en courant les pentes escarpées de ces collines métalliques. Puis, ils se laissent glisser sur le dos le long de ces versants à l'aide de mouvements de jambe et en se faisant aspirer par la force de l'attraction terrestre. De fait, la gravité n'est nullement contredite par les surfaces parfaitement lisses et polies – et donc glissantes – de ces parois en acier inoxydable, l'un des matériaux favoris de Franck Gehry qui participe de sa signature architecturale.

Pourtant, grâce au système de cordage qui retient les danseurs par la taille, cette topographie abrupte, quasi verticale, permet également toute une série de mouvements qui semblent au contraire défier la gravité et ne demander que peu d'efforts de la part des danseurs. Ainsi, certains déplacements, notamment ceux de descente, sont exécutés avec une facilité déconcertante : les danseurs semblent parfois moins marcher sur ces surfaces qu'y glisser, presque y flotter. Surtout, les figures sautées (flip flaps avant, arrière et latéraux, grands jetés en tournant) semblent s'attarder dans les airs lorsque l'attraction terrestre paraît brièvement en mesure de contredire la force de suspension du système de cordage, créant alors de subtils effets naturels de ralenti.

Néanmoins, cette impression de facilité que véhicule le film lorsque les danseurs s'abandonnent à la gravité (mouvements de descente) ou semblent y résister (sauts et courses parallèles au sol terrestre) est démentie par la hauteur et la raideur de ces toits. En effet, la difficulté qu'il y a à évoluer sur des surfaces aussi escarpées et aussi

⁵² Ces performances ont été décrites dans de nombreux articles de presse que le site Internet de la chorégraphe recense. Cf. <http://sensproduction.org/rapture>. [Consulté le 12/07/2015].

glissantes fait de chaque mouvement, de chaque déplacement un exploit physique (de maîtrise de l'équilibre et de gestion de son poids notamment). Spécifiques à la verticalité qui caractérise l'architecture urbaine, ces conditions spatiales extrêmes confèrent ainsi une dimension quasi épique à cette ciné-danse.

Le film est ainsi ponctué par des variations d'échelles de plans et d'angles de vue qui font osciller ces deux impressions contradictoires : en effet, le film insiste souvent sur le caractère périlleux de l'entreprise tout en soulignant, à d'autres moments ou parfois simultanément, la facilité de mouvement dont bénéficient les danseurs dans cette situation de semi-apesanteur. Par exemple, le plan s'élargit parfois tant qu'il dramatise la petitesse des danseurs sur ces toits immenses, les faisant ressembler à des insectes de taille insignifiante. Des plans en contre-plongée viennent eux souligner la hauteur et l'inclinaison de ces toitures, donnant aux spectateurs le sentiment d'un vertige à l'envers⁵³ ou bien d'un vertige empathique par rapport à la situation des danseurs. Ces plans larges et ces contre-plongées tendent donc à accentuer la dimension titanesque de ce défi chorégraphique. Quant aux plans plus resserrés, ils tendent à bouleverser les repères des spectateurs, en leur faisant oublier un instant que ces *dance floors* insolites sont en réalité des *dance roofs* ou plutôt des *dance walls* étant donné leur verticalité. Ces plans rapprochés fonctionnent en effet comme des parenthèses qui donnent l'illusion d'un plus grand ancrage des corps sur un sol qui semble subitement plus maîtrisable. Ils permettent ainsi de renouveler l'effet de surprise et de vertige lorsque les plans suivants reviennent à une vision plus large qui révèle la taille et la déclivité de ces toits.

Cette performance n'est bien sûr pas sans précédent : elle rappelle celles, pionnières, de Trisha Brown, notamment *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) et *Roof Piece* (1971) qui plaçaient la danse littéralement *sur* des constructions architecturales dans des espaces urbains publics. Dans la performance de 1970, comme son titre l'indique, un homme descendait le long d'un immeuble en marchant. Rattaché au sommet d'un building de Manhattan de sept étages par un baudrier d'escalade, il descendait le long de sa façade en marchant de manière parfaitement parallèle au sol. Alors que la danse était jusqu'alors conçue comme un enchaînement de mouvements effectué sur un plan horizontal, voilà qu'une chorégraphe plaçait l'un de ses danseurs sur un mur, bouleversant l'expérience spatiale et kinesthésique de ce

⁵³ C'est par cette formule que Bardamu, le narrateur de *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline, rendait compte de l'une de ses premières impressions de la « ville debout » qu'est New York. Chez Céline, cette expression est solidaire d'une vision dystopique de la ville : celle-ci est présentée comme une espèce de gouffre inversé, d'abîme dressé vers le ciel, faisant des rues des sortes de souterrains obscurs, des bas-fonds nauséabonds. Ce n'est nullement le cas ici : comme le suggère son titre (*Rapture*), qui signifie « ravissement », « extase », le film de Noémie Lafrance est une ode à l'architecture moderne, à ses proportions, ses échelles, sa verticalité et ses matériaux.

dernier. La performance était ainsi un défi à la gravité : sans nulle hâte, le danseur marchait d'un pas régulier vers le sol, refusant de céder à la force de l'attraction terrestre. Si cette balade verticale n'était qu'un sursis que le danseur s'octroyait sur la fatalité des lois de la physique, elle ne manifestait pas moins la réussite de cette performance à contrarier leur emprise en freinant leurs effets.

L'autre performance de Trisha Brown qui a certainement inspiré *Rapture, Roof Piece*, se déroulait sur des toits d'immeubles dans le quartier de SoHo à New York. Une bonne dizaine de danseurs étaient situés sur les toits de différents immeubles : l'un commençait à improviser une phrase de mouvements, qu'un autre devait reproduire et transmettre à son tour à un autre danseur et ainsi de suite⁵⁴. Qu'elles soient *live* ou filmiques, on retrouve ainsi dans les œuvres de Noémie Lafrance la volonté brownienne de confronter la danse à d'autres constructions architecturales que celles des théâtres, à d'autres plans que l'horizontalité, à des échelles plus vastes que celle de la scène et à des situations gravitaires inhabituelles.

L'utilisation chorégraphique de la verticalité dans *Rapture* s'inscrit aussi dans la tendance contemporaine récente de la danse aérienne (*aerial dance*)⁵⁵. À l'instar de *Rapture*, cette pratique cherche à renouveler le vocabulaire chorégraphique en composant des danses qui explorent davantage les plans verticaux que les plans horizontaux, transformant ainsi le rapport des danseurs à l'équilibre, à l'orientation dans l'espace ainsi qu'à la gestion de leur poids et de leur centre de gravité⁵⁶.

Par ailleurs, la verticalité de l'architecture et des équipements urbains est également explorée par toute une série de ciné-danses qui se déroulent dans des escaliers ou des escalators. Souvent associés à la verticalité des constructions urbaines qu'il faut gravir ou descendre, les escaliers (classiques ou mécaniques), constituent des surfaces échelonnées qui influencent très profondément les mouvements qui peuvent s'y développer. Si, étrangement, *Descent* n'exploitait pas les mouvements spécifiques que favorisent les marches d'un escalier, certaines ciné-danses reposent exclusive-

⁵⁴ Un peu sur le mode du jeu du « téléphone arabe », ce dispositif pouvait donner lieu à des distorsions et des métamorphoses de la séquence chorégraphique au fur et à mesure de sa transmission. De fait, l'échelle insolite de la performance infléchissait les pratiques chorégraphiques habituelles en termes de rapports entre les danseurs (duo, danse chorale, danse-contact). La performance proposait ainsi un commentaire sur la façon dont l'échelle des espaces urbains et les nouveaux modes de communication désincarnés (dénués de contacts physiques) qu'ils favorisaient, tels que le téléphone, modifiaient les rapports humains, les échanges et, en particulier, la transmission des informations.

⁵⁵ La danse aérienne se pratique sur un plan vertical, les danseurs évoluant sur des cordes ou des câbles. À ce sujet, voir Jayne C. Bernasconi et Nancy E. Smith, *Aerial Dance*, Champaign (Illinois), Human Kinetics, 2008.

⁵⁶ Il ne serait pas non plus absurde de rapprocher *Rapture* de l'engouement récent de la culture populaire et des médias pour l'escalade urbaine. La performance et le film rappellent en effet les exploits de grimpeurs tels qu'Alain Robert, parfois surnommé le « Spiderman français », qui s'est spécialisé dans l'ascension des plus hauts gratte-ciel (souvent à mains nues et sans matériel d'assurance).

ment sur ce dispositif. C'est le cas de films tels que *En Onze* de Philippe Saire et Lionel Baier (Suisse, 2012, 9'), *Levels* de Roy Boey et Andy Yim (Singapour, 2012, 1') ou encore *Who by Fire* de Jacob Niedzwiecki (Canada, 2013, 4'), ainsi que de toutes les vidéos, souvent amatrices, de *stairs dances* et d'*escalator dances* mises en ligne sur des plates-formes telles que YouTube et Vimeo⁵⁷.

Who by Fire est en fait un vidéo-clip puisqu'il s'agit de la vidéo qui accompagne la reprise du titre éponyme de Leonard Cohen par le chanteur canadien Buck 65⁵⁸. Néanmoins, la vidéo ne fonctionne pas comme un clip musical traditionnel. Par exemple, l'interprète de la chanson n'apparaît jamais à l'écran : il ne fait donc nullement la promotion de sa *persona* ou l'objet glamour d'un film à visée plus ou moins mercatique. *Who by Fire* n'est ainsi rien d'autre qu'un court film de danse qui se déroule exclusivement sur un escalier extérieur dans un cadre urbain. Deux rangées de piétons – tous vêtus de sombres habits de ville qui évoquent presque des uniformes – se croisent et se recroisent dans cet escalier qu'ils grimpent et descendent sur le même tempo, quand ce n'est pas dans la même direction. Filmées en plongée, leurs différentes trajectoires au sein de cet espace échelonné créent tour à tour des effets de vague et de lignes serpentine qui paraissent inspirés par les mouvements ondulatoires de certaines pendules à boules⁵⁹.

Le film semble suggérer l'uniformité des mouvements et des pratiques que les espaces et les contextes urbains prescrivent. Toutefois, la fin de la vidéo se révèle un peu plus optimiste lorsque quelques piétons brisent le dispositif bien huilé de ces flux trop réglés pour ne pas être aliénants. Traversant l'escalier de biais, sautant par-dessus les barrières ou se faufilant en dessous, ces marcheurs « sortent du rang », introduisant des déviations par rapport aux parcours imposés qui sont aussi des *déviances* émancipatrices et salutaires. En effet, ces échappées intempestives semblent débloquent la situation : alors que ces piétons avaient l'air d'être condamnés à arpenter cet escalier de bas en haut et de haut en bas sans pouvoir en sortir, les écarts introduits par les quelques marcheurs dissidents paraissent rouvrir cet espace. Les tout derniers plans du film montrent ainsi les piétons monter les marches

⁵⁷ Les danses d'escaliers ne sont nullement une invention de la ciné-danse. Par exemple, les numéros de prédilection du danseur de claquettes et acteur Bill « Bojangles » Robinson étaient les danses d'escalier, comme en témoigne la fameuse scène de *The Little Colonel* de David Butler (1935) dans laquelle il montre au personnage joué par Shirley Temple une série de pas qu'ils reproduisent ensuite ensemble, formant ainsi le premier duo dansant interracial au cinéma. On trouve également des danses d'escalier chez Busby Berkeley, dans le numéro « Dance until the Dawn » de *Flying Lessons High* (Charles Reisner, 1931) par exemple, mais aussi chez Michael Curtiz (*Yankee Doodle Dandy*, 1942) ou, plus récemment, dans une séquence de *Step Up 2: The Streets* de Jon M. Chu (2008).

⁵⁸ La vidéo est disponible sur YouTube : https://www.youtube.com/watch?v=jnoF_4SWU2s. [Consulté le 26/07/2015].

⁵⁹ Pour ces ondulations pendulaires, voir par exemple : <https://www.youtube.com/watch?v=yVkdFJ9PkRQ>. [Consulté le 26/07/2015].

et quitter enfin cet escalier par le haut⁶⁰. Sorte de *clinamen* chorégraphique, les mouvements transgressifs de ces quelques danseurs qui choisissent de faire saillie suggèrent *in extremis* la possibilité de mouvements libres au sein de la ville malgré ses trajectoires pré-tracées et ses itinéraires hautement balisés par des aménagements, des codes et des signes qui tendent à diriger les mouvements des citadins (barrières, feux rouges, panneaux de direction, passages cloutés. . .).

Enfin, une dernière tendance notable des ciné-danses urbaines consiste à faire de la ville un terrain de jeu chorégraphique, à transformer ses obstacles en tremplin, à convertir ses contraintes en défi. Dans certaines ciné-danses, en effet, les barrières, les bornes et les murs qui jalonnent les villes apparaissent moins comme des écueils que comme des incitations à inventer des mouvements qui y prennent appui ; moins comme des entraves qui limitent la mobilité que comme les provocateurs de mouvements défiants qui vont à l'encontre des régulations urbaines de la circulation. Effectivement, certaines ciné-danses se donnent pour tâche de court-circuiter l'endiguement des déplacements et des mouvements que prescrit l'architecture des espaces urbains. Elles mettent en scène des danseurs qui s'ingénient à subvertir les usages codifiés de la ville et à transformer ses trajectoires balisées et la multiplicité de ses obstacles en des parcours ludiques qui revisitent les manières dont il est possible de se déplacer dans les cités.

Dans ces films, les danseurs en tenue de ville – actifs citadins et citoyens – refusent ainsi de laisser leurs mouvements être entravés, gênés ou freinés par les aménagements urbains contraignants, sécuritaires et/ou coercitifs tels qu'ils se manifestent, entre autres, par l'érection de bornes, de murs et de murets, de grilles, de barrières et de remparts. Alors que d'ordinaire ces éléments régulent les mouvements des piétons en suscitant des (ré)actions kinésiques normées (s'arrêter, contourner, s'aligner, marcher droit, de ce côté-ci et non de ce côté-là), ces danseurs privilégient un usage alternatif et souvent transgressif de cette architecture dont certains chercheurs ont noté la dimension disciplinaire⁶¹. Au lieu de se soumettre à l'injonction de ces obstacles, ils en font des stimuli chorégraphiques, déjouant leur but. À cet égard, je retiendrai la notion de « mésusage » (*misuse*) émancipateur des espaces urbains dont parle Matthew D. Lamb au sujet du Parkour (ou « Free

⁶⁰ Je choisis de privilégier cette lecture du film, mais il est vrai que la fin reste très ambiguë : alignés et dociles, les piétons marchent exactement au même rythme. Et, s'ils quittent l'escalier par son sommet, ce n'est pas la tête haute : la mine plus ou moins renfrognée, ils semblent tous se mouvoir avec une certaine indolence. . .

⁶¹ Voir par exemple les réflexions de Dan Lockton, chercheur au Royal College of Arts, sur les architectures disciplinaires : <http://architectures.danlockton.co.uk/what-are-architectures-of-control/>. [Consulté le 28/07/2015].



Illustration 4.12 Des mouvements réguliers et monotones aux saillies déviantes et libératrices : *Who by Fire* (Jacob Niedzwiecki, 2013)

running »), une pratique artistique et sportive urbaine née en France à la fin des années 1980 et qui s'est fortement développée dans les années 1990 et 2000⁶².

Par exemple, dans la série de onze *Cartographies* qu'a chorégraphiée Philippe Saire (Suisse, 2002-2012), des danseurs explorent différentes zones de Lausanne en subvertissant les usages convenus de certains espaces urbains⁶³. Décrits comme des « interventions chorégraphiques en paysages urbains », ces courts-métrages se déroulent chacun dans un espace très spécifique de la ville, tels que les arches du Grand-Pont, la place de l'Europe, le toit du petit théâtre, La Maladière (« le terminus du bus n°1 »), les escaliers du parc de Valency, etc. Les chorégraphies sont ainsi créées « sur mesure » pour ces espaces, mais cette adaptation n'équivaut nullement à un usage convenu de ces divers contextes architecturaux. De fait, certains films de ce projet sériel témoignent de mésusages ludiques ou d'usages alternatifs de l'architecture et des équipements urbains.

Par exemple, dans la *Cartographie* numéro 3, *Interface* (2003, 14'), réalisée par Pierre-Yves Boregeaud et tournée place de l'Europe, les danseurs s'évertuent notamment à détourner la fonction normale, sinon normative, des escaliers et des barrières : un danseur pivote sur les rampes mobiles d'un escalator ; d'autres utilisent l'envers d'un escalier, c'est-à-dire son dessous, pour « monter des marches » tête en bas ou bien « les descendre » avec les bras ; d'autres encore utilisent les cadres de barrières pour appuyer leurs mouvements, s'y enlacer de manière acrobatique ou bien se faufiler à travers leurs barreaux et transgresser la limite qu'elles imposent.

Ces mouvements exploratoires des danseurs tracent une cartographie des mobilités possibles en milieu urbain. Cette cartographie révèle également l'ubiquité des dispositifs de contrôle dans les espaces de la ville. En effet, *Interface* met en scène l'omniprésence des instruments de surveillance dans les espaces urbains, en montrant régulièrement des caméras et des écrans de contrôle et en filmant les danseurs à travers leur « esthétique » propre (angles de vue plongeants, forte pixellisation de l'image, champs de vision légèrement déformés, *split screens* des moniteurs de vidéo-surveillance). L'insistance sur ces systèmes de contrôle et l'observation des danseurs à travers leurs modalités de captation attirent l'attention sur le caractère inconvenant de leur usage des espaces et des équipements urbains. Les points de vue de ces

⁶² Matthew D. Lamb, « Misuse of the Monument: The Art of Parkour and the Discursive Limits of a disciplinary Architecture », *Journal of Urban Cultural Studies*, vol. 1, mars 2014, pp. 107-126. Sylvie Vitaglione a examiné certains de ces « mésusages » dans quelques films de danse expérimentaux dans *Experimental Dance Films and the (Mis)Use of Urban Space*, *op. cit.* Pour un examen général de la pratique du Parkour, voir Vincent Thibault, *L'Art du déplacement : Force, dignité, partage*, Québec, éditions du Septentrion, 2012.

⁶³ Les onze vidéos de la série sont disponibles à l'adresse suivante : <http://www.philippesaire.ch/projet-cartographie/>. [Consulté le 28/07/2015].

CCTV (*closed-circuit television*) qui incarnent l'ordre et l'autorité soulignent ainsi la dimension subversive des activités chorégraphiques de cette troupe qui investit la ville et investigue les mouvements qu'elle permet, mais aussi ceux qu'elle interdit. Les danseurs proposent ainsi une sorte de choré-cartographie des possibilités et des limites de la mobilité créative en zone urbaine.

De même, dans la *Cartographie* numéro 5, *Rue Centrale 17-19*, réalisée par Alain Margot (2004, 10'), trois danseurs utilisent les bancs, les marches d'un escalier, les encadrements des portes et les rebords des fenêtres comme les partenaires insolites de leurs mouvements. Ainsi, un danseur se suspend par les pieds à la rambarde d'un escalier. Un second ouvre une porte avec ses pieds, puis se place en travers de son encadrement, parallèle au sol. Un autre porte à l'horizontale une jeune femme qu'il fait marcher sur les murs. Tout comme dans *Interface*, dans *Rue Centrale 17-19*, les mouvements des danseurs ont beau sembler incongrus, ils n'en apparaissent pas moins d'une grande spontanéité, non pas seulement parce qu'ils puisent dans un vocabulaire chorégraphique inspiré des mouvements quotidiens, mais aussi parce qu'ils sont le plus souvent « réactifs », c'est-à-dire provoqués par des *stimuli* externes que placent sur leur passage l'aménagement et les obstacles urbains. Enfin, si, contrairement à *Interface*, il n'y a pas de caméra de vidéosurveillance dans ce film, il est notable que plusieurs habitants observent très attentivement ce qui se passe depuis les fenêtres de leur appartement, certains par curiosité, d'autres avec suspicion.

Step Out d'Arja Raatikainen (Finlande, 2012, 10') est plus explicite quant au caractère émancipateur de ces détournements de l'usage normal (parce que normé) des espaces urbains⁶⁴. Le film suit un homme vêtu d'un impeccable costume-cravate qui marche avec détermination dans une ville qui semble déserte (il s'agit d'Helsinki). Avec son allure très comme il faut, l'homme marche (presque littéralement) « dans les clous » : il suit avec précision la ligne d'une route ou les rails d'un tramway, il descend prudemment d'un trottoir, respecte, en somme, le tracé et les bons usages de la ville. Au croisement d'un immense carrefour routier, il est hésitant, confus, comme s'il ne savait pas à quelles flèches ou à quels panneaux se vouer parmi toutes les directions indiquées, toutes les trajectoires tracées. Poursuivant sa marche, il tombe sur un lampadaire, il le secoue, mais l'objet inamovible résiste et l'homme doit alors le contourner pour continuer son chemin. Filmé tantôt à travers un grillage qui suggère le caractère carcéral de cette ville, tantôt à travers une perspective qui évoque la vidéosurveillance et donc la dimension disciplinaire de cette cité, l'homme commence à faire montre d'un comportement plus erratique : il marche à reculons,

⁶⁴ *Step Out* est disponible sur Vimeo : <https://vimeo.com/33710877>. [Consulté le 30/07/2015].



Illustration 4.13 Des récréations urbaines hautement surveillées : *Cartographie* numéro 3, *Interface* (Pierre-Yves Boregeaud, 2003)



Illustration 4.14 Quelques usages ludiques et contestataires des espaces urbains : *Cartographie* numéro 5, *Rue Centrale 17-19* (Alain Margot, 2004)

tente de secouer des barrières en fer, monte de biais puis à quatre pattes un immense escalier, gravit quelques marches puis en descend autant. Seul au milieu de ce monumental escalier, il s'assoit, puis s'effondre sur son flanc droit. L'assourdissement brutal de la musique ainsi que le passage *cut* à un écran noir suggèrent alors une rupture et un très gros plan sur un œil du personnage laisse penser que la suite du film rend compte d'un rêve qu'il fait.

Ce rêve s'ouvre comme un cauchemar, lequel creuse la thématique carcérale que certains plans avaient déjà suggérée. L'homme est enfermé dans diverses sortes de cellules ou de cages, encloses par des grillages et des barreaux métalliques qu'il tente sans succès de faire céder en les secouant. Soudain, on entend le bruit d'une porte qui se débloque et les plans suivants montrent l'homme courir dans un tunnel, comme s'il était en fuite. À la sortie du tunnel, il est confronté à des plaines enneigées ou glacées sur lesquelles il court, glisse, saute, comme pour jouir de sa liberté de mouvement retrouvée. À nouveau arrêté par une barrière, il choisit cette fois de l'escalader, c'est-à-dire de la transgresser, pour continuer sa course librement, et il s'aide à un moment d'un lampadaire pour se propulser en avant au lieu de le

contourner sagement comme au début du film. Mais, alors qu'il contemplait (dans son rêve) un horizon gelé, le personnage se réveille dans la ville⁶⁵.

Étrangement, il n'est plus sur les escaliers, mais sur un banc : reprenant un instant ses esprits, il semble décider à revivre l'expérience libératrice que son rêve lui a soufflée. Prenant appui sur le banc, pour réaliser une pirouette, il s'élançait bientôt dans la ville : il virevolte autour d'un poteau, court à perdre haleine, saute par-dessus tous les obstacles qu'il rencontre (bancs, haies, murets de pierre). La caméra, qui était restée un instrument relativement fixe et rigide jusque-là, épouse ses mouvements en se déplaçant avec une très grande fluidité. Et les *split screens* qui divisaient la plupart des images au début du film et renforçaient la vision carcérale des espaces urbains ont disparu, laissant place à une image plus lumineuse, plus aérée et moins oppressante. Ainsi, si les premières séquences de *Step out* présentent la ville comme une prison à ciel ouvert, les mouvements émancipés du danseur dans la seconde moitié du film suggèrent qu'il est possible de se réapproprier les espaces urbains et de court-circuiter les dess(e)ins de son architecture.

Tous ces films dans lesquels les danseurs se jouent des régulations urbaines de la circulation et des mouvements peuvent être rapprochés de la pratique déjà mentionnée du Parkour. Le Parkour est un art des déplacements libres et créatifs dans les espaces urbains qui font fi ou plutôt feu de tout obstacle. Alors que l'architecture urbaine est souvent dessinée pour et destinée à contrôler, restreindre, juguler, ralentir, discipliner les mouvements des citadins, les traceurs (les praticiens de l'art du Parkour) cherchent eux à reconquérir les espaces de la ville en inventant de nouvelles manières de s'y mouvoir. Ils recouvrent une certaine liberté de mouvement en créant des façons originales et ludiques de se déplacer qui ne soient pas dictées par les symboles de l'autorité (signes, panneaux, conventions et convenances tacites...). Basée sur l'improvisation, cette pratique vise à retrouver une fluidité de mouvements dans des espaces où les flux et les déplacements sont largement prescrits et codifiés, dans des environnements qui tendent à résister à toutes sortes de mouvements aléatoires.

Cette ambition à la fois sportive, artistique et politique transparaît dans toutes les vidéos du groupe de traceurs Urban Freeflow⁶⁶. Ces acrobates urbains utilisent tous les éléments qui sont censés bloquer les mouvements, barrer la route, pour

⁶⁵ Ce type de danse onirique ou cauchemardesque est récurrente dans le *musical* classique, notamment chez Busby Berkeley (je pense, par exemple, à la multiplication hypnotique des visages de Ruby Keeler dans la séquence « I Only Have Eyes for You » de *Dames* réalisé par Ray Enright et Busby Berkeley en 1934) et chez Vincente Minnelli (je pense, entre autres, au long ballet final de *An American in Paris*, 1951 et au « Broadway Melody Ballet » de *Singin' in the Rain*, 1952).

⁶⁶ Voir le site Internet du groupe : <http://www.urbanfreeflow.com>. [Consulté le 01/08/2015].

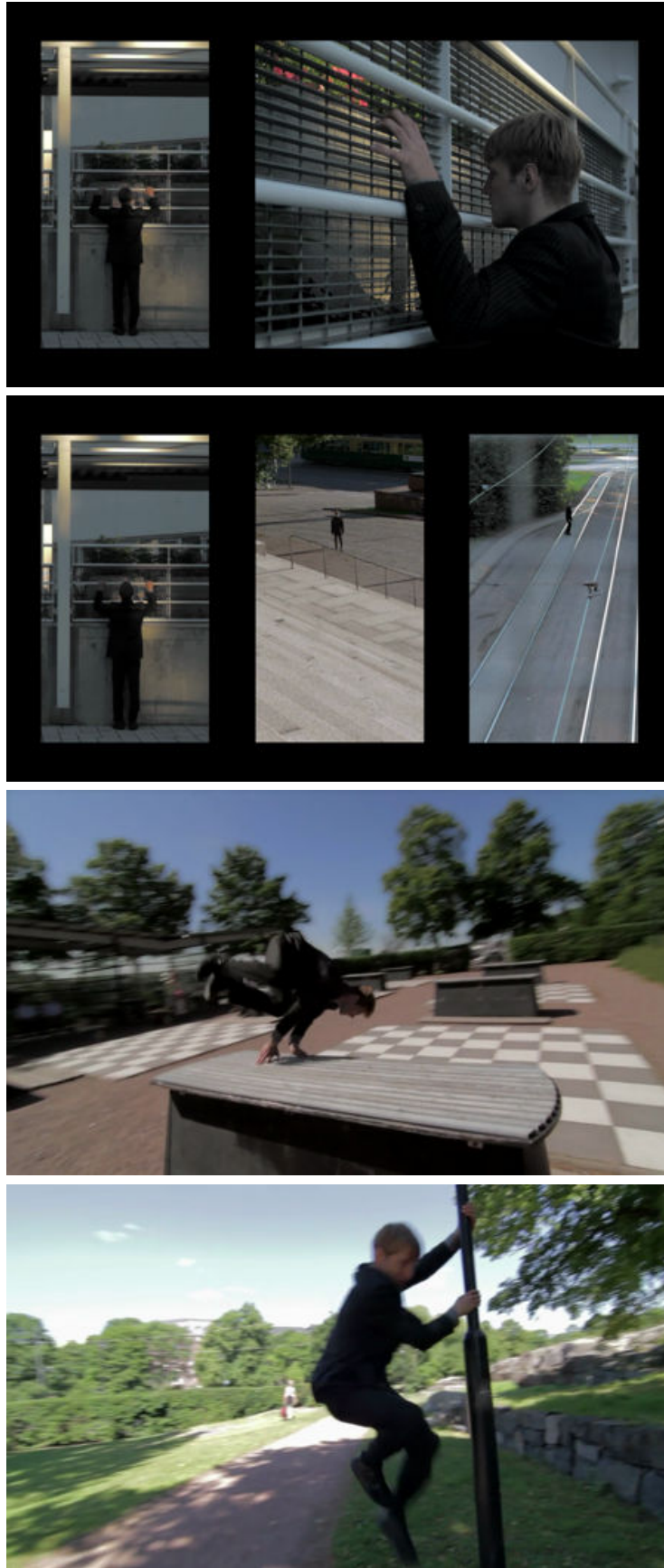


Illustration 4.15 De la ville-prison aux contre-usages ludiques de la ville : *Step Out* (Arja Raatikainen, 2012)

composer des parcours urbains chorégraphiés qui subvertissent les usages convenus et convenables de la ville. Ils utilisent particulièrement les barrières, les rambardes, les échafaudages et les aires de jeu pour enfants comme l'illustrent leurs vidéos aux titres programmatiques, telles que *Dancing with the Obstacles* (2009, 2') et *Liquid Barbarians* (2009, 1', la notion de liquidité faisant référence à la fluidité de leurs mouvements non entravés par les obstacles de la ville). Tout comme les ciné-danses que je viens d'analyser, ces clips sont parfois filmés à la manière des vidéos de surveillance, comme pour souligner, là aussi, que leurs activités vont à l'encontre des régulations (légales ou conventionnelles) qu'intiment cet intimidant type de dispositif et l'autorité qu'il incarne⁶⁷.

Toutes ces ciné-danses urbaines proposent ainsi de revisiter les espaces et les usages de la ville de manière ludique, poétique et/ou émancipatrice. Certes, ces mises en scène chorégraphiées des espaces urbains ne sont pas spécifiques aux ciné-danses. Par exemple, les décors urbains sont extrêmement fréquents dans les clips musicaux chorégraphiés, notamment dans les clips de musiques rap, hip-hop et R&B⁶⁸. La ville est également présente dans les comédies et les drames choré-musicaux. *West Side Story* de Robert Wise et Jerome Robbins est bien sûr un exemple paradigmatique, mais on peut aussi penser à des films tels que *On the Town* de Stanley Donen et Gene Kelly, notamment au fameux numéro « New York, New York », à certaines scènes de *It's Always Fair Weather* du même tandem ou encore aux *Demoiselles de Rochefort* (1967) de Jacques Demy, dans lequel la place Colbert est entièrement repeinte pour le film, devenant ainsi un décor de cinéma.

Néanmoins, les mises en scène de la ville dans les ciné-danses sont sensiblement différentes de celles des vidéo-clips ou des films choré-musicaux dans lesquels les espaces urbains, très souvent reconstitués en studio, tendent bien plus souvent qu'en ciné-danse à n'être que des décors au sens théâtral du terme et donc à faire office de toile de fond plus que de milieu complexe. Dans ces simulacres d'environnements urbains, où tous les éléments sont contrôlés et les accidents neutralisés, les danseurs interagissent de manière plus artificielle et souvent plus superficielle que les « ciné-

⁶⁷ Plus statiques, les performances ou *sit-ins* chorégraphiques dont témoigne la série de vidéos intitulées *Bodies in Urban Spaces* et conçues par Willi Dorner jouent sur la même défiance face aux règles et aux usages bienséants des espaces urbains. *Body Trail CCTV* de Michael Palm (Autriche, 2009, 1') recourt également à une esthétique de caméra de surveillance pour souligner le caractère transgressif de cette occupation de l'espace. Ces vidéos sont disponibles sur le site de la compagnie : <http://www.ciewdorner.at/index.php?page=videos#kat2>. [Consulté le 03/08/2015].

⁶⁸ J'ai déjà mentionné les clips de *Unfinished Sympathy*, *Bitter Sweet Symphony*, *Come into my World* et *Oh it's So Quiet*, mais on peut aussi penser, pour ne prendre que quelques exemples connus, aux vidéos de *Bad* de Michael Jackson (Martin Scorsese, États-Unis, 1987, 18'), de *Crazy in Love* de Beyoncé (Jake Nava, États-Unis, 2003, 4'), de *When I grow up* des Pussycat Dolls (Joseph Khan, États-Unis, 2008, 4') ou, plus récemment, de *Hideaway* de Kiesza (Blayre Ellestad, États-Unis, 2014, 4').

danseurs » avec les environnements urbains réels auxquels ils sont confrontés et dans lesquels ils développent des solutions chorégraphiques plus immersives face aux stimuli et aux obstacles qu'ils y rencontrent. Ainsi, la particularité du traitement de la ville dans les ciné-danses tient au haut degré de confrontation et d'engagement (physique, tactile et chorégraphique) des danseurs avec les spécificités des espaces urbains, de leur architecture et de leurs contraintes.

À nouveau, il n'est pas inutile pour conclure cette section de récapituler les divers usages ciné-chorégraphiques des espaces urbains que ces analyses de films ont permis de mettre au jour. À travers ce large échantillon d'exemples représentatifs, les ciné-danses urbaines semblent ainsi tendre à :

- Interroger les temporalités urbaines et faire dialoguer les cadences de la ville (des piétons, du trafic. . .) et les rythmes chorégraphiques des danseurs (cf. *The Ride Home*, *Take your Time*, *The Slow Man*).
- Déceler les qualités chorégraphiques des mouvements urbains (cf. *The Dance of City Life: Data Set to Music*).
- Faire « danser » la ville par diverses stratégies cinématographiques (cf. *Bridges-Go-Round*).
- Repoétiser les temps « morts » et immobiles de la vie urbaine et ses lieux de transit (c'est-à-dire les temps et les espaces d'attente et de transport) en stylisant les gestes de l'attente (cf. *Waiting on. . .*) ou en revisitant l'expérience des transports (cf. *Islands in the Sky* et *Danceground*).
- Ré-enchanter les symboles de la ville moderne que représentent certaines machines ou certains équipements urbains, tels que les grues, les ascenseurs ou les engins de travaux publics (cf. *Deere John* et *Islands in the Sky*).
- Célébrer la cinégénie de l'architecture urbaine moderne (cf. *Descent* et *Rapture*).
- Exploiter la verticalité de l'architecture urbaine pour composer des mouvements et des effets originaux (cf. *Descent* et *Rapture*).
- Utiliser les équipements urbains, tels que les escaliers, les barrières ou les échafaudages, comme matrices de mouvements originaux, voire inédits, car *ad hoc* (cf. *Who by Fire*, la série de *Cartographies* de Philippe Saire, les vidéos du groupe Urban Freeflow).
- Détourner les obstacles aux mouvements et déjouer les prescriptions urbaines en termes de mobilité en inventant des contre-usages de ces écueils ; en les transformant en stimuli, en supports ou en tremplins pour l'exécution de

mouvements défiants la discipline qu'impose la ville (cf. *Cartographies, Step Out*, les vidéos du groupe Urban Freeflow).

Friches postindustrielles et ruines institutionnelles : danser sur les vestiges de la modernité

La ciné-danse se distingue aussi d'autres types de films de danse par sa fascination pour les espaces en déshérence tels que les zones industrielles désaffectées, les bâtiments et équipements publics abandonnés ou encore les lieux dépeuplés. Au moins aussi fréquents en ciné-danse que les environnements urbains, ces espaces en friche, sinon en ruines, constituent des décors dotés d'une forte charge dramatique, mais dont la portée poétique et politique incertaine appelle un examen attentif. Sylvie Vitaglione a proposé une communication sur ce sujet lors d'une session du colloque du Festival International de Vidéo-danse de Bourgogne de 2015. À travers cette communication (intitulée « Available Space: Industrial Ruins in Experimental Dance Films »), elle a mis au jour le goût de ces films pour les espaces industriels en ruine et l'a rapproché d'autres pratiques artistiques contemporaines, sans toutefois examiner les conséquences de ces décors sur les corps et les mouvements et sans en proposer des interprétations spécifiques (politiques, socio-économiques). Cette section se veut donc un approfondissement de cette stimulante communication : j'y avance des hypothèses d'interprétation, mais j'y montre aussi que cette fascination des choréalistes pour les espaces en friches ne se manifeste pas uniquement dans des décors industriels.

Néanmoins, je commencerai cette investigation par les espaces industriels qui constituent effectivement des cadres très récurrents dans ces films. Bien sûr, la ciné-danse n'est pas le premier genre de films de danse à explorer les interactions possibles entre l'écriture du mouvement et les espaces industriels : la danse déréglée de l'ouvrier dans *Modern Times* de Charlie Chaplin ou les numéros impromptus de Selma (Björk) dans *Dancer in the Dark* de Lars Von Trier ont mémorablement démontré la richesse rythmique des environnements industriels, en l'occurrence des usines, et l'éventail de mouvements (dysfonctionnels, laborieux ou au contraire exploratoires et ludiques) qu'ils peuvent inspirer. On retrouve certains traits de ces traitements chorégraphiques de l'usine dans *Rules of the Game* choréalisé par Jeff et Rick Kuperman (États-Unis, 2014, 8') : environnement aliénant, ouvriers hautement contrôlés, stylisation et rythmicité de l'usage des outils et des machines, conséquence

de ces conditions de travail oppressantes sur les interactions entre les ouvriers, etc.⁶⁹

Mais, je le disais, la singularité des ciné-danses contemporaines dans ce domaine tient à ce qu'elles se déroulent essentiellement dans d'*anciens* sites industriels. Reflétant les changements économiques structurels qui ont touché les pays occidentaux développés au cours des dernières décennies (mutation économique, récession, désindustrialisation et délocalisations massives), beaucoup de ciné-danses sont tournées dans des usines qui ont fermé, des hangars délabrés et autres bâtiments de production ou entrepôts laissés à l'abandon. Si ce choix peut paraître incongru ou sordide, il présente des avantages certains, comme l'a bien souligné Sylvie Vitaglione : vacants, inutilisés, voire inutilisables, ces anciens sites industriels constituent des lieux spacieux, disponibles et particulièrement peu onéreux à louer, sinon totalement gratuits⁷⁰. D'autres caractéristiques de ces bâtiments expliquent également l'attraction qu'ils exercent sur les choréalisateurs : leur taille monumentale qui autorise de grands déplacements dans l'espace ; leur aspect brut et dépouillé qui offre une grande lisibilité aux mouvements et participe à leur puissance dramatique ; l'impression de désolation et le sentiment de décadence qui se dégagent de leur désertion et de leur état plus ou moins avancé de délabrement ; leurs spécificités texturales (sols sales et rugueux, surfaces poussiéreuses, murs fissurés et décrépits) ou encore l'acoustique singulière qu'ils offrent souvent et grâce à laquelle les pas des danseurs résonnent plus fortement.

Malgré ces avantages, la dureté et l'âpreté de ces lieux de béton ainsi que leur vétusté et leur désaffection en font des espaces froids et morts qui, *a priori*, semblent hostiles aux corps dansants qui sont, eux, vivants, chauds, souples, vulnérables. Pourquoi, alors, les choréalisateurs élisent-ils si souvent ces espaces insolites pour leurs ciné-danses ? Comment les danseurs peuvent-ils évoluer dans ces milieux ? Quels types de mouvements ces environnements favorisent-ils ou imposent-ils ? Quelles implications sociales ou politiques ces films renferment-ils ? Un examen détaillé d'une sélection de ciné-danses me permettra de suggérer des réponses à ces questions, même si chacun de ces films offre des clés de lecture qui sont non seulement ambiguës, voire indécidables, mais également uniques et donc peu généralisables. J'organiserai les analyses qui suivent en fonction du degré d'engagement des mises en scène et des corps avec ces espaces et en fonction des connotations politiques plus ou moins évidentes qu'ils renferment.

⁶⁹ Le film est disponible sur Vimeo : <https://vimeo.com/83799180>. [Consulté le 04/08/2015].

⁷⁰ En revanche, les autorisations de tournage peuvent parfois être difficiles à obtenir.

À la croisée du documentaire (sur Merce Cunningham), de la captation (de répétitions) et de la ciné-danse, *Craneway Event* de Tacita Dean (Grande-Bretagne, 2009, 108') ne semble pas vraiment s'intéresser à l'espace industriel dans lequel il se déroule, soit une ancienne usine d'assemblage Ford construite en 1930 par Albert Kahn à Richmond en Californie⁷¹. Encore en très bon état, l'espace semble surtout avoir été choisi pour son caractère cinégénique, spacieux et fonctionnel. Dans ce film, Tacita Dean filme Merce Cunningham au travail et suit ses danseurs sur plusieurs étages de ce bâtiment inondé de lumière sans jamais que ces derniers soient perturbés par cet environnement qui, avec ses sols lisses et dégagés, n'est en définitive pas si différent d'un studio de danse. En outre, trois pans de l'immeuble sont constitués de baies vitrées, ce qui permet à *Craneway Event* de saisir également les activités et les mouvements qui animent le port de la baie de San Francisco tels que les variations de lumière, les pélicans qui tournoient dans les airs et la circulation des bateaux. Ici, le cadre postindustriel du film n'a rien de brutal, de dystopique. En effet, ce lieu n'est ni délabré, ni coupé du monde, ni promis à la démolition : le site semble simplement attendre une nouvelle assignation. Dans ce film, il constitue un écrin, protecteur et spacieux, pour les mouvements des danseurs et une sorte d'écran panoramique, ouvert sur le monde, et notamment sur les mouvements extérieurs de la nature et des activités humaines.

Pour sa part, *Home Alone*, réalisé par Adi Halfin et la compagnie Batsheva Ensemble Dancers (Israël, 2013, 1') prend pour cadre un immeuble clairement abandonné⁷². S'il s'agit d'un très court clip pour la promotion d'un spectacle de la compagnie, le film s'inscrit toutefois bien dans les recherches esthétiques propres aux ciné-danses, notamment en termes d'utilisation de l'espace, car les danseurs exploitent les spécificités du lieu, telles que les colonnes de béton, pour créer des mouvements surprenants et des trucages inattendus. Par exemple, les encadrements de portes et de fenêtres, désormais vides, offrent des occasions de surcadrage qui rendent les compositions d'images riches et dynamiques. En outre, les lignes architecturales du bâtiment servent à découper les corps par d'autres effets de métacadrages à l'intérieur du champ. Néanmoins, la mise en scène n'implique aucune confrontation tactile des danseurs avec les surfaces et les textures de cet espace, le film utilisant ce lieu de manière essentiellement visuelle.

Se déroulant partiellement dans ce qui semble être une usine désaffectée, *Gravity of Center* de Thibaut Duverneix et Victor Quijada (Canada, 2011, 14') est plus ambigu

⁷¹ Le film est encore présenté dans diverses galeries et centres d'art, mais il n'est pas disponible sur Internet ni en DVD pour le moment.

⁷² Ce clip est disponible sur YouTube et Vimeo. Voir par exemple : <https://www.youtube.com/watch?v=26GrAfZ4sc8>. [Consulté le 05/08/2015].



Illustration 4.16 Des mouvements ciselés sur l'espace : *Home Alone* (Adi Halfin et la compagnie Batsheva Ensemble Dancers, 2013) (1/2)

quant aux intentions qui ont pu motiver ce choix de lieu de tournage⁷³. Il y a très peu d'interactions spécifiques entre les mouvements des danseurs et les caractéristiques du site dans ce film. Par contre, la lumière blafarde dans laquelle baigne cette grande pièce vide crée un effet de surexposition et évoque un effacement, un sentiment de perte, qui se lit également dans la chorégraphie où les êtres ne cessent de se décoller, de se séparer, de s'échapper. *Gravity of Center* semble donc principalement utiliser cet espace abandonné pour sa capacité à se faire la métaphore d'un sentiment de déréliction⁷⁴.

En revanche, il me semble possible de voir dans la deuxième séquence de *Fase* de Thierry De Mey et Anne Teresa De Keersmaeker une mise en scène aux accents critiques, sinon une actualisation postmoderne du corps-machine déréglé, car aliéné, de Charlie Chaplin dans *Modern Times*⁷⁵. Se déroulant dans un immense espace vide et impersonnel, qui semble plutôt dévolu à des activités tertiaires et qui paraît moins abandonné que temporairement inoccupé, la séquence « Come out » de *Fase*

⁷³ Le film est disponible sur divers sites Internet. Voir par exemple : <https://vimeo.com/30708149>. [Consulté le 05/08/2015].

⁷⁴ Une autre ciné-danse qui utilise les espaces en ruines d'un site industriel principalement pour son esthétique insolite et les métaphores qu'il peut faire surgir est *Fallen Memory* (États-Unis, 2012, 6'). Conçu par trois artistes chorégraphiques de l'Université de Michigan (Inae Chung, Tehilla Frederick et Kalila Kingsford Smith), le film est tourné sur le site en ruine de l'ancienne usine Packard de Detroit. Le film est disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=3v4dWwMq4RA>. [Consulté le 05/08/2015].

⁷⁵ Le film est disponible en DVD (distribué à la fois par Annexia et Cinéart). On le trouve aussi en plus ou moins bonne qualité sur Internet : https://www.youtube.com/watch?v=PBK8mOM_6F4. [Consulté le 06/08/2015].

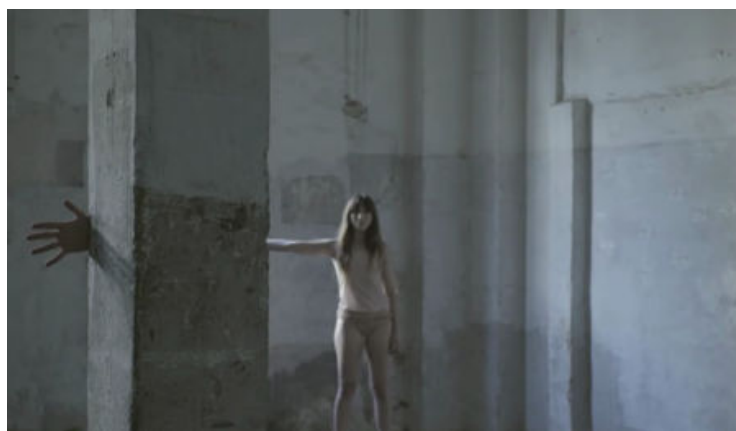


Illustration 4.17 *Home Alone* (2/2)

est apparemment mise en scène dans un cadre postindustriel⁷⁶. Toutes petites dans ce vaste espace, immobilisées par leur station assise (comme des ouvrières attelées à leur ouvrage ou des salariées dans des bureaux d'entreprise), les deux danseuses se livrent à une chorégraphie mécanique, reproduisant *ad nauseam* la même phrase de mouvements avec une précision millimétrée. Leur visage impassible et leurs gestes exacts ne trahissent jamais rien d'autre que leur concentration et leur affairement. Affublées du même uniforme terne et de la même coupe de cheveux (un strict carré court avec une frange), elles sont comme dépersonnalisées.

La composition chorégraphique repose sur le même principe de mise en boucle et de phasage/déphasage d'une phrase de base qui présidait à la création de *Come Out* de Steve Reich (1966, 13'), l'œuvre musicale sur laquelle les deux danseuses s'épuisent. Ce principe d'écriture musicale et chorégraphique génère de subtiles variations (unisson, désynchronisation, réverbération, canon) à partir d'une même phrase inlassablement répétée. Néanmoins, c'est l'effet non pas de variation mais de répétition lancinante qui domine cette mise en scène, de sorte qu'elle semble mettre l'accent sur la dimension laborieuse et implacable de l'exécution de cette phrase de mouvements. Au reste, la cadence infernale de la chorégraphie, le fait que celle-ci n'engage que les bras et le tronc, ainsi que certains gestes manuels qu'elle semble figurer, évoquent parfois les mouvements industriels et monotones des petites mains que le taylorisme, à force de rationalisation, est parvenu à rendre quasi uniformes et synchrones⁷⁷. Il ne semble donc pas absurde de voir ces deux figures – si identiques qu'elles paraissent interchangeables – comme des incarnations du modelage des gestes et des corps que façonne la répétition des tâches et de l'effet standardisant qu'exerce le monde de l'entreprise sur les mises en scène de soi (physiques, vestimentaires, gestuelles, expressives).

De surcroît, l'emploi de certaines stratégies cinématographiques vient suggérer le caractère déshumanisant des gesticulations des deux danseuses. Par exemple, de nombreux plans d'ensemble les noient dans cet espace qui ne semble pas franchement « à taille humaine ». D'autres plans les filment à travers la vitre de l'immeuble de sorte qu'elles n'apparaissent plus que comme deux figures anonymes qui s'agitent frénétiquement. Plus vampiriques, certains plans ne les filment pas elles-mêmes, mais seulement leur réflexion dans une vitre, ne montrant alors pour ainsi dire que

⁷⁶ De fait, il s'agit du siège de Coca-Cola Benelux à Anderlecht en Belgique.

⁷⁷ Les gestes de la phrase chorégraphique semblent puiser dans un vocabulaire de mouvements quotidiens, mais le degré de stylisation et d'abstraction dont ils font l'objet les rend difficilement lisibles. Toutefois, il me semble que certains gestes évoquent assez nettement la couture. C'est également ce que suggère David Mean dans son article sur les premières pièces de Rosas pour Ballet-Dance Magazine : <http://www.ballet-dance.com/201104/Rosas1016April2011.html>. [Consulté le 06/08/2015].

leur image au carré tout à fait désincarnée, évidée de toute substance corporelle (je parle d' « image au carré » car ce n'est déjà qu'une image médiatisée des danseuses que le film nous présente). Enfin, les plans où la caméra tourne autour des danseuses, les encercle, renforcent l'enfermement auquel semble les condamner la répétition en boucle de leurs gestes. Ainsi, dans un tel décor et à travers la mise en scène de Thierry De Mey, cette chorégraphie à la mécanique trop bien huilée n'est pas sans évoquer les mouvements répétitifs, standardisés et potentiellement aliénants qu'imposent le système capitaliste de production et l'organisation du travail qui en est solidaire.

Même si le film reste mystérieux par rapport à ses intentions et à l'éventuel « message » critique qu'il cherche à véhiculer, *Painted* (Canada, 2012, 5'), fruit d'une collaboration entre le réalisateur Duncan McDowall et la chorégraphe Dorothy Saykali, offre plus de prise à une lecture interprétative moins hypothétique que cette séquence de *Fase*. À cet égard, j'en proposerai une analyse un peu plus assertive et un peu plus longue. *Painted* s'ouvre sur un mouvement d'appareil : la caméra s'avance lentement vers un bâtiment recouvert de lierre et dont la porte d'entrée est condamnée par des barreaux de bois. Le carton du titre interrompt brusquement ce travelling avant, mais on se doute que la caméra va nous introduire dans cet immeuble abandonné et probablement destiné à être détruit. D'où l'impression que nous sommes embarqués dans une exploration d'autant plus intrigante qu'elle semble plus ou moins clandestine, voire totalement interdite.

Le plan suivant nous dévoile l'intérieur du bâtiment dont la porte barricadée nous avait déjà fait deviner l'état de délabrement. Du reste, la police du titre mettait aussi la puce à l'oreille : écrit en blanc grisâtre sur fond noir avec des lettres légèrement corrodées, il donnait l'impression d'une inscription érodée par le temps et l'usure. En effet, ce vaste loft industriel est complètement décrépiti : une épaisse poussière blanchâtre recouvre le sol, les peintures sont très largement effritées, divers tuyaux sont apparents et les fenêtres ont été raccommodées avec du ruban adhésif.

Tandis que le film nous présente les lieux, une danseuse apparaît soudainement. Semblant sortir de nulle part, elle longe un mur abîmé sur lequel elle laisse glisser sa main comme pour en éprouver la texture grenue. Vêtue d'une robe noire fluide dotée d'une capuche qui lui couvre la tête, elle évoque d'abord une sorte de fantôme venant hanter ce lieu déserté et désolé (serait-ce le fantôme d'une ouvrière qui aurait travaillé là par le passé ?). À moins qu'elle ne représente une sorte d'oiseau de mauvais augure qui serait parvenu à entrer dans ce bâtiment par une fenêtre brisée



Illustration 4.18 Figures laborieuses et espaces impersonnels : *Fase* (Thierry De Mey, 2002)

et qui s’y trouverait coincé comme dans une cage immense : c’est ce que suggèrent les plans d’un corbeau croassant qu’un montage parallèle vient insérer à plusieurs reprises dans le flux du film. Au demeurant, dans cette séquence, les larges faisceaux de lumière qui émanent des grandes fenêtres – outre qu’ils révèlent, en la disséquant, l’atmosphère poussiéreuse du lieu – créent un contre-jour qui contribue à gommer les traits de la danseuse et à faire d’elle une inquiétante (car indéfinie) figure noire en mouvement.

Le film se concentre ensuite sur son rapport particulièrement tactile à cet environnement. Par exemple, elle dessine au sol des mouvements avec ses mains et ses pieds, soulevant ainsi l’épaisse couche de poudre blanchâtre qui le recouvre. Puis, elle effleure avec son corps un mur si complètement décrépît que son passage fait se détacher de larges lambeaux de peinture. Mais, peu à peu, la danseuse n’évolue presque plus qu’au sol : alors que sa danse était d’abord énergique, en tension verticale, elle privilégie désormais des positions accroupies ou bien s’appuie contre un mur pour soutenir ses mouvements. Tout se passe comme si elle s’épuisait progressivement, que ce lieu, peut-être, l’étioilait.

En tout état de cause, à la fin du film, au centre d’une cage d’escalier, elle semble (dé)périr. Dans une très courte séquence, qui n’est pas sans rappeler *La Mort du cygne* (Michel Fokine, 1907), elle tombe à terre puis gît inerte, peut-être morte, comme piégée et/ou contaminée par ce lieu délabré et insalubre dont elle n’a pu s’échapper. La métaphore de l’oiseau, encore filée par cette référence voilée à *La Mort du cygne*, suggère en effet l’empiègement – un motif peut-être rejoué ici par le cadre de la cage d’escalier. D’autre part, l’engagement tactile de la danseuse avec cet espace crasseux donne de la crédibilité à l’hypothèse d’une dramaturgie de la contamination.

Un des derniers plans de *Painted* filme la danseuse de très haut, en plongée totale, comme un cadavre déjà rongé par la poussière. Elle apparaît alors surcadrée par la structure de la cage d’escalier en colimaçon qui évoque justement l’idée d’une descente ou d’une chute inévitable – d’autant plus qu’elle est filmée en prise de vue plongeante. Est-ce que cette mise en scène cherche ainsi à rejouer le dépérissement de ce lieu ? Évoque-t-elle en accéléré le destin des ouvriers qui y ont travaillé par le passé et qui ont peut-être souffert de leur condition de travail ? La dernière image du film montre un champ de blé balayé par le vent : est-ce là une image du paradis, un retour tant attendu à la nature ?

Si le film n’autorise pas de lectures conclusives quant au message éventuellement politique et économique qu’il véhicule (faut-il déplorer ou célébrer la disparition de ces sites industriels ?), il est clair du moins que cet espace est associé au déclin et

à la mort. Bien que le délabrement de ce bâtiment soit largement esthétisé et que les sons, par exemple, n'insistent jamais sur la rugosité des surfaces auxquelles il confronte le corps de la danseuse, le film ne présente pas moins ce lieu comme le vestige d'une ère révolue qui évoque la désindustrialisation brutale qui a affecté les pays occidentaux au cours des trente dernières années.

Dans une logique apparemment similaire, *Melt* de Noémie Lafrance (États-Unis, 2010, 9') filme un groupe de femmes qui semblent clouées au mur d'un site industriel comme à une potence⁷⁸. Figures sacrifiées, voire crucifiées, sur d'étroites échelles en fer rouillé, elles dépérissent et leur peau (enduite de cire) semble fondre, comme brûlée par leur exposition au soleil. À nouveau, cette chorégraphie d'un déclin, voire d'une agonie, peut être lue comme jouant la lente mort qui convulse l'industrie occidentale. Peut-être est-il significatif à cet égard que le film ait été tourné dans un site industriel non de production mais seulement de stockage⁷⁹. Étonnement, pourtant, la chorégraphe n'insiste jamais sur cet aspect. Soulignant surtout les sensations de chaleur et de fatigue des interprètes ainsi que l'idée de métamorphose (la « fonte » des danseuses), Noémie Lafrance semble avant tout vouloir exploiter les qualités visuelles et sonores de ce site⁸⁰. Le caractère dramatique de la mise en scène ne laisse pourtant pas de suggérer des interprétations plus funestes sur ce type de sites et les personnes qui y évoluent.

Evacuated de Stevan Novakovich (États-Unis, 2009, 8') s'inscrit également dans cet ensemble de « ciné-danses postindustrielles » qui confèrent à ces espaces désaffectés une symbolique funèbre⁸¹. Comme son titre l'indique, ce film met en scène un espace qui semble avoir été évacué, peut-être à la hâte après un accident. *Evacuated* se déroule en effet dans une zone industrielle abandonnée et quasi en ruine, jonchée de barbelés, de déchets et de décombres. Au début du film, un fort tremblement anime l'image de contrôle qui filme le site, donnant ainsi l'impression que les bâtiments chancellent, qu'ils menacent de s'écrouler à tout moment. La vétusté de cette caméra de contrôle altère-t-elle son signal ou bien serait-ce un tremblement de terre ou un accident industriel qui vient brouiller l'enregistrement ?

⁷⁸ Cette mise en scène rappelle l'une des ciné-danses de Joëlle Bouvier et Régis Obadia, *La Chambre*, dans laquelle les danseuses sont également « accrochées » à un mur par un système de rebords intégrés. Cela laisse penser que la ciné-danse devient un genre doté d'une histoire et de productions suffisamment riches pour engendrer ses propres effets de citations, allant du plagiat plus ou moins déguisé au *remake*, en passant par toute une série de références et de clins d'œil. La vidéo de *Melt* est disponible sur le site Internet de Noémie Lafrance : <http://sensproduction.org/melt-film>. [Consulté le 07/08/2015].

⁷⁹ Il s'agit de la « Salt Pile » située sous le pont de Manhattan et qui sert à recouvrir les chaussées enneigées durant les mois d'hiver.

⁸⁰ Voir par exemple cet entretien pour Vanity Fair : <http://sensproduction.org/sites/default/files/wysiwyg/images/VanityFair.jpg>. [Consulté le 07/08/2015].

⁸¹ Le film est disponible sur YouTube et Vimeo. Voir par exemple : <https://vimeo.com/12739329>. [Consulté le 08/08/2015].

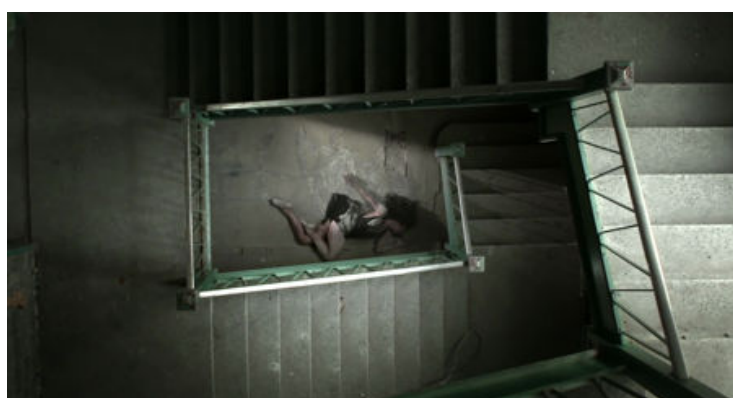
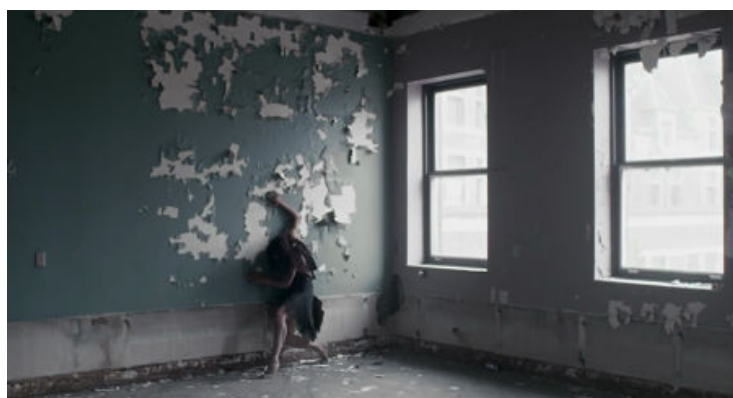
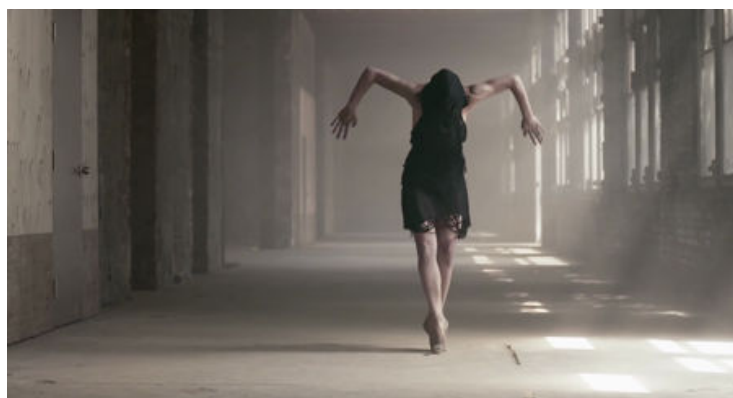


Illustration 4.19 Figures laborieuses et espaces impersonnels : *Fase* (Thierry De Mey, 2002)

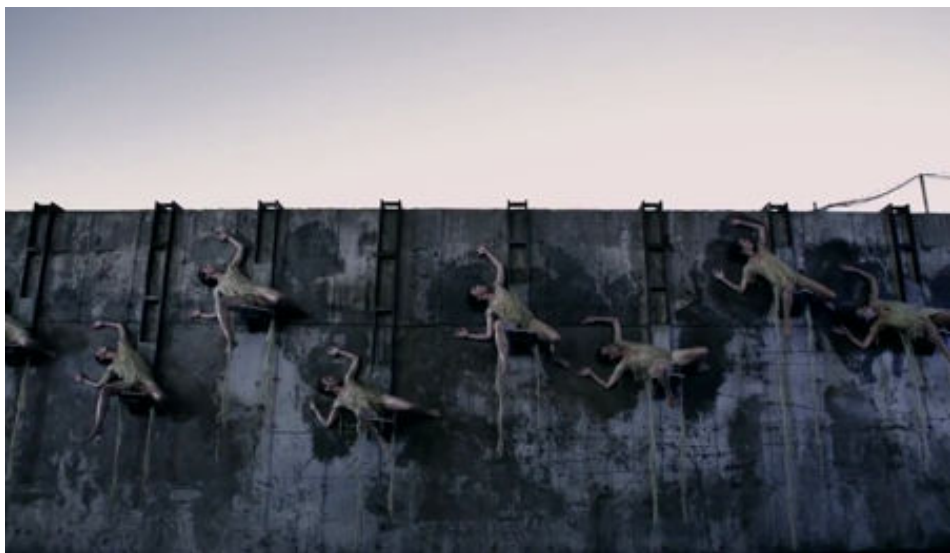


Illustration 4.20 Des figures sacrificielles comme crucifiées au mur d'un site industriel : *Melt* (Noémie Lafrance, 2010)

Quoi qu'il en soit, un danseur apparaît qui court à perdre haleine, comme s'il voulait fuir ce lieu sans parvenir toutefois à trouver une issue. Apparemment coincé dans cette zone dépeuplée et dangereuse, il se risque à des explorations chorégraphiques, ignorant une pancarte de mise en garde pourtant inquiétante (« Hazardous waste [...] Keep out »). Si le film n'offre, me semble-t-il, pas de prise à une interprétation plus spécifique, il est clair à tout le moins que la mise en scène de cet espace est clairement dystopique : il s'agit d'un lieu déserté et désolé, sale, jonché de débris et de machines rouillées, qui évoque les sites des grandes catastrophes industrielles et nucléaires du XX^e et du XXI^e siècles. Le film se referme d'ailleurs sur le suicide du danseur (il se jette d'une fenêtre), ce qui, là encore, dénote la puissance thanatique de cet espace en déshérence dont les hommes sont *évacués*.

Si parmi les ciné-danses qui témoignent d'un attrait pour les espaces en friche beaucoup se déroulent sur les vestiges de sites industriels, d'autres sont tournées dans les ruines d'anciens lieux institutionnels tels que des prisons, des hôpitaux, des complexes militaires, des écoles, des zones de quarantaine, etc. Or la nature étatique de ces structures tend à en faire des décors plus nettement politisés, comme je vais tenter de le montrer. À nouveau, pour organiser les analyses qui suivent, j'examinerai d'abord les œuvres dont il me semble possible de faire une lecture politique du fait même des cadres spatiaux dans lesquels elles se déroulent et/ou de la mise en scène de ces derniers, sans toutefois que ces interprétations soient expressément soutenues par des dispositifs ciné-chorégraphiques explicites ou des déclarations des chorégraphes qui iraient dans ce sens. En revanche, je m'acheminerais vers des exemples de ciné-danses dans lesquelles les lieux de tournage ont plus clairement, c'est-à-dire de manière plus univoque, valeur de revendication politique, de dénonciation, de condamnation, etc.

Valtari, la vidéo numéro 14 du « Valtari Mystery Film Experiment », réalisée par Christian Larson et chorégraphiée par Sidi Larbi Cherkaoui sur des musiques du groupe islandais Sigur Rós (Suède, 2012, 10'), est tournée dans un gigantesque complexe militaire en ruine⁸². Situé au milieu de nulle part, l'immense bâtiment, à moitié démoli, révèle son ossature décharnée : des pans de murs entiers ont été détruits, d'autres sont recouverts de moisissures vertes, les toitures ont été arrachées, des amas de gravats obstruent le sol, seules restent debout des colonnes qui barrent l'horizon (mais rythment la composition du cadre). Le filmage attentif des moisissures et des débris qui recouvrent cette ancienne base militaire est-il une

⁸² Il s'agit d'une base militaire abandonnée, située dans les Midlands en Angleterre. Le film est disponible sur YouTube et Vimeo. Voir par exemple : <https://vimeo.com/53394874>. [Consulté le 09/08/2015].



Illustration 4.21 Espace-catastrophe qui évacue l'humain : *Evacuated* (Stevan Novakovich, 2009)

façon de souligner l'obsolescence de ces usines d'État d'un genre particulier, destinées à fabriquer des armes de guerre et/ou à entraîner les hommes au combat ?

Il me semble en tout cas significatif que Christian Larson ait choisi cet espace pour y filmer une romance chorégraphiée entre deux danseurs. En effet, il y a une ironie politique qu'applaudiraient bien des pacifistes à mettre en scène cette chorégraphie sensuelle et érotique dans un ancien complexe militaro-industriel qui abritait une immense turbine servant à tester des avions et des missiles de guerre. Toutefois, dans les échanges que j'ai pu avoir avec le réalisateur et dans lesquels je l'interrogeais notamment sur les intentions qui avaient présidé au choix de ce lieu de tournage, ce dernier ne mentionne pas cette dimension éthico-politique⁸³. Il souligne davantage l'aspect désolé et brutal du site qui lui permettait de dramatiser cette rencontre amoureuse. En effet, ces espaces immenses, vides, froids, ouverts au vent et uniformément grisâtres, forment un décor dramatique qui semble rendre d'autant plus miraculeuse la romance qui va s'y nouer. Cela tient en effet du miracle que dans ce lieu dépeuplé et morne puisse naître un désir, un rapport intime et charnel à l'autre : la souplesse des corps et leurs entrelacs contrastent avec la rigidité rugueuse de ces bâtiments en béton, la chaleur et la sensualité de leur pas de deux s'opposent à la froideur de cet espace ouvert et balayé par les vents, et la tendresse de leurs ébats chorégraphiques jure avec l'ancienne fonction militaire de cet édifice. Aussi *Valtari* peut-il être lu comme un film de danse qui propose une mise en scène actualisée (postindustrielle) du fameux slogan anti-guerre issu de la contre-culture des années 1960 aux États-Unis, « Make Love, Not War », l'étreinte érotique des deux danseurs prenant place sur le lit de ruines de ce complexe militaire abandonné.

Rosas danst Rosas de Thierry De Mey se prête également à ce type de lecture politisée, car l'espace institutionnel dans lequel le film se déroule me paraît faire l'objet d'une mise en scène critique de ses effets insidieux⁸⁴. Cette ciné-danse, que j'ai déjà évoquée à plusieurs reprises, a été tournée dans une ancienne école désaffectée : l'école RITO qui fut construite en 1936 à Louvain par l'architecte Henry Van de Velde, un précurseur du Bauhaus. Cet immense bâtiment offrait aux danseuses de la compagnie Rosas de nouvelles possibilités de déplacements et permettait à sa chorégraphe, Anne Teresa De Keersmaeker, de revisiter et de redistribuer les séquences de mouvements en jouant des spécificités de cet espace. Avec ses longs couloirs et sa succession de salles de classe spacieuses aux vitres transparentes, le lieu autorisait aussi les caméras à déambuler librement et à suivre les danseuses partout.

⁸³ Entretien inédit que j'ai conduit avec Christian Larson en juillet 2015.

⁸⁴ Le film est disponible en DVD (distribué par Annexia et Cinéart). Des extraits du film sont également disponibles sur Internet. Voir par exemple : <https://www.youtube.com/watch?v=UacylkU6OAM>. [Consulté le 10/08/2015].



Illustration 4.22 Une rencontre amoureuse paradoxalement abritée par un complexe militaro-industriel : *Valtari* (Christian Larson, 2012) (1/2)

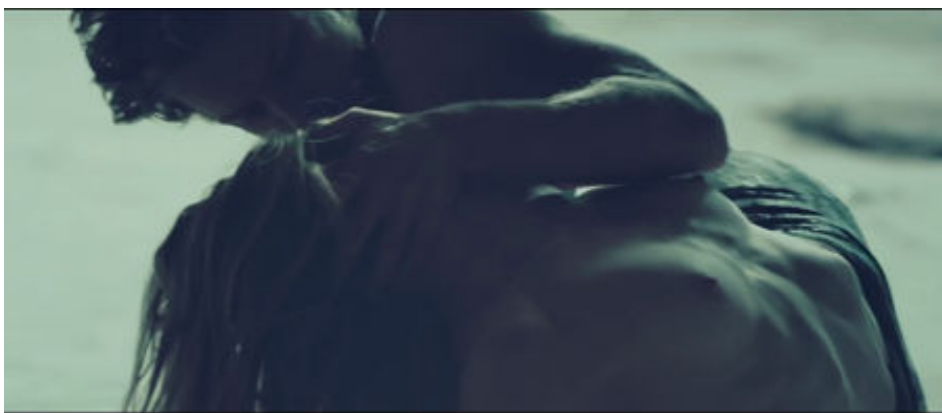


Illustration 4.23 *Valtari* (2/2)

Ainsi, l'architecture de ce bâtiment représente un cadre idéal pour le tournage d'un film de danse : ses dimensions monumentales et ses caractéristiques spécifiques – longs couloirs, transparence des murs vitrés, vastes pièces – facilitent notamment les travellings et les mouvements de caméra autour des danseuses.

Mais, au-delà de ces qualités spatiales bénéfiques pour la réécriture de la chorégraphie et sa mise en scène cinématographique, il semble que Thierry De Mey ait choisi ce bâtiment pour son caractère imposant et austère, voire disciplinaire, qui apporte de nouveaux éléments dramaturgiques à la chorégraphie originale. En effet, entre les piliers, les montures de portes, les encadrements de fenêtres, les briques, les éléments métalliques, les vitres et le sol carrelé, tout dans ce gigantesque immeuble impeccablement géométrique et implacablement rigide est rectiligne, dur et froid. L'architecture de ce bâtiment fournit ainsi un cadre fictionnel qui infléchit le sens de l'œuvre originale en faisant peser ses structures sévères et son atmosphère autoritaire sur le corps et les mouvements des jeunes femmes qui y évoluent. En effet, surimposant à la chorégraphie son cadre massif, presque écrasant, le bâtiment RITO semble exercer une influence disciplinante sur les danseuses et, notamment, réprimer leurs velléités de rébellion tout comme leur évident éveil sexuel. Car cet espace dénote aussi un contexte : celui, hautement régulé, voire spartiate, d'une institution scolaire érigée dans la première moitié du XX^e siècle.

En particulier, j'ai montré qu'il était possible de voir la transparence de ces salles de classe entièrement vitrées ainsi que le caractère inquisiteur des longs travellings, qui longent les couloirs et les classes comme pour traquer les mouvements des danseuses, comme les avatars d'un système de contrôle panoptique dont le but est de constamment surveiller les faits et gestes des jeunes femmes, leur déniaient toute indépendance et toute intimité. En effet, la mise en scène de ce décor et les mouvements intrusifs et scrutateurs de la caméra ressemblent à des réincarnations insidieuses du modèle architectural du Panopticon, un genre de bâtiment institutionnel, souvent de type carcéral, qu'a conçu le philosophe utilitariste Jeremy Bentham à la fin du XVIII^e siècle. L'objectif de la structure panoptique était de permettre à un gardien, situé dans une tour centrale, d'observer tous les détenus (reclus dans des cellules disposées en cercle autour de la tour) sans que ces derniers puissent savoir quand ils sont effectivement surveillés. Le fait que les prisonniers ne peuvent pas savoir s'ils sont observés à un instant *t* les oblige à se comporter comme s'ils l'étaient constamment. Ainsi, le dessein des constructions panoptiques est de créer

le sentiment d'un contrôle omniscient en instaurant un système de surveillance qui soit invisible par les surveillés⁸⁵.

Dans *Surveiller et punir*, Michel Foucault a analysé ce dispositif qu'il lit comme un symbole des sociétés disciplinaires modernes et de leurs insidieuses, mais omniprésentes, stratégies de surveillance, de contrôle et de normalisation du comportement des masses⁸⁶. Foucault démontre en effet que ce ne sont pas seulement les prisons, mais toutes les structures hiérarchiques, institutionnelles ou privées, telles que les bases militaires, les hôpitaux, les écoles, les usines ou les entreprises qui tendent, depuis la fin du XVIII^e siècle, à se rapprocher ou du moins à s'inspirer du modèle panoptique de Bentham. Soulignant que les nombreux dispositifs panoptiques mis en place par les sociétés modernes créent un sentiment d'exposition permanente, il en conclut qu'ils constituent de puissants outils de contrôle social et de coercition qui rendent quasi obsolètes les entraves physiques (grilles, barreaux, chaînes, menottes) dans l'exercice de l'autorité.

Dans *Rosas danst Rosas*, ce sont à la fois les caractéristiques spatiales du bâtiment et les stratégies filmiques que celles-ci autorisent qui fonctionnent comme des instruments ou des instances de surveillance, imposant une forme de discipline et d'autocontrôle chez les danseuses qui se savent observées. Tout d'abord, ce contexte scolaire exige des jeunes femmes une tenue stricte : elles sont ainsi toutes vêtues du même uniforme composé d'une blouse et d'une jupe informes et grisâtres. Surtout, leurs mouvements extrêmement précis et structurés suggèrent la discipline qui règne dans ce lieu. De plus, ces mouvements sont si répétitifs qu'ils en deviennent monotones, voire mécaniques, connotant non seulement l'ennui de ces personnages d'écolières, mais aussi la répétition des tâches et des exercices par lesquels le système éducatif – *a fortiori* celui de la première moitié du XX^e siècle – opère un lissage du comportement des enfants et des adolescents en leur faisant intégrer certains codes et gestes sociaux convenus.

En outre, les mouvements parfois crispés des danseuses traduisent des tensions qui semblent naître de la contradiction entre leurs désirs anarchiques et la force autoritaire qui les réprime. En effet, leurs gestes trahissent souvent de concupiscent élan : comme je l'ai déjà souligné, elles portent compulsivement leur main à leur

⁸⁵ Par rapport à cette lecture de *Rosas danst Rosas*, il est intéressant de souligner que Bentham n'a pas conçu ce modèle architectural exclusivement pour les prisons : il le pensait utile et bénéfique à d'autres types d'institutions où l'activité de surveillance est importante, tels que les hôpitaux, les écoles, les asiles psychiatriques, les hospices, etc. Voir Jeremy Bentham, *The Works of Jeremy Bentham*, textes édités par John Bowring, Édimbourg : William Tait, 1838-1843. Manuscrit disponible en ligne : <http://oll.libertyfund.org/titles/1920> [consulté le 02/08/2015].

⁸⁶ Michel Foucault, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, op. cit. Voir notamment le chapitre 3 de la troisième partie de l'ouvrage qui concerne le panoptisme.

entrejambe, rejettent sensuellement leur cheveux en arrière, tirent furtivement sur leur T-shirt pour dévoiler leurs épaules et leur décolleté et passent régulièrement leurs mains dans leur chevelure. Cette tension sexuelle qui semble les animer est accentuée sur le plan cinématographique par la fréquence des gros plans qui a tendance à renforcer la dimension intime de ces gestes et donc à les érotiser. De plus, Thierry De Mey intensifie par des gros plans sonores les halètements des danseuses qui suggèrent alors moins leur épuisement physique que leur excitation sexuelle. Toutefois, ces jeunes femmes semblent avoir intériorisé la discipline que ce lieu inspire, voire impose, car tous ces mouvements voluptueux restent contenus, comme étouffés par cet environnement strict et par l'ensemble des techniques cinématographiques « panoptiques » qu'emploie Thierry De Mey, telles que des plans-séquences, de longs travellings et des panoramiques circulaires qui traquent sans répit les danseuses et transforment la caméra en instance de contrôle et de répression. La puissance disciplinaire de ce contexte institutionnel et de cette mise en scène intrusive s'abat ainsi sur les corps, matant leurs élans non autorisés.

Cependant, les danseuses tentent parfois de se défaire de l'emprise de cet espace aux régulations contraignantes et à l'allure carcérale : on les voit ainsi courir dans les couloirs, dévaler les escaliers, monter sur le toit ou encore échanger des regards et des sourires complices et entendus dans des accès d'espièglerie aux accents factieux. Par conséquent, dans certaines séquences les caractéristiques panoptiques de l'architecture et le regard inquisiteur de la caméra provoquent des attitudes de défiance et de résistance : les danseuses inventent alors des sortes de contre-usages ludiques et mutins des règles de bonne tenue propres à ce type d'établissement. Ces impulsions rebelles participent ainsi des implications critiques que renferme cette mise en scène d'un espace institutionnel disciplinaire dont la désaffection semble traduire l'obsolescence.

The Silence d'Adam Korwin-Slepowonski (réal.) et Nikki Mclusky (chor.) (Angleterre, 2012, 6') constitue une réflexion encore plus évidente sur les conditions d'internement des patients des anciens asiles psychiatriques. Le film se déroule dans un ancien asile victorien en ruine situé à Bracebridge dans le Lincolnshire en Angleterre (rebaptisé St John's Hospital par la NHS en 1948, le site n'en était pas moins resté un établissement dédié aux maladies mentales jusqu'à sa fermeture⁸⁷). Construit en 1852, le bâtiment principal a été laissé à l'abandon de 1989 à 2014, ce qui fait de *The Silence* l'un des derniers documents visuels du lieu⁸⁸. L'asile de

⁸⁷ Le film est disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=LsFQhGYDSOE>. [Consulté le 12/08/2015].

⁸⁸ Des reportages photographiques ont également été réalisés avant que le bâtiment ne soit totalement rénové pour créer des maisons et des appartements privés. Voir

Bracebridge était connu pour prodiguer à certains patients des traitements thérapeutiques – ou des tortures « thérapeutiques », c'est selon – par électrochocs⁸⁹ et pour disposer de sa propre chapelle mortuaire et de son propre cimetière pour les malades qui décédaient des suites de leur maladie (ou de leur traitement)... Les troubles mentaux sévères des anciens résidents de cet établissement, la rigueur, voire la barbarie, des traitements qui leur étaient administrés, la présence d'un cimetière sur le site, et, aujourd'hui, l'état de ruine du bâtiment ont bien sûr généré leur lot de récits horribles dont Internet se fait le réceptacle. De fait, un nombre considérable d'articles consacrés à ce lieu le présentent – parfois métaphoriquement, parfois littéralement – comme étant hanté par ses anciens occupants⁹⁰.

The Silence joue sur toutes ces dimensions, c'est-à-dire à la fois sur la réalité historique du site, l'état de ruine du bâtiment qui lui confère une étrange beauté et les croyances folkloriques qui se sont développées depuis les années 1990 autour de ce lieu, nourries par sa désaffection et son délabrement. La très brève présentation du film qu'ont rédigée ses créateurs énonce ainsi : « *The Silence* est une investigation des résidents des vieux asiles. Les danseurs deviennent les fantômes de ceux qui ont été oubliés et laissés dans la poussière de l'histoire⁹¹ ».

En effet, les quatre danseurs que le film met en scène semblent être des revenants qui hantent ces lieux : vêtus de sombres uniformes, ils exécutent des mouvements étranges, parfois saccadés, ou se crispent soudainement. Les convulsions frénétiques qui les animent à plusieurs reprises évoquent une crise d'épilepsie ou bien l'effet d'un traitement par électrochocs dont j'ai mentionné qu'ils étaient monnaie courante dans cet asile. Dans une salle hérissée de fines barres verticales, les quatre danseurs semblent ligotés à ces poteaux comme à des potences, le film suggérant par ce biais la dimension carcérale et punitive de ce type d'internement.

par exemple : <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2462653/Haunting-images-abandoned-mental-hospital-patients-subject-cruel-treatments.html>. [Consulté le 12/08/2015].

⁸⁹ Il faut préciser toutefois que, contrairement à une opinion répandue, les électrochocs ne sont pas qu'une relique barbare du passé : bien que cette technique thérapeutique demeure controversée, elle existe encore aujourd'hui et offre de bons résultats dans le traitement des dépressions graves. Néanmoins, le nom et la pratique ont changé : on parle aujourd'hui d'« électroconvulsivothérapie » et, depuis la fin des années 1960, cette intervention est toujours pratiquée avec l'autorisation du patient et sous anesthésie. En revanche, à l'époque d'activité de l'asile de Bracebridge, les traitements par électrochocs en étaient à un stade encore très expérimental : leur intensité, leur pratique et leurs effets étaient mal maîtrisés. À ce sujet, voir par exemple l'article d'Aurore Lartigue : <http://www.slate.fr/story/43789/electrochocs-psychiatrie> ou cette brève histoire de cette pratique médicale : <http://psychiatrie.histoire.free.fr/traitmt/sismo.htm>. [Consulté le 12/08/2015].

⁹⁰ Voir par exemple ce blog dont les auteurs relatent les activités paranormales qui ont été reportées sur ce site : <https://hauntedhistoryoflincolnshire.blogs.lincoln.ac.uk/surrounding-areas/bracebridge-st-johns-hospital>. [Consulté le 12/08/2015].

⁹¹ « *The Silence* is an investigation into the inhabitants of old asylums. The dancers become the ghosts of those forgotten and left in the dust of history. » Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=LsFQhGYDSOE>. [Consulté le 12/08/2015].

En outre, les danseurs portent plusieurs fois leur main à leur bouche comme pour la condamner, évoquant peut-être par là leur sensation d'être muselés. Ce geste peut être lu comme connotant le fait que les personnes atteintes de maladies mentales sont souvent des « sans voix », non seulement parce qu'on ne leur prête aucun crédit du fait de leur maladie, mais aussi parce qu'ils sont de toute manière isolés dans des établissements spécialisés, reclus de la société. Ainsi, le titre du film – *The Silence* – fait peut-être référence à cette absence de voix et, par conséquent, à l'absence d'histoire de cette communauté. Modestement, ce film tente *a posteriori* de leur redonner, sinon une voix, une visibilité : en témoignant des lieux dans lesquels ils ont vécu, en y évoluant et en évoquant, par la danse, les sensations kinesthésiques que génèrent certaines pathologies ou certains traitements.

Quarantine, réalisé par Gabri Christa et chorégraphié par Kyle Abraham (Pays-Bas/États-Unis, 2007, 9'), est encore plus explicite quant aux implications historiques et politiques de l'espace qui y est mis en scène⁹². En effet, avant le générique de fin, on peut lire que le film a été tourné à Curaçao (île antillaise qui est aujourd'hui un territoire autonome des Pays-Bas), dans un immeuble qui servait originellement à mettre en quarantaine les Africains qui avaient été réduits en esclavage. Sur la page dédiée au film de son site Internet, la réalisatrice rappelle en effet que Curaçao était l'une des plus grandes plaques tournantes du commerce des esclaves à partir de la fin du XVII^e siècle. Beaucoup de navires s'arrêtaient à Curaçao, d'où les esclaves étaient alors « redistribués » vers divers endroits des « Amériques », sauf ceux qui étaient malades ou jugés trop faibles pour pouvoir être vendus et qui étaient alors condamnés à croupir dans des bâtiments de réclusion tel celui dans lequel *Quarantine* est tourné⁹³.

Le film met en scène un jeune homme noir dans cet ancien espace de parage aujourd'hui complètement délabré. Les murs sont décrépits, les gonds des portes sont rouillés, les portes claquent et soulèvent l'épaisse couche de poussière qui recouvre le sol. À l'évidence, ce bâtiment est aujourd'hui laissé à l'abandon, comme l'y étaient ses prisonniers africains quelques siècles plus tôt. Mais alors qui est cet homme ? Incarne-t-il un descendant d'un ancien esclave qui viendrait se recueillir là où, il y a plusieurs siècles, un de ses ancêtres fut ou aurait pu être parqué ? Ou bien le danseur et chorégraphe noir américain Kyle Abraham joue-t-il tout simplement son propre rôle ou du moins en son propre nom, venant danser dans ce lieu pour y exercer une chorégraphie de mémoire (comme on parle de « devoir de mémoire ») ou une sorte

⁹² Le film est disponible sur YouTube et Vimeo. Voir par exemple : <https://www.youtube.com/watch?v=6M4f3aRB9gk>. [Consulté le 14/08/2015].

⁹³ Voir le site Internet de la réalisatrice : http://www.gabrichrista.com/quarantine_history.htm. [Consulté le 14/08/2015].

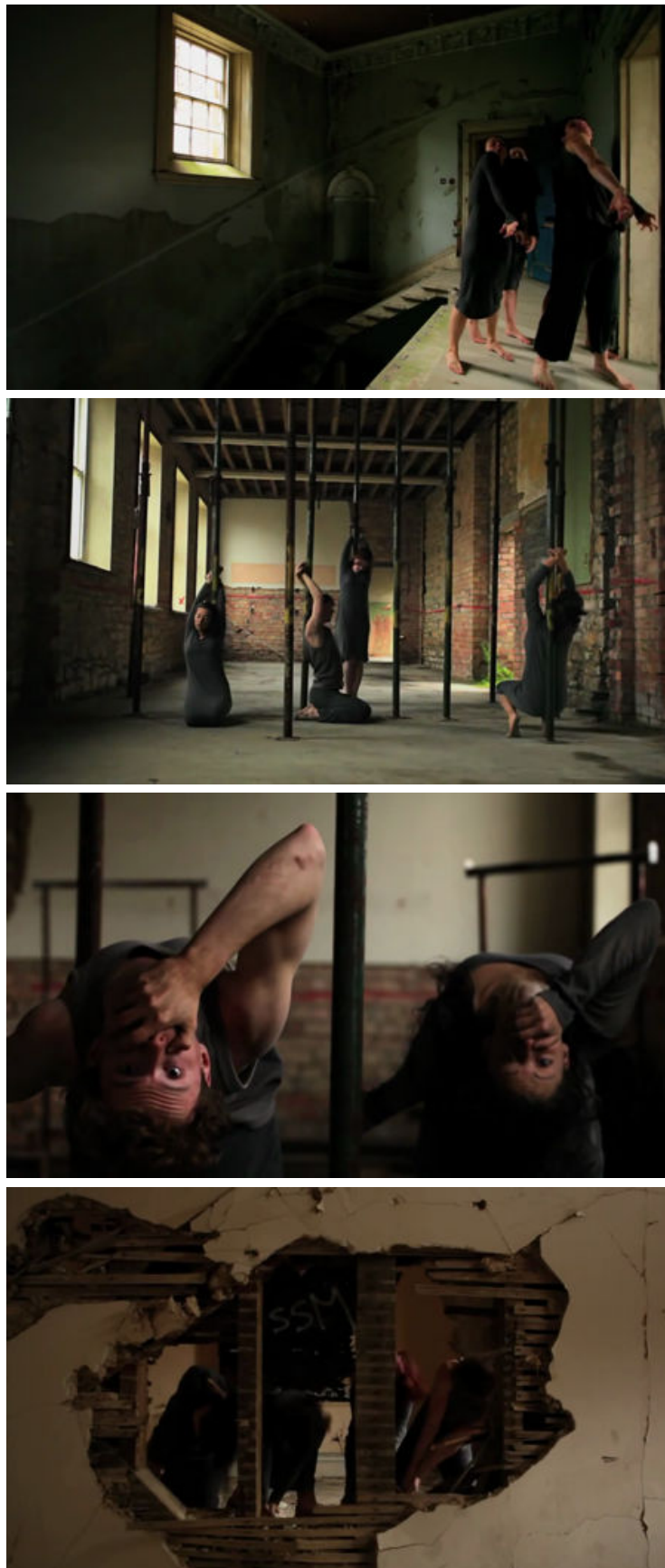


Illustration 4.24 *The Silence* (Adam Korwin-Slepowonski (réal.) et Nikki Mcclusky (chor.), 2012)

de pèlerinage historique avant que le bâtiment ne soit reconverti (en hôtel comme nous en informe la réalisatrice sur son site) ?

Durant le film, le jeune homme est silencieusement observé par un vieil homme noir depuis l'étage du dessus à travers les trous d'un plancher défoncé. Cette mise en scène suggère peut-être que cet homme âgé revient sur ces lieux et se remémore sa jeunesse ou bien que ce jeune homme est observé par l'esprit de ses ancêtres qui hantent ce bâtiment. Bien qu'elles ne soient nullement réalistes et très équivoques, ces bribes scénaristiques soulignent l'idée d'une transmission et d'un entretien de la mémoire historique entre anciennes et jeunes générations de la communauté noire américaine.

En outre, *Quarantine* n'enregistre pas seulement, par souci de mémoire, une dernière trace de ce lieu délabré avant qu'il ne soit détruit et reconverti, le film a aussi un goût politique de revanche ou du moins de victoire. En effet, Gabri Christa montre l'un des chorégraphes américains les plus acclamés de sa génération interpréter d'un air victorieux une danse incisive sur ces ruines de l'ère coloniale et esclavagiste. Certes, au début du film le danseur semble subir l'espace : il est tacheté de petites pellicules blanches provenant des murs décrépits, comme si cet espace et son histoire lui « collaient à la peau ». Il semble également être violemment projeté contre une porte à plusieurs reprises, ce qui évoque la brutalité dont les occupants de ce lieu faisaient sans nul doute l'objet. Toutefois, la chorégraphie de Kyle Abraham devient de plus en plus assertive (aussi semble-t-elle retracer très synthétiquement l'histoire d'une émancipation : son corps est d'abord violenté avant d'affirmer sa puissance, sa fluidité, sa maîtrise de l'espace, etc.). Puisant tour à tour dans divers styles de « danses noires » (danse africaine, *modern jazz*, danse hip-hop), il crée une chorégraphie qui est à la fois puissante et percutante tout en étant d'une grande fluidité : autant de qualités qui évoquent la victoire, la liberté et le pouvoir.

Comme *Quarantine*, *Well Contested Site* (États-Unis, 2012, 13') d'Amie Dowling et Austin Forbord véhicule un message relativement explicite : le film aborde le problème des incarcérations de masse aux États-Unis et l'expérience carcérale des détenus⁹⁴. Significativement, *Well Contested Site* a été tourné dans l'ancienne prison de l'île d'Alcatraz (qui a fermé ses portes en 1963). Si ce décor a déjà été largement

⁹⁴ Le film se conclut sur cette citation de Randall Robinson, un avocat militant et artiste : « How can we put over-incarceration in a way that is consumable and inspiring to people to let them know that this is not just a black or racial issue, it's an issue for all Americans who care about democracy and equity and fair play and decency. And that's what we have to do. We are killing genius in jail cells that does not have a chance to blossom and to flower ». *Well Contested Site* est disponible sur Vimeo : <https://vimeo.com/52877758>. [Consulté le 16/08/2015].

exploité par les studios hollywoodiens⁹⁵, cette ciné-danse, tournée en 2012, soit presque cinquante ans après la fermeture de la prison, filme ce site différemment : non plus comme le cadre sensationnel d'un thriller, d'un drame, d'un film de gangsters ou d'action, mais comme un lieu historique (au sens où il appartient au passé). La mise en scène met l'accent sur l'état de décomposition du bâtiment en filmant méticuleusement les peintures écaillées, les façades extérieures rongées par la météorisation, les murs intérieurs érodés ou encore les portes rouillées des cellules. Cette insistance sur le délabrement de cette prison semble en faire une métaphore de l'obsolescence générale du système carcéral états-unien que le film cherche à pointer.

En outre, *Well Contested Site* a été créé en collaboration avec un groupe d'hommes qui ont été incarcérés par le passé : non seulement ces anciens détenus figurent au casting du film, mais la chorégraphie s'inspire de leurs expériences d'incarcération et notamment de leur mémoire physique de cette période de claustration. Le film met ainsi en scène un vocabulaire de mouvements proche de la danse-théâtre qui tente de véhiculer le sentiment et les sensations de l'enfermement. Par exemple, allongés au sol face contre terre, les danseurs constituent une chaîne en attrapant les pieds de ceux qui sont devant eux. Le motif chorégraphique de la chaîne, somme toute classique, prend ici un sens spécifique : dans ce décor, il connote d'autant plus une entrave, des fers, que ces personnages de prisonniers enserrent fermement avec leurs mains les chevilles de leur codétenus. Dans une autre séquence, on voit les danseurs rouler à terre et, dans ce contexte carcéral, ces roulades n'évoquent pas un principe de mouvement ludique et grisant, mais un enfermement sur soi. Dans une cellule, un prisonnier foule le sol sur place, faute d'espace pour déployer son énergie. Par ailleurs, les prisonniers sont filmés à plusieurs reprises en train d'exécuter des marches militaires par lesquelles ils se déplacent moins qu'ils ne piétinent ou tournent en rond. Toutes ces figures chorégraphiques de l'enfermement (chaîne humaine, roulades, piétinements, déplacements en circuits fermés) connotent non seulement l'emprisonnement mais aussi l'improductivité à laquelle ces prisonniers sont condamnés et le gâchis à la fois humain et économique que cela implique, comme le suggère la citation du militant Randall Robinson qui clôt le film.

En revanche, tous ces mouvements peuvent aussi être lus comme des efforts de résistance et de contestation dans la mesure où ils tentent de déjouer les fonctions mêmes de la prison. En effet, alors que la prison est un lieu dont le but est

⁹⁵ Je pense notamment à *The Birdman of Alcatraz* de John Frankenheimer (1962), *Point Blank* de John Boorman (1967), *Escape from Alcatraz* de Don Siegel (1979), *Murder in the First* de Marc Rocco (1995) ou encore *The Rock* de Michael Bay (1996).



Illustration 4.25 Un site contesté : *Well Contested Site* (Amie Dowling et Austin Forbord, 2012)

d'immobiliser, d'entraver la liberté de mouvement de ses occupants, les prisonniers de *Well Contested Site* s'évertuent à inventer des façons de se mouvoir et de danser dans l'exiguïté des cellules et autres espaces sans horizons (les espaces du film sont toujours barrés par des murs, des grilles, des portes, des barreaux. . .). Ainsi, comme son titre le suggère, ce film *conteste* ce lieu, questionne la pertinence de l'enfermement comme méthode punitive. Il ne conteste pas seulement le site historique d'Alcatraz en tant que contre-modèle carcéral (se voulant une prison « exemplaire », Alcatraz fut un établissement particulièrement dur pour ses résidents), mais le lieu de la prison en général, en tant que système institutionnel disciplinaire qui punit, ségrègue, isole, immobilise, rend improductif, etc. Enfin, en prouvant par le film lui-même, les capacités de collaboration et de création de ces anciens détenus, *Well Contested Site* souligne la gabegie humaine, sociale et économique que représente le système carcéral états-unien actuel, notamment dans sa propension à prononcer des peines démesurées ou inadaptées en envoyant en prison des auteurs de délits mineurs, surtout si ces derniers ont le mauvais goût d'avoir la peau noire. . .

Ayant proposé des lectures d'un échantillon substantiel et représentatif de films, il devient plus aisé de revenir aux questions générales que j'adressais dans l'introduction de cette section à la mise en scène de ces espaces, même si les analyses elles-mêmes offraient de premiers éléments de réponse. Alors qu'ils sont abandonnés par l'industrie occidentale qui se délocalise massivement ou bien désaffectés par les pouvoirs publics, pourquoi ces espaces sont-ils devenus les nouvelles scènes de prédilection de la ciné-danse ? Pourquoi ces films témoignent-ils d'une certaine fascination pour ce type de décors dépeuplés, délabrés et désolés, qui, outre leur caractère passablement sordide, sont loin de constituer des espaces idéaux pour danser, puisqu'ils sont sales, voire insalubres, souvent peu isolés et donc froids, parfois jonchés de débris et donc potentiellement dangereux ?

Au vu de tous ces films, la réponse la plus évidente tient sans doute aux qualités esthétiques et dramatiques intéressantes que trouvent les choréalistes dans ces espaces *a priori* repoussants. De fait, ces films soulignent tour à tour la beauté singulière de ces lieux, leur richesse texturale, leur ambiance fantomatique, la mélancolie poétique qu'ils dégagent ou encore la portée métaphorique qu'ils renferment en puissance (la mort, le deuil, l'abandon, l'isolement, la solitude, l'échec, le déclin, la disparition, etc.). Les artistes de ciné-danses cherchent ainsi à déceler la beauté sous les décombres ou plutôt « la beauté *des* décombres » en révélant notamment la poésie de ces effritements du passé qui évoquent des effondrements historiques plus

grands⁹⁶. Cette étrange poésie de la décrépitude n'est bien sûr pas sans résonner avec l'histoire de l'art et n'est pas dénuée d'implications philosophiques : le sentiment de déclin et de destin tragique qui se dégage le plus souvent de ces lieux fait de ceux-ci des sortes de *memento mori* contemporains nous rappelant – à l'heure des fantasmes transhumanistes les plus ambitieux (ou les plus fous) cristallisés autour de la possibilité de l'immortalité – que tout finit par moisir et mourir, décrépiter et dépérir. Enfin, il faut sans doute aussi noter, de manière plus platement topographique, que la vacance et l'immobilité de ces lieux sans vie créent les conditions d'une hyper-lisibilité des mouvements qui satisfont sans nul doute les chorégraphes.

Quoique particulièrement prégnante en ciné-danse, cette fascination pour les espaces en friche, voire en ruines, ne lui est pas spécifique : des tendances similaires sont à l'œuvre dans d'autres types de pratiques artistiques, notamment en photographie et dans le cinéma traditionnel. C'est le cas, par exemple, de la vogue du « ruin porn » qui bat son plein dans des villes telles que Pripiat (Ukraine), Kadykchan (Russie), Chicago et surtout Detroit (États-Unis), comme l'a souligné Sylvie Vitaglione dans sa communication susmentionnée. Frappées de plein fouet par des accidents industriels ou diverses crises (économiques, mais aussi raciales, sociales et politiques), ces villes ont vu une large proportion de leurs habitants les quitter, laissant derrière eux beaucoup de maisons et d'immeubles abandonnés qui sont aujourd'hui délabrés, vandalisés et tagués. Or ces vestiges font l'objet d'explorations clandestines, voire d'une nouvelle sorte de tourisme urbain, de la part de curieux, mais aussi de photographes. Des photographes comme Camilo José Vergara (*The New American Ghetto*, 1995 ; *American Ruins*, 1999) ou Yves Marchand et Romain Meffre (*The Ruins of Detroit*, 2010) sont ainsi associés à la tendance de la « Ruins Photography » qui est apparue dans les années 1990 en saisissant des images du déclin, voire de la décadence, de certaines villes à la suite de la désindustrialisation et/ou de la crise économique.

De nombreux films témoignent du même type de fascination esthétique pour ces ruines postmodernes. En particulier, les paysages urbains désolés et dépeuplés de Detroit sont devenus un leitmotiv du cinéma américain contemporain : *8 Mile* (Curtis Hanson, 2002), *Gran Torino* (Clint Eastwood, 2008), *Only Lovers Left Alive* (Jim Jarmusch, 2013), *It Follows* (David Robert Mitchell, 2014) et *Lost River* (Ryan

⁹⁶ La courte notice de présentation du film *Fallen Memory*, tourné sur le site en ruine de l'ancienne usine Packard de Détroit (qui a fermé en 1958) déclare ainsi : « Perdue dans le labyrinthe de la décrépitude. La beauté émerge des décombres. Attachée à un souvenir déchu » (« Lost in the labyrinth of decrepitude. Beauty emerges from the rubble. Bound to a fallen memory »). Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=3v4dWwMq4RA>. [Consulté le 05/08/2015].

Gosling, 2014), pour ne mentionner que quelques exemples, se déroulent tous dans un Detroit paupérisé, délabré, parfois même déserté et fantomatique.

Les ciné-danses que j'ai examinées céderaient-elles à une vogue aux implications potentiellement douteuses, voire nauséabondes, dans la mesure où cette tendance pourrait être considérée comme une forme morbide d'esthétisation de la pauvreté et de la misère ? Cherchent-elles à condamner, à récupérer ou à réhabiliter ces lieux ? Mais, précisément, est-ce que l'esthétisation de ces espaces, le fait que la ciné-danse fasse vibrer leur architecture, qu'elle réinvente une fonction pour ses lieux, qu'elle leur redonne un usage, ne produit pas en soi une forme de réhabilitation poétique qui cherche à frayer le chemin d'une réhabilitation socio-économique ? Investir ces ruines de l'ère industrielle ou ces vestiges institutionnels par l'art, notamment par la danse et le cinéma, n'est-ce pas une façon de reconvertir positivement ces espaces plutôt que de les démolir ? La gentrification des espaces paupérisés ne s'opère-t-elle pas souvent par le biais des réinvestissements artistiques dont ils font l'objet ?

Quoi qu'il en soit, en insistant sur le délabrement de ces sites, les ciné-danses enregistrent l'échec d'un certain système économique et politique en mettant en scène la décrépitude d'un système industriel qui disparaît aussi brutalement qu'il s'était imposé et l'obsolescence de systèmes institutionnels dont les mécanismes disciplinaires et coercitifs ont été décelés et mis au jour. Ce faisant, ces films font de ces lieux des espaces à la fois de mémoire historique et de conscience, voire de militantisme, politique et économique. En effet, la dimension historique et mémorielle de ces ciné-danses est très nette, notamment dans des films comme *Quarantine* ou *Fallen Memory*. De fait, dans ces espaces en friche, suspendus entre leur passé révolu et leur avenir incertain, les temporalités se superposent. En voyant ces films, le spectateur est ballotté dans le temps : constatant ce que ces espaces sont aujourd'hui, c'est-à-dire ce qu'ils sont devenus, il ne peut s'empêcher de penser à ce qu'ils ont été – à leur fonction d'autrefois, à leur gloire ou leur infamie passée – mais aussi à ce à quoi il sont désormais destinés ou condamnés. Ainsi, ces ciné-danses nous encouragent en creux à considérer l'évolution historique de nos structures sociales, économiques et politiques et le type de société vers laquelle celle-ci nous entraîne.

Par ailleurs, j'ai déjà commenté la dimension politique des ciné-danses qui se déroulent dans d'anciens sites institutionnels, mais il faut aussi souligner, en ce qui concerne les espaces industriels désaffectés, qu'il y a une certaine ironie – et sans doute un certain volontarisme politique – à danser dans ces anciens temples du capitalisme qui étaient destinés à la production, qui étaient pensés et même strictement rationalisés pour être le plus productifs et le plus rentables possibles et

qui servent maintenant, le plus souvent gratuitement, à des pratiques artistiques généralement pas (ou très peu) lucratives.

Enfin, les analyses des mises en scène de ces espaces par les choréalistes permettent de contredire plus avant cette tendance lourde des études théoriques de la ciné-danse qui consiste à ne voir ces œuvres que comme des exercices de style purement formels et esthétisants, complètement apolitiques et anhistoriques.

À nouveau, je propose de résumer, pour plus de clarté synthétique, les effets ciné-chorégraphiques que produisent ou favorisent ces espaces en friche ou en ruines. Ainsi, si ces vestiges industriels et institutionnels sont si populaires auprès des choréalistes, c'est notamment parce qu'ils ont l'avantage de :

- Fournir aux ciné-danses des espaces vides et immenses qui autorisent des déplacements amples et variés et qui offrent aux mouvements une grande lisibilité (cf. *Craneway Event*).
- Constituer des sites cinégéniques et puissamment dramatiques qui inspirent aux choréalistes une poétisation des ruines postmodernes (cf. *Painted, Valtari*).
- Suggérer des mouvements *sui generis* dont les effets reposent sur l'exploitation des spécificités architecturales de ces bâtiments (cf. *Home Alone*).
- Se faire les métaphores de diverses notions liées au déclin, à la mort ou à la disparition (cf. *Gravity of Centre, Melt, Painted, Evacuated*).
- Représenter des (mi)lieux ingrats, voire hostiles, qui dramatisent et intensifient les relations qui peuvent s'y nouer (cf. *Valtari*).
- Former des cadres significatifs et souvent éloquents pour contester nos systèmes économiques et institutionnels passés ou présents (cf. *Rosas danst Rosas, The Silence, Well Contested Site*).
- Se faire l'écrin d'une mémoire historique et d'une conscience politique (cf. *Quarantine, The Silence, Well Contested Site*).

« Home, sweet home » ? Espaces domestiques et territoires de l'intime

Les espaces domestiques sont beaucoup moins fréquents en ciné-danse que les autres types d'espaces décrits jusqu'ici. La raison principale réside sans doute dans le fait que les espaces domestiques sont souvent des lieux exigus et encombrés qui laissent peu de place à la danse. Toutefois, certains choréalistes choisissent ces

cadres familiers pour mettre en scène des chorégraphies qui explorent l'intimité d'un couple ou la complexité des rapports familiaux, car ces espaces sont des lieux ultra-contextualisants qui connotent immédiatement l'affectif, le psychologique et l'intime. En effet, les espaces domestiques constituent des décors qui forment d'emblée un contexte : ils posent le cadre d'une mise en scène qui ne peut échapper à un certain degré de connotation et de fictionnalisation.

Par conséquent, les espaces domestiques sont souvent des catalyseurs de narration. Certes, situer une chorégraphie dans tout environnement particulier l'éloigne de l'abstraction à laquelle les espaces « neutres » et autoréférentiels de la scène et des studios tendent à la confiner. Tous les types d'espaces et d'environnements que j'ai décrits jusqu'ici ancrent les ciné-danses dans des contextes spécifiques qui colorent les chorégraphies d'une atmosphère particulière, les chargent de connotations et/ou de bribes narratives. Cet effet de *dés-abstraction* ou de narrativisation de la danse est intensifié quand il s'agit d'environnements privés et intimes, car la chambre d'un couple, le lit, la cuisine, le salon sont des espaces du quotidien que nos histoires personnelles façonnent et décorent.

Ainsi, si cette fictionnalisation de la danse par sa mise en lieu est valable pour tous les types d'environnements concrets et spécifiques que j'ai examinés dans ce chapitre, elle est d'autant plus sensible dans les mises en scène qui prennent place dans des appartements ou des maisons privés. À ce titre, c'est dans cette section que j'étudierai cet effet de narrativisation particulier qui découle des contextualisations spatiales qu'opèrent la très grande majorité des ciné-danses. À nouveau, je classerai les analyses qui suivent selon le critère qui me sert ici de fil conducteur, soit en commençant d'abord les films les moins perméables à cet effet de fictionnalisation et en terminant par l'examen des ciné-danses les plus fortement dramatisées par leur mise en lieu, c'est-à-dire celles qui sont les plus marquées par les empreintes contextualisantes et fictionnalisantes de l'environnement dans lequel elles s'inscrivent.

On se rappelle que dans *A Study in Choreography for Camera*, Maya Deren transfère sans transition Talley Beatty d'une forêt au salon d'un appartement étroit. Le danseur répond alors à l'exiguïté de cette pièce par des mouvements fluides et quelque peu contorsionnés. La sinuosité serpentine de ses mouvements lui permet ainsi de s'ajuster aux contraintes du lieu, de se couler dans les interstices de cet espace encombré. Cette scène domestique ajoute assez peu de surcroît narratif à ce court film particulièrement formel, mais elle dote le corps et les mouvements de Beatty d'une plus grande puissance sensuelle, voire érotique. En effet, l'espace étroit et l'atmosphère intime de ce salon connotent sensuellement le corps dénudé de

Beatty. En outre, la petitesse de cet espace favorise des plans rapprochés et même de très gros plans sur la peau du danseur : ce regard intime que porte la caméra sur le corps de Beatty accentue la dimension (subtilement) lascive et donc (discrètement) subversive de cette scène puisque, comme je le soulignais dans mon étude du film, la mise en scène érotisante de ce corps noir masculin est l'œuvre d'une femme blanche à une époque où il était convenu que la sexualité des femmes ne s'exprime que sur un mode passif et où la *miscegenation* – l'union sexuelle et/ou maritale de couples interracialisés – était strictement prohibée dans bon nombre d'États (notamment dans le sud des États-Unis) ainsi que dans tous les films produits par le système des studios (par le très rigoureux code de censure Hays).

Contrastant avec l'abstraction et le formalisme de ce type de mise en scène (dont on vient de voir toutefois qu'ils étaient relatifs), les « ciné-danses domestiques » contemporaines témoignent à divers degrés d'un tournant narratif. Aujourd'hui, la plupart des films de danse expérimentaux, même les plus abstraits ou du moins les plus ambigus, offrent plus de prises à une lecture narrative que cette séquence de *A Study in Choreography for Camera* ou que des films tels que *Nine Variations on a Dance Theme*, *Pas de deux* et toutes les vidéo-danses de Merce Cunningham. Particulièrement sensible dans les ciné-danses qui se déroulent dans des espaces privés, ce tournant narratif repose largement sur des mises en scène ciné-chorégraphiques qui passent par des mises en lieu plus interactives et plus contextualisantes.

C'est ce dont témoigne, par exemple, *Chandelier* de Sia (États-Unis, 2014, 4'), une ciné-danse contemporaine hautement évocatrice quoique difficile à décrypter⁹⁷. Bien qu'il s'agisse en réalité du vidéo-clip du titre éponyme de la célèbre chanteuse australienne, *Chandelier*, coréalisé par Sia elle-même et Daniel Askill et chorégraphié par Ryan Heffington, peut en réalité être considéré comme une ciné-danse dans la mesure où ce court-métrage filme *in extenso* la chorégraphie d'une petite fille (Maddie Ziegler) qui danse à corps perdu dans un appartement⁹⁸. Le film ne développe pas une trame narrative à proprement parler, mais les paroles de la chanson, les particularités du lieu et les mouvements expressifs de la jeune danseuse suggèrent certaines pistes de lecture.

Chandelier se déroule dans un appartement sale et sordide qui semble à moitié abandonné et qui ressemble presque à un squat. Déambulant à travers les pièces de ce lieu désolé, une jeune fille esseulée danse avec une frénésie qui semble empreinte

⁹⁷ La vidéo est disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=2vjPBrBU-TM>. [Consulté le 16/08/2015].

⁹⁸ Si l'on accepte la classification de cette vidéo dans le genre de la ciné-danse, *Chandelier* est alors de très loin la ciné-danse la plus visionnée de l'histoire. Comptabilisant plus d'un milliard trois cents millions de vues sur YouTube, cette courte vidéo est même très probablement le film de danse le plus vu toutes catégories confondues.

de désespoir. Avec sa perruque blonde platine coupée au carré, cette jeune fille semble incarner une version enfantine de la chanteuse Sia. La mise en scène de cette ressemblance et le fait qu'un portrait de Sia est accroché au mur de la chambre dans laquelle la jeune fille danse au début de la vidéo encourage une interprétation biographique. De fait, la chanson sur laquelle elle danse aborde le passé troublé de Sia : la chanteuse y évoque par le biais de paroles elliptiques la vie d'une jeune fêtarde qui noie, nuit après nuit, sa solitude et un abyssal sentiment de vide dans l'alcool. Ces paroles désespérées, dont la chanteuse a reconnu le caractère autofictionnel, trouvent des échos dans la chorégraphie qui semble parfois faire allusion à des comportements addictifs et à des sentiments dépressifs.

La confusion que crée la vidéo entre cette jeune fille et Sia invite aussi à voir cet appartement négligé, vétuste, presque délabré, comme une manifestation spatiale de l'état d'esprit, voire de l'état physique, dans lequel se trouve la narratrice de la chanson, ravagée par l'alcoolisme et une vie vidée de projets et de sens (« one, two, three – one, two, three – drink! (×3). Throw 'em back, till I lose count [...] I'm gonna live like tomorrow doesn't exist. [...] Keep my glass full until morning light, 'cause I'm just holding on for tonight »)⁹⁹. De plus, l'énergie effrénée mais fragile avec laquelle la jeune et frêle danseuse exécute la chorégraphie suggère la fébrilité addictive avec laquelle la narratrice de la chanson enchaîne les soirées mondaines et arrosées.

En effet, bien que la chorégraphie de *Chandelier* ne soit pas entièrement lisible selon une logique narrative, certains mouvements se rapprochent parfois de la pantomime ou de gestes du quotidien qui les rendent particulièrement évocateurs. Par exemple, en traçant à un moment une ligne verticale le long de sa joue, la danseuse semble y dessiner une larme qui coule, indiquant le désarroi que tente de contenir, en le noyant dans l'alcool, la « party girl » de la chanson. La jeune danseuse mime aussi à plusieurs reprises des sourires forcés et des révérences machinales qui suggèrent l'hypocrisie ou du moins la superficialité des relations mondaines que décrit la narratrice. Quant à l'aspect robotique de certaines séquences chorégraphiques, il évoque peut-être la dynamique mécanique et répétitive des comportements addictifs. Les divers mouvements de chute que figure la chorégraphie dénotent quant à eux une sensation d'effondrement personnel et de perte de contrôle. D'ailleurs, un plan montre la danseuse ouvrir son œil en tirant sur sa paupière,

⁹⁹ Ce qui peut se traduire par : « un, deux, trois – un, deux, trois – bois ! (×3). Je m'envoie les verres jusqu'à ce que je ne puisse plus les compter. [...] Je vais vivre comme si demain n'existait pas. [...] Je garde mon verre rempli jusqu'aux premières lueurs du jour, parce que j'essaie juste de tenir le coup pour ce soir ». Les paroles complètes de *Chandelier* et diverses traductions françaises sont disponibles sur Internet.

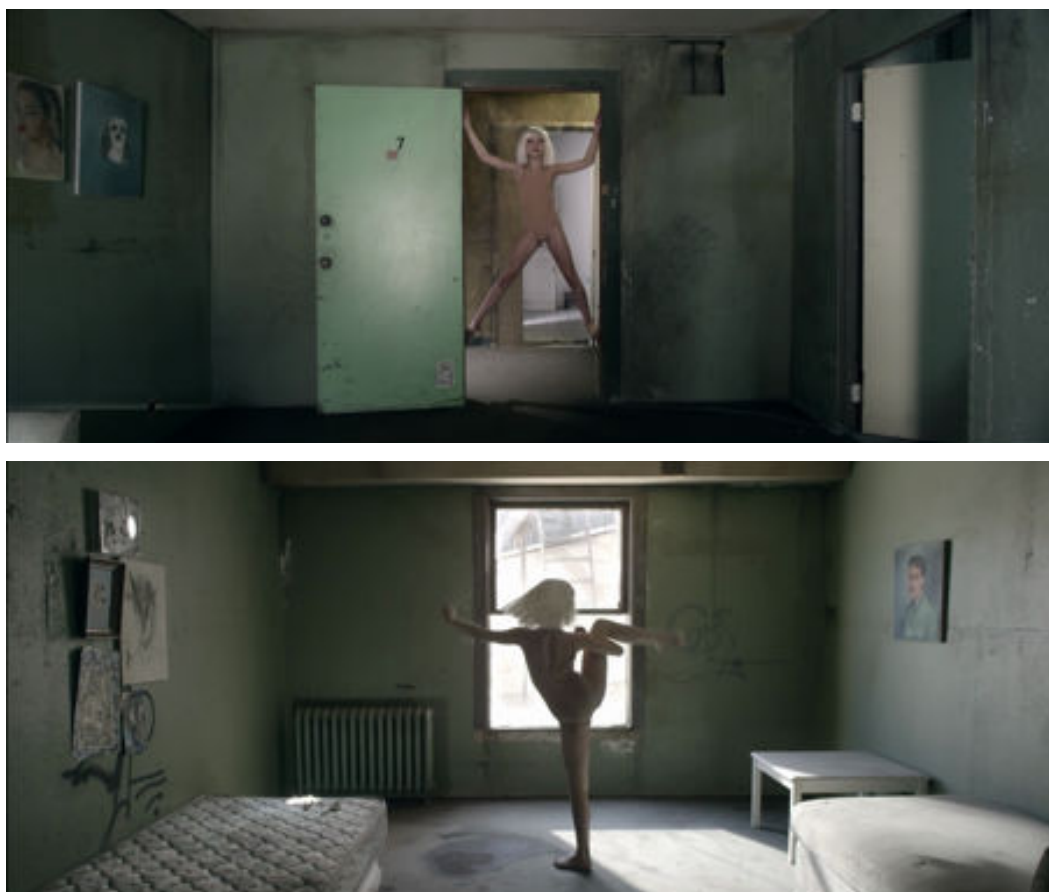


Illustration 4.26 Un espace-symptôme : *Chandelier* (Sia et Daniel Askill, 2014)

comme si elle était dans le coma et qu'on essayait de la réanimer. Enfin, l'agitation nerveuse de la danseuse, ses expressions faciales étranges, son air halluciné et l'écarquillement fréquent de son regard suggèrent un égarement démentiel.

Sur Internet, certains blogueurs ont dénoncé les accents pédophiliques qu'ils pensaient percevoir dans cette vidéo, arguant du fait que la jeune fille est vêtue d'un justaucorps chair qui la fait paraître nue et que certains de ses mouvements ont de nettes connotations sexuelles. Pour ma part, il me semble que ce film évoque bien plutôt la solitude de cette jeune fille et le sentiment de dérégulation qui la taraude. En revanche, la mise en scène et le décor insalubre laissent supposer que cette enfant est laissée à elle-même, qu'elle est négligée, voire maltraitée, par ses parents (elle se frotte le ventre comme pour indiquer qu'elle a faim, fait mine de s'étrangler avec les rideaux dans un geste suicidaire, semble frapper à une porte sans obtenir de réponse, etc.). Il me semble ainsi que c'est sous l'angle de ce dénuement littéral qu'il faut lire la semi-nudité de la jeune danseuse. Quoi qu'il en soit, sans être explicites, tous ces éléments de mise en scène (lieu, gestuelles, expressions) font résonner les paroles de la chanson de manière suggestive.

Autre ciné-danse mise en scène dans un contexte domestique, *Still* de William Lü (Pays-Bas, 2013, 16') déploie une ligne fictionnelle plus claire en se concentrant sur un couple de jeunes adultes qui semblent accablés d'incertitudes quant à leur relation¹⁰⁰. Le film se déroule dans leur appartement, les deux principaux moments chorégraphiques ayant respectivement lieu dans le lit conjugal et sur le canapé du salon. *Still* s'ouvre sur des plans d'une ville encore endormie et baignée d'une luminosité matinale. Cette lumière douce et ce calme du matin inondent l'appartement dans lequel les plans suivants nous introduisent. Au premier abord, l'appartement semble vide, mais les photos d'un couple qui trônent sur les meubles et aux murs dévoilent l'identité de ses propriétaires qui, à en juger par ces images, ont l'air de former un couple harmonieux et épanoui.

Mais, très vite, une alarme stridente retentit et s'amplifie. Ce stimulus sonore nous téléporte dans la chambre du couple. L'homme que l'on voyait sur les photos se réveille, mais la joie qui animait son visage sur ces images retenues du passé s'est évanouie : il semble las, triste. Alors qu'ils sont tous les deux réveillés, sa compagne et lui ne s'échangent aucun mot ni aucun geste. Au contraire, ils se livrent à des contorsions chorégraphiques afin de s'éviter, de s'esquiver, voire de se repousser, et ce malgré quelques velléités de rapprochement esquissées par l'homme. Ils ne se disputent pas pour autant, puisqu'ils semblent, précisément, incapables de communiquer. Parfois, leurs mouvements s'harmonisent au détour d'une brève séquence synchrone, mais jamais ils ne créent les conditions d'un échange tactile. Leur intimité semble péniblement factuelle : dénuée de tendresse, elle semble n'être que la conséquence de leur bonheur passé et de leur cohabitation présente. D'ailleurs, une douce mais mélancolique musique ainsi qu'une pluie de poussière quasi surréelle baignent cette scène matinale de désamour d'une impression de nostalgie. Ainsi, alors que le lit est par excellence le lieu du confort, de l'intimité et de la complicité conjugale, il semble ici être devenu un espace de promiscuité, de malaise et d'incommunicabilité.

Puis ils se lèvent et vaquent chacun de leur côté à leurs activités routinières : elle prépare un thé, lui se brosse les dents. Comme pour quitter un instant cet environnement domestique désenchanté et même oppressant, l'homme se fait couler un bain dans lequel il s'immerge totalement. S'ensuit alors une séquence onirique dans laquelle, porté par un sentiment retrouvé de légèreté que lui procure l'apesanteur de son corps immergé, il nage dans une piscine et sa compagne le rejoint bientôt sous l'eau. Mais ce rêve est très vite interrompu quand, au bord de la baignoire, sa compagne lui tend une serviette. Il tente alors de la retenir par le bras comme pour

¹⁰⁰ Le film est disponible sur Vimeo : <https://vimeo.com/86892419>. [Consulté le 17/08/2015].



Illustration 4.27 S'éloigner, éviter, repousser... *Still* (William Lü, 2013)

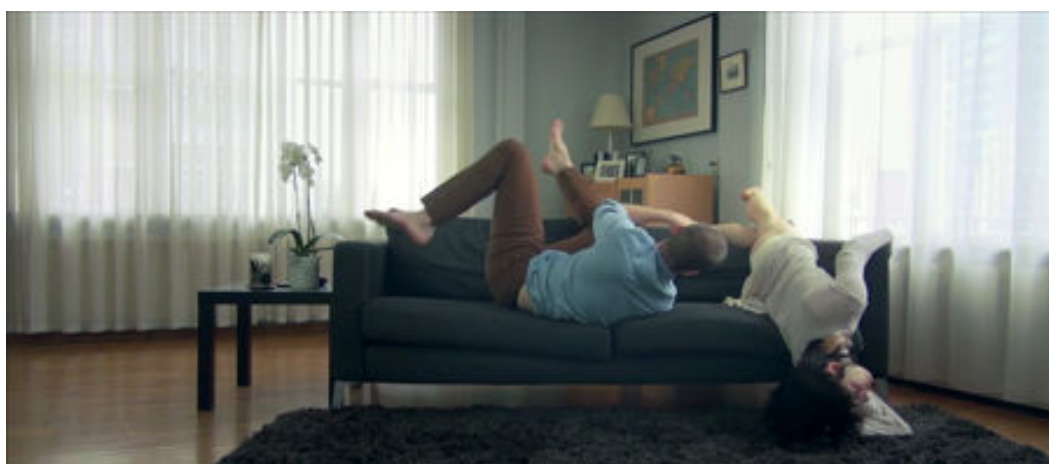


Illustration 4.28 Une chorégraphie de l'esquive et du rejet

amorcer une conversation : elle lui répond en lui donnant un baiser sur la tempe qui semble moins être un signe de tendresse qu'une pirouette évasive lui permettant de se dérober à ce dialogue.

La séquence suivante se déroule sur le canapé où le danseur rejoint sa partenaire qui regarde la télévision. C'est à nouveau une chorégraphie de l'esquive qu'il nous est donné d'observer : elle élude ou repousse chaque geste qu'il esquisse. Un dialogue gestuel semble enfin s'amorcer, mais il se solde par des portés poussifs qui suggèrent que l'homme soutient cette relation-fardeau à bout de bras et qu'il est désormais à bout de force. De plus, les mouvements de fermeture se multiplient dans cette séquence : par exemple, leurs mains y fonctionnent comme des clapets bien plus que comme l'organe du toucher et de la caresse.

Puis, comme pour échapper à l'atmosphère étouffante qui se dégage de ces échanges avortés et de ces interactions disjonctives, la femme quitte l'appartement.

L'homme l'observe alors depuis la fenêtre dont l'encadrement et le vitrage soulignent clairement la distance qui les sépare. Pourtant, dans la séquence suivante, il rejoint sa compagne et danse avec elle un duo qui manifeste un apaisement et une complicité retrouvée. Leurs étreintes se font plus tactiles, les sourires reviennent sur les lèvres, elle lui chuchote quelque chose à l'oreille. . . Ce couple a-t-il réellement surmonté ses problèmes ou bien s'agit-il d'un souvenir heureux ou d'un rêve ? L'alarme qui retentit à nouveau lors de la dernière scène fait pencher pour la dernière option. Le film s'achève alors qu'il semble sur le point de se répéter, suggérant ainsi que rien n'a changé : sans un mot ni un geste pour son partenaire, la femme est déjà assise sur le bord du lit, prête à se lever et à recommencer cette routine que l'amour a désertée et que rongent les doutes, l'ennui et la frustration. Ainsi, sans aucun dialogue, mais avec une mise en lieu éclairante et des chorégraphies aux qualités gestuelles et expressives, le film parvient à dépeindre la désaffection d'un couple et à rendre compte de la solitude paradoxale de ces deux êtres qui partagent le même espace, mais que le temps a séparés.

Mettant en scène un couple qui se dispute dans leur chambre, *Burst* de Reynir Lyngdal (réal.) et Katrín Hall (chor.) (Islande, 2003, 5') est sans doute l'une des ciné-danses les plus classiquement narratives du genre¹⁰¹. Le film s'ouvre sur un gros plan d'un robinet qui fuit goutte à goutte. Le plan suivant montre un homme au lit : il semble bien réveillé et déjà guetté par l'ennui (l'un de ses doigts tape la mesure du goutte à goutte de la fuite, comme pour rythmer les secondes qui passent). Puis, il se tourne vers sa compagne qui, elle, dort toujours profondément. Il tente alors de la réveiller en initiant ce qui pourrait n'être qu'un jeu taquin mais qui ressemble fortement à des préliminaires amoureux : il l'effleure, la caresse, la titille, mais ses avances n'obtiennent guère la réponse escomptée. À ces stimuli qui perturbent son sommeil, la belle endormie réplique par quelques machinaux froncements de sourcils et d'indolents gestes de rejet qui déclinent les propositions sensuelles de son partenaire et le somment de la laisser tranquille. Alors que celui-ci se montre insistant malgré ces signaux, la jeune femme l'envoie *littéralement* balader : en effet, elle l'éjecte hors du lit d'un brusque mouvement d'épaule, probablement inconscient puisqu'elle semble encore assoupie.

Contrarié et quelque peu abasourdi, il se relève, enfile son caleçon et se dirige vers l'évier, ses pas s'enfonçant alors dans une moquette détrempeée, ce qui ne paraît toutefois pas l'inquiéter outre mesure. Passablement énervé d'avoir été si brutalement éconduit, il lance avec force une éponge à la tête de sa compagne, puis soulève

¹⁰¹ Le film est disponible sur Vimeo : <https://vimeo.com/38525339>. [Consulté le 17/08/2015].

brusquement le lit. Les deux partenaires s'engagent alors dans un duel chorégraphié particulièrement violent, au cours duquel le lit – ce symbole traditionnel de l'amour et de la tendresse conjugale – devient une sorte de ring de combat où toutes les prises et tous les coups bas sont permis (à un moment, par exemple, la femme mord violemment la cuisse de son compagnon).

Après de multiples et brutaux assauts de part et d'autre, la femme parvient à expulser l'homme hors du lit. Ayant confortablement remporté cette première manche, elle se rallonge pour tenter de retrouver le sommeil. Ce projet est très vite contrarié par son adversaire qui revient à la charge, mais elle réussit à nouveau à le projeter hors du lit. Lutteur acharné, il y remonte pour une troisième et dernière manche, sautant sur le matelas comme un singe pour provoquer son antagoniste, la piquer au vif. De fait, le duel s'intensifie et devient plus féroce : les coups – de poing, de pied et de tête – fusent et leur impact est démultiplié par des effets sonores qui rapprochent résolument cette violente dispute de couple d'un match de catch.

Finalement, la femme semble encore s'en sortir victorieusement : telle une lionne rugissante, elle pousse un cri si puissant qu'il accule l'homme hors du lit. À l'instar du chant de la Castafiore chez Hergé, capable de briser les vitres (*Les Bijoux de la Castafiore*, 1963), ce hurlement strident fait ici sauter la plomberie déjà endommagée de la chambre, comme en témoignaient la fuite du robinet et la moquette détrempée. Lorsque la robinetterie cède sous l'onde sonore de ce cri déchirant, un jet d'eau d'une puissance redoutable s'abat alors sur le dos de l'homme qui se retrouve ainsi propulsé dans le lit, sur le corps de sa compagne. Cette situation, catastrophique mais cocasse, précipite la réconciliation du couple en la scellant dans un grand éclat de rire. Cette inondation produit également des étincelles au niveau des prises et des appareils électriques qui, du fait de la complicité retrouvée du couple, appelle une lecture métaphorique (le champ lexical de l'étincelle, de la flamme et du feu faisant partie du répertoire canonique des termes désignant la passion amoureuse). Allongés, les deux adversaires redeviennent des partenaires : ils se tournent l'un vers l'autre et s'enlacent tendrement, signant ainsi un acte (tactile) de reddition.

La fin de ce film qui transgresse allègrement toutes les règles de la physique et ne se soucie guère de réalisme prend un tour encore plus onirique : la pièce étant désormais totalement submergée par les eaux, le matelas flotte dans une sorte d'océan domestique comme un radeau à la mer. L'homme tombe dans l'eau et y engouffre bientôt sa compagne qu'il entraîne dans cet abysse liquide en la tirant par la cheville. Mais, alors qu'on pouvait s'attendre à lire la suite de cette scène comme le naufrage d'un couple dont la trêve aurait été de courte durée, ce moment

subaquatique devient l'occasion d'un flottement sensuel des corps qui retrouvent dans ces conditions d'apesanteur la voie d'un apaisement¹⁰². En se refermant, le film dévoile ainsi la polysémie de son titre (*Burst*) : l'éclat(ement) ou l'explosion qu'il désigne pouvant faire référence à la fois à la rupture de la conduite d'eau, à l'éruption de la violence causée par cette scène conjugale ou encore à l'éclat de rire qui réconcilie le couple.

Ainsi, cette description interprétative montre bien que malgré la brièveté du film et l'absence de dialogues entre les personnages, *Burst* parvient à développer une trame narrative relativement complexe et extrêmement intelligible. En effet, le film explore clairement l'intimité d'un couple en abordant certaines problématiques relationnelles : l'asymétrie et/ou l'asynchronie des désirs respectifs des partenaires (les avances sexuelles rejetées) ; les frustrations et les rancœurs qui peuvent en résulter ; les affrontements conjugaux auxquels ces (res)sentiments peuvent mener et qui sont loin, dans ce cas, d'être exempts de violences physiques ; mais aussi les moments heureux de réconciliation qu'exaltent la joie et la tendresse retrouvées. Le film évoque aussi, quoique de manière plus sous-jacente, un certain renversement des rôles que distribuent certains stéréotypes de genre puisque l'homme y est loin d'avoir l'ascendant sur sa compagne : au contraire, elle semble le dominer, y compris physiquement.

La très grande lisibilité narrative de *Burst* se fonde sur plusieurs éléments : la qualité gestuelle et la forte valeur expressive de la chorégraphie (manifestations physiques d'un désir érotique, langage corporel dénotant le rejet, expressions dansées d'une querelle) ; la mise en scène de détails très concrets (la fuite du robinet, l'explosion du tuyau, l'inondation de la chambre, le flottement du matelas) ; une musique et un travail sonore évocateurs (le goutte à goutte de la fuite, les bruits d'impact des coups que se portent les deux personnages, les grommellements et les cris de douleur ou d'énervement ou encore les accents martiaux de la musique). Il

¹⁰² Deux autres films de danse expérimentaux se déroulent dans un lit : *The Bedroom Tour* et *Say Something*. *The Bedroom Tour* d'Angela Praed (chor.) et de Laura et David Travail (réal.) est un documentaire (Angleterre, 2004, 12') qui rend compte des performances de deux danseurs qui ont eu lieu en 2004 dans les chambres et sur les lits de personnes qui s'étaient portées volontaires pour participer à une expérimentation chorégraphique. En plus de prêter leur chambre et leur lit, ces personnes ont confié à la chorégraphe des anecdotes liées à leurs expériences intimes qui nourrissent les duos d'alcôve des deux danseurs. La vidéo *Say Something* d'Amy Lynn (États-Unis, 2013, 4') filme un couple se défaire sur un lit, mais la pluie qui s'imisce dans leur appartement et qui y devient bientôt torrentielle ravive leur passion. Cette micro-fiction d'une relation dysfonctionnelle que viennent sauver des eaux providentielles est d'ailleurs très proche de la trame narrative de *Burst*. Par ailleurs, le thème de la dispute conjugale se retrouve dans deux autres ciné-danses : *Contrecoup* de Pascal Magnin (Suisse, 1997, 25') et *Labyrinth Within* de Pontus Lidberg (Suède, 2010, 28'). La première filme une scène de ménage particulièrement violente lors de laquelle un couple se déchire dans le vacarme du bris des assiettes que la femme lance violemment contre le sol. La seconde suit la relation complexe et torturée d'un couple dans un intérieur bourgeois.

faut souligner en particulier que cet espace domestique semble favoriser un vocabulaire de mouvements spécifique qui puise dans le répertoire des gestes ordinaires et des tâches quotidiennes qui sont alors répétés, stylisés par des stratégies d'écriture chorégraphique qui tend à les rendre légèrement plus abstraits sans pour autant leur faire perdre leur pouvoir référentiel.

Mais l'aisance avec laquelle les spectateurs peuvent suivre le déroulement narratif de *Burst* repose essentiellement sur le contexte du film dont le lieu est le vecteur. En effet, c'est l'espace dans lequel se déroulent ces scènes qui permet de lire si nettement leur portée dramatique et fictionnelle, car il s'agit d'un environnement ultra-contextualisant ; la chambre et le lit conjugaux étant, par excellence, le haut lieu du couple. Si la chorégraphie ne se déroulait pas dans cet espace spécifique, il serait beaucoup plus difficile pour les chorégraphes d'établir si rapidement ces données narratives. Par exemple, si ces deux danseurs n'étaient pas dans un lit, leur duo ne permettrait pas de comprendre immédiatement, ni sans équivoque, qu'ils représentent un couple et si la scène n'avait pas lieu dans une chambre – ce territoire de l'intime – cette lutte ne serait pas nécessairement lue comme une scène de ménage empreinte de violence domestique.

Les espaces souvent concrets, authentiques et spécifiques dans lesquels les ciné-danses se déroulent et, *a fortiori*, les lieux chargés de connotations psychologiques, (inter)personnelles et/ou amoureuses tels que les environnements domestiques de *Chandelier*, *Still* et *Burst* sont donc des catalyseurs de fiction. Couplés aux gros plans qui donnent accès aux expressions faciales des danseurs et à des détails révélateurs (littéraux ou métaphoriques), les espaces que se choisissent les ciné-danses contribuent grandement à la dés-abstraction de la danse qu'elles opèrent.

En effet, les ciné-danses tendent à fictionnaliser la danse par le biais d'une mise en lieu, d'une mise en contexte et d'une mise en scène¹⁰³. Dans son article « Bodies in Place: Location as Collaborator in Dance Film », Melanie Kloetzel souligne ainsi la puissance fictionnalisante des espaces de la ciné-danse :

¹⁰³ Bien sûr, toutes les danses ne sont pas abstraites. Par exemple, les pantomimes et les ballets classiques sont le plus souvent composés à partir d'un livret qui fournit l'« argument », c'est-à-dire l'histoire, qui structure le déroulement de ces pièces. Mais il faut bien reconnaître que même les ballets les plus narratifs, tels que *Coppélia*, *Le Lac des Cygnes* ou *Casse-noisette*, ne sont pas facilement lisibles si l'on n'a pas lu auparavant le livret sur lesquels ils sont basés. Les effets de contextualisation qu'opèrent les décors et les costumes sont bien entendu inauthentiques (il ne s'agit que de « décors » au sens le plus théâtral du terme), mais ils sont aussi souvent génériques (et non pas spécifiques) et relativement abstraits ; ils tendent ainsi à ne broser qu'à très gros traits le cadre de l'action. Enfin, la danse moderne et contemporaine a, dans son ensemble, c'est-à-dire malgré des exceptions, fait évoluer l'art chorégraphique vers un haut degré d'abstraction, comme en témoignent notamment les créations de Merce Cunningham. Or, comme la danse contemporaine constitue le style chorégraphique le plus représenté en ciné-danse, l'effet de « dés-abstraction » qu'opère le genre est d'autant plus sensible.

*Pouvoir tourner dans une cuisine, au coin d'une rue ou même dans un compartiment de train a donné aux réalisateurs l'opportunité de suggérer aux spectateurs des associations directes, car les chorégraphies filmées dans de tels endroits perdent instantanément un certain degré d'abstraction et s'épaississent de significations personnelles et référentielles. En d'autres termes, quand on voit le petit garçon de huit ans dévaler les dunes de sable dans *Boy* ou les hommes en costume d'*Enter Achilles* s'attrouper autour du bar avec des verres à la main, nos propres points de repère par rapport à ces sites provoquent des réactions qui font passer ces films de danse à un niveau plus compréhensible. Nos expériences dans des espaces similaires informent notre lecture et induisent une réponse empathique qui accroît notre connexion personnelle à ces œuvres¹⁰⁴.*

« Filming in a kitchen or on a street corner or even a train compartment has allowed filmmakers the opportunity to make direct associations for audiences, as dances filmed in such locations instantly lose a level of abstraction and gain personal, referential meaning. In other words, when we see the eight-year-old boy race down the sand dunes in *Boy* or the suited men in *Enter Achilles* shuffle around the bar with glasses in hand, our own points of reference for such sites trigger reactions that vault these dance films onto a more comprehensible level. Our experiences in similar sites layer our viewing and cause a sympathetic response that adds to our personal connection to the work. »Melanie Kloetzel, « Bodies in Place: Location as Collaborator in Dance Film », *op. cit.*, p. 26.

Comme le démontrent les lectures que j'en ai proposées, ces ciné-danses *in situ* se signalent en effet par leur mise en scène évocatrice, voire par leur trame narrative relativement complexe, alors même qu'elles sont pour la plupart totalement dépourvues de paroles. Certes, comme le prouvent un grand nombre de films muets, l'absence de communication verbale est loin d'être un obstacle insurmontable au développement d'une narration. Dans son article, Melanie Kloetzel rappelle ainsi que l'essor du réalisme classique et des narrations linéaires au cinéma est apparu bien avant les premiers films parlants. La compréhension d'une histoire par les spectateurs de cinéma reposait alors sur des indices non dialogiques tels que les expressions faciales et les mouvements des personnages, leurs interactions physiques avec d'autres personnages et avec leur environnement, mais aussi sur des techniques cinématographiques de mise en relief (gros plans, inserts) et des effets de récit (trame logique suivant des relations de cause à effet, linéarité des relations spatio-temporelles, cartons ou « sous-titres » dont certains reproduisent des dialogues)¹⁰⁵.

¹⁰⁵ « [...] the development of classical realism in film, including its reliance on linear narrative, occurred prior to recorded sound in film. Audiences in film relied on cues others than dialog to follow the narrative including the highlighting of a protagonist seeking a goal, a basic cause-and-effect plotline and a linearity of time and space. » *Ibid.*, p. 27.

Réactivant ces outils de narrativisation non dialogiques, les ciné-danses rappellent qu'il est possible d'établir des formes de narration en dehors de toute communication verbale ou écrite. Bien entendu, l'expressivité des corps dansants joue un rôle majeur dans l'établissement de ces micro-fictions en dehors de tout recours à des médiums linguistiques. Mais ces ciné-danses *in situ* soulignent que l'espace, avec ses pouvoirs contextualisants et connotatifs, représente également un ingrédient essentiel de ces histoires ciné-chorégraphiées largement muettes. Il est en tout cas particulièrement intéressant de voir ainsi surgir dans ces films des bribes de fiction alors que la ciné-danse en général, par opposition à la danse classique ou au *musical* notamment, se définit plutôt par l'absence de trame narrative. Ces surgissements fictionnels au sein d'un genre principalement abstrait infléchissent donc ou du moins nuancent la définition de la ciné-danse comme forme artistique essentiellement non-narrative que j'avais posée en introduction à la suite de théoriciens comme Sherril Dodds, Douglas Rosenberg et Erin Brannigan.

Pour résumer les divers effets des espaces domestiques sur la mise en scène des ciné-danses, il faut donc rappeler que ces décors constituent :

- Des espaces exigus et encombrés qui posent des défis chorégraphiques en termes de déploiement des mouvements et de déplacements et qui encouragent ainsi l'invention de danses *ad hoc* s'ajustant exactement à la disposition des lieux (cf. *A Study in Choreography for Camera, Chandelier*).
- Des décors ultra-contextualisants qui connotent l'affectif, l'intime, le psychologique et qui sont, par conséquent, fortement évocateurs, sinon fictionnalisants (cf. *Chandelier, Still, Burst*).
- Des contextes très spécifiques qui favorisent des effets de narrativisation de la danse et des mises en scène. Cette tendance narrative des ciné-danses domestiques s'appuie à la fois sur des détails concrets des lieux, des danses gestuelles et expressives ainsi que sur la familiarité et les expériences des spectateurs avec ce type d'espaces (cf. *Still, Burst*).

Illusions a-spatiales et espaces quelconques : les limbes de la ciné-danse

À l'extrême opposé de ces films qui ancrent les danseurs dans des espaces ultra-contextualisants, certains chorégraphes choisissent de filmer la danse dans des espaces anonymes, vides et vierges, d'où toutes particularités ont été évacuées, toutes aspérités lissées et toutes possibilités de perturbation éliminées. En effet, bien

qu'elles représentent une tendance minoritaire à l'intérieur d'un genre qui privilégie les tournages en décors réels, certaines ciné-danses se déroulent dans ce qu'Harmony Bench a abusivement mais éloquemment appelé des « non-espaces » (*no-space*). L'auteure désigne ainsi ces décors abstraits, immaculés et souvent monochromes qui sont parfois utilisés au théâtre ou dans les studios de cinéma. Ce sont des espaces paradoxaux dans la mesure où, précisément, ils paraissent oblitérer l'espace en effaçant toutes les spécificités d'un lieu, en camouflant son architecture, en gommant la géométrie de ses contours et en éclipsant ses couleurs. Les « non-espaces » qualifient donc ces décors ou ces mises en scène qui dissimulent tous les repères spatiaux d'un lieu, jusqu'aux plus structuraux (murs, sols, plafonds). Espaces minimalistes résultant de toutes ces opérations de soustraction (des formes, des lignes, des couleurs, des textures. . .), les « non-espaces » sont des milieux dépouillés, parfaitement homogènes, comme stérilisés.

Ce qu'Harmony Bench appelle des « non-espaces » sont donc en quelque sorte des décors qui déguisent les espaces réels pour créer des illusions a-spatiales ou du moins des espaces insondables dont toutes spécificités et toutes limites semblent avoir été éradiquées. En effet, les non-espaces semblent souvent dépourvus de frontières, de cloisons et même de formes quelconques. De ce fait, il est impossible d'en évaluer la profondeur, la largeur, les contours, ni, par conséquent, les dimensions. Or ces données, tangibles, mesurables, caractérisent tout espace particulier et constituent les critères qui définissent – théoriquement – la notion même de spatialité. En l'absence de telles délimitations visibles, ces non-espaces paraissent souvent incommensurables ou tout au moins indéterminables.

Bien qu'ils puissent être générés par images de synthèse, la plupart du temps ces décors artificiels sont créés en studio. Les chorégraphes utilisent alors des cycloramas, soit des grandes toiles monochromes, circulaires ou semi-circulaires, qui rejoignent le sol de manière courbe afin d'effacer l'angle que forme la jonction entre le mur et le plancher. Assorti d'éclairages spécifiques, ce dispositif peut créer l'illusion d'optique que l'espace filmé est illimité. Cette technique d'abstraction ou d'infinimentisation spatiale peut toutefois produire des effets contradictoires : elle est susceptible d'induire (successivement ou simultanément) l'impression d'un espace libre, infini, dépourvu de toute limite et de tout obstacle, et un sentiment étrange, voire oppressant, de claustration ou d'égarement dans un abîme insondable¹⁰⁶.

¹⁰⁶ On trouve aussi ce type de mises en scène de l'espace dans les *musicals* (dans certaines séquences ciné-chorégraphiques de Busby Berkeley et dans une section du ballet « Broadway Melody » avec Cyd Charisse dans *Singin' in the Rain* par exemple) ainsi que dans les vidéo-clips.

Logiquement, ces caractéristiques spatiales ou plutôt cette absence de caractéristiques spatiales entraîne aussi un effacement de tous les indicateurs contextuels qui définissent d'ordinaire les spécificités d'un lieu, tels que les marqueurs environnementaux, sociaux, économiques et politiques. Harmony Bench note ainsi :

Illustrant une tentative de créer des sites « neutres » pour la danse, les non-espaces sont des vides, des scènes évacuées. Se signalant par une absence de marqueurs spatiaux et politiques, les non-espaces sont des espaces anonymes, a-contextuels, vierges, apparaissant souvent à l'écran comme des fonds blancs lisses et vides ou des abysses noirs dans lesquels les danseurs flottent¹⁰⁷.

Les « non-espaces » sont donc des décors qui néantisent tout ce qui rend chaque lieu spécifique, unique. Pourtant, ils font l'objet de traitements très variés dans les ciné-danses. En effet, l'examen d'un certain nombre de ciné-danses situées dans des non-espaces met en évidence la diversité d'usages, d'effets et d'implications qu'ils peuvent y revêtir. Dans certains films, ces décors abstraits sont utilisés à des fins graphiques ou picturales. Par exemple, dans *Nascent* (Australie, 2005, 9') de Gina Czarnecki (chor. Garry Stewart) des corps spectralisés se déploient sur un fond noir uniforme¹⁰⁸. « L'espace » dans lequel se déroule cette ciné-danse n'est qu'une toile de fond de synthèse sur laquelle peuvent venir s'imprimer les traces lumineuses de ces corps déformés, démultipliés, floutés et comme dilués par leur traitement cinématographique. Le défilement horizontal ou vertical de ces figures, qui ne sont parfois plus que vaguement anthropomorphiques, rapproche ce film de l'esthétique des bas-reliefs ou des frises ornementales, c'est-à-dire des œuvres sculpturales ou graphiques dans lesquelles les figures ou les motifs se détachent nettement d'un fond plus ou moins neutre et uni. Ainsi, *Nascent* se déroule dans un non-espace dans la mesure où son « décor » ne consiste qu'en un arrière-plan noir, une pure surface ou support d'inscription sans profondeur : de fait, il ne s'agit pas d'un espace dans lequel les danseurs peuvent se mouvoir, mais d'un visuel sur lequel leur image est superposée. Dans ce film, ce non-espace fonctionne donc moins comme un abysse insondable que comme une toile de fond sur laquelle se détachent clairement des silhouettes pâles et fantomatiques. Cette réduction de l'espace à une pure surface est ici solidaire d'un usage essentiellement visuel, voire lumineux, de l'image et des corps en mouvement.

¹⁰⁷ « An attempt at creating a 'neutral' site for dance, *no-place* is a void, an evacuated scene. Absent of spatial and political markers and relations, *no-place* is an anonymous, acontextual, blank space, often visualized onscreen as a smooth, empty field of white or a black abyss in which dancers float. » Harmony Bench, « Anti-Gravitational Choreographies: Strategies of Mobility in Screendance », *op. cit.*, p. 54.

¹⁰⁸ Le film est disponible sur Vimeo : <https://vimeo.com/107685624>. [Consulté le 16/08/2015].

On retrouve un dispositif similaire assorti d'effets comparables dans *If Time Pass* [sic] de Teppei Kuroyanagi, déjà mentionné. Le « décor » de ce film est l'équivalent cinématographique d'une page blanche que viennent colorer les déplacements des danseurs, filmés à la verticale. En effet, les mouvements de ces derniers se prolongent par des effets chromatiques créés en postproduction qui impriment sur cette surface immaculée la trace de leur posture à un instant *t*. Si elles s'évanouissent peu à peu, les taches de couleur que les danseurs laissent ainsi dans leur sillage perdurent suffisamment longtemps pour donner l'impression que leur chorégraphie peint un tableau. C'est surtout le cas vers la fin du film, lorsque la fréquence avec laquelle les danseurs impriment la marque de leurs mouvements sur ce sol blanc s'accélère, créant ainsi une œuvre ciné-choré-picturale. Le non-espace de *If Time Pass* est donc utilisé comme un pur support sur lequel des peintures chorégraphiées peuvent venir s'inscrire. La fonction picturale de ce « décor » est d'ailleurs accentuée par son apparence texturée et granuleuse qui évoque du papier à dessin.

D'autres ciné-danses font un usage différent de ces non-espaces en exploitant leur neutralité comme un outil de mise en valeur chorégraphique. Par exemple, dans *Le Saut infini* de Chris Parker et Sakiko Yamagata, déjà examiné pour son ralenti extrême, le décor constitue moins une surface d'inscription qu'une toile de fond unie sur laquelle peut se détacher avec netteté une chorégraphie qui gagne alors en lisibilité. Cette courte ciné-danse filme un pas de deux classique dans un espace parfaitement homogène et monochrome. Clairement, ce décor n'est pas ici utilisé pour sa capacité à créer l'illusion d'un espace illimité : les ombres du couple qui se projettent sur le cyclorama (que le noir et blanc du film fait paraître gris clair) suggèrent en effet que le fond du studio n'est pas très éloigné de l'aire dans laquelle le duo a lieu. C'est bien plutôt pour ses pouvoirs neutralisants que *Le Saut infini* recourt à ce type de décor. Car la neutralité de cet environnement artificiel tend à constituer un faire-valoir pour les mouvements des danseurs. De fait, cette toile de fond immaculée rend hyper-lisible le grand jeté qu'exécute la danseuse et qu'un très lent ralenti « accroche » dans les airs et étire dans le temps. Moyennant une utilisation spécifique des éclairages, cette toile de fond permet aussi de dupliquer ce saut, puisque l'ombre de la danseuse s'y projette.

Le décor de ce film constitue donc moins une illusion a-spatiale qu'une sorte d'épure spatiale qui permet de faire ressortir la chorégraphie et de concentrer l'attention des spectateurs sur la technique des danseurs et la qualité de leurs mouvements. En effet, ce décor vide neutralise toutes les sources de stimulation visuelle que recèlent la plupart des espaces réels (mouvements environnants, couleurs, formes, textures). Or, en excluant toute autre forme d'excitation visuelle ou cinétique que

la chorégraphie, cet espace épuré crée les conditions idéales pour une mise en valeur de la danse. Effectivement, ce cadre aseptisé focalise le regard sur les seuls éléments mobiles du film (les danseurs) dont la présence et les mouvements font alors pleinement événement.

Slow Dancing de David Michalek témoigne d'une utilisation similaire de ces non-espaces, tirant profit de leur abstraction pour faire ressortir les mouvements dansés avec une netteté chirurgicale. *Slow Dancing* est une installation vidéo pour multiples écrans pour laquelle David Michalek a filmé quarante-trois danseurs sur un fond totalement noir en enregistrant leurs mouvements à très haute vitesse pour ensuite les décélérer à l'extrême. La lenteur radicale qui en résulte permet d'observer à une échelle infinitésimale le déploiement d'un mouvement ainsi que toutes les micro-étapes par lesquelles il passe et qui restent d'ordinaire invisibles dans les conditions d'une vitesse d'exécution normale. Ce dispositif crée des images si ralenties qu'elles semblent quasi statiques : la lisibilité des micromouvements qui composent chaque figure chorégraphique est ainsi rendue extrême à la fois par la scrutation de leur déploiement que permet le ralenti – ce microscope de la durée – et par le fond noir sur lequel se détachent avec précision les figures des danseurs. Ce « non-espace » obscur revêt ainsi la même fonction que le ralenti extrême : il est utilisé comme un instrument de mise en valeur visuelle du développement des mouvements, de leurs qualités les plus subtiles et de leurs micro-inflexions.

À l'œuvre dans *Le Saut infini* et *Slow Dancing*, cette volonté de soustraire tout ce qui peut venir distraire l'attention portée aux mouvements est radicalisée dans *Line Dance* d'Alex Reuben (Angleterre, 2004, 5')¹⁰⁹. Le film met en scène des figures anthropomorphiques bidimensionnelles et linéaires qui s'agitent sur une musique brésilienne dans un espace noir aux dimensions indéterminées. Outre qu'il évacue toute trace d'espace réel, ce non-espace accueille des danseurs qui sont eux-mêmes déréalisés. En effet, avant d'être « décorporisée », c'est-à-dire avant d'avoir été donnée à exécuter par des figures graphiques abstraites, la chorégraphie de *Line Dance* a été interprétée par des danseurs en chair et en os et enregistrée par *motion-capture*. Cette dématérialisation de la danse (dématérialisation à la fois du corps des danseurs et de l'espace dans lequel ils évoluaient) produit une mise en scène suprêmement abstraite qui ne retient des mouvements que le dessin qu'ils forment dans un espace néantisé. Dans ce film où les corps sont remplacés par des dessins bidimensionnels et où l'espace est réduit à un vide obscur, les effets de tridimensionnalité apparaissent comme les derniers résidus de réel puisqu'ils

¹⁰⁹ Le film est disponible sur Vimeo : <https://vimeo.com/28931164>. [Consulté le 17/08/2015].

suggèrent que les mouvements dont cette danse de lignes est issue ont été effectués dans un espace concret, doté d'une certaine largeur et d'une certaine profondeur.

Dans certaines ciné-danses, les non-espaces sont mis en scène comme des vides infinis. Malgré leurs dimensions apparemment illimitées et leur absence totale d'obstacle, ces lieux sans sol ni fond dans lesquels les corps semblent condamnés à graviter sans jamais pouvoir s'ancrer nulle part prennent parfois des accents carcéraux. Par exemple, *Are You for Real?* de Cari Ann Shim Sham et Kyle Ruddick (États-Unis, 2006, 4') se déroule dans un non-espace abyssal aux effets passablement vertigineux et anxiogènes¹¹⁰. Le film reproduit à l'infini l'image d'une danseuse nue dans un espace à la profondeur de champ apparemment illimitée. Cet abysse blanc qui se prolonge indéfiniment à l'arrière-plan crée ainsi une sorte de vertige horizontal. Cette impression est accentuée par les images clonées de la danseuse qui s'alignent à perte de vue dans ce gouffre immaculé. En raison de ces clonages intempestifs, l'image de la danseuse est instable, sans cesse reconfigurée : elle se démultiplie, se diffracte, se réunifie parfois. En outre, une pluie de *post-it* bleus s'abat sur elle et recouvre rapidement la totalité de son corps, s'immisçant même *dans* son corps comme le suggère la dernière image où, tirant la langue, elle dévoile un *post-it* qui s'y est logé.

Sans doute le film évoque-t-il à travers cette pluie de *post-it* la multiplicité des tâches dont cette femme doit s'acquitter. Dans cette perspective, les duplications dont elle fait l'objet suggèrent alors le sentiment de dissociation de soi que le fléau contemporain du *multitasking* (l'exécution de plusieurs tâches en même temps) peut engendrer et dont les *post-it* constituent l'un des symptômes (et donc l'un des symboles). Le *post-it* qui s'introduit dans son corps peut aussi signifier que les exigences contemporaines de performance et de productivité s'insinuent jusque dans l'intimité de sa chair, comme si elle avait *in-corporé* cette pression. Lue à travers le prisme économique du contexte capitaliste, où les rendements et les profits doivent toujours être maximalisés, la ciné-danse semble indiquer que les multiples charges de travail qui lui incombent étouffent cette femme, l'aliènent (la dissociation du personnage peut aussi connoter sa folie). Suivant le fil de cette lecture, l'espace anonyme et abyssal de la vidéo prend alors des connotations inquiétantes, le clonage à l'infini de cette femme évoquant à la fois le travail à la chaîne, l'interchangeabilité des maillons humains qui le constitue, la répétition indéfinie des mêmes gestes et leur rationalisation qui les uniformise d'un travailleur à l'autre (de fait, les « clones »

¹¹⁰ Le film est disponible sur YouTube et Vimeo. Voir par exemple : <https://www.youtube.com/watch?v=H27d5gA8Bm0>. [Consulté le 17/08/2015].



Illustration 4.29 *Are You for Real?* (Cari Ann Shim Sham et Kyle Ruddick, 2006)

de cette femme sont parfaitement alignés et exécutent les mêmes gestes avec une parfaite synchronie).

Dans d'autres ciné-danses, les non-espaces semblent constituer les matrices de mouvements libres de toute contrainte spatiale et gravitaire. Par exemple, le décor totalement vide et blanc de *Left or Right for Love?* de Magali Charrier (réal.) et Maria Lloyd (chor.) représente un non-espace moins abyssal que céleste et plus virginal que vertigineux puisqu'il sert de cadre surréel au flottement aérien d'une danseuse¹¹¹. Au début de *Left or Right for Love?*, une femme s'immerge complètement dans un bain de lait : lorsque toutes les parties de son corps sont engouffrées, le liquide lacté remplit le plan. L'écran devient ainsi complètement blanc, posant le cadre dans lequel la suite du film va se dérouler. Dans cet espace immaculé aux dimensions indéterminables, la femme tricote frénétiquement ou bien assemble les pièces d'un puzzle sur lequel elle figure, comme si elle recollait les morceaux de son passé, à moins qu'elle ne cherche à composer les images idéales d'une vie fantasmée.

Vers le milieu du film, un coffre en bois tombe du ciel tel un *deus ex machina* ou plutôt comme une boîte aux trésors : de fait, le coffre contient l'homme qui faisait l'objet de la rêverie romantique de cette femme lorsque celle-ci assemblait les pièces d'un puzzle tels des fragments d'une vie rêvée. Le ravissement de la femme s'exprime alors par une lévitation. Elle vole ensuite autour de cet homme littéralement tombé du ciel, puis atterrit, debout, dans la paume de sa main. Perchée sur cette main tendue comme un oiseau sur une branche, elle reprend vite son envol pour tourner frénétiquement autour de cet homme providentiel, avant de flotter au plus près de lui pour engager un duo sensuel. Mais, soudainement, le bain dans lequel la femme avait plongé au début du film se vide, interrompant brutalement cette scène idyllique qui n'apparaît alors plus que comme une naïve rêverie. Elle sort la tête de l'eau, s'essuie les yeux, reprend son souffle, mais c'est alors que l'homme de son rêve (qui est tout autant « l'homme de ses rêves »), lui aussi, émerge de ce bain lactescent. *Left or Right for Love?* s'achève ainsi sur un plan de ce couple fantasque, stupéfaits et presque embarrassés que leur rêverie se soit concrétisée. Les connotations célestes et la pureté virginale du non-espace du film constituent donc le cadre idéal de cette chaste et candide romance digne d'un conte de fée.

Dans *Petite chronique de l'image*, Laurent Goldring s'intéresse plutôt à la capacité défamiliarisante, « désorientante » et « déconnotante » de ces (non-)décors capables d'extirper les corps de toute inscription spatiale et contextualisante qui, d'ordinaire, structure ou colore leur perception. On a vu que dans cette installation de huit

¹¹¹ Le film est disponible sur Vimeo : <https://vimeo.com/14212509>. [Consulté le 18/08/2015].

vidéos, Goldring et les danseurs avec lesquels il collabore s'évertuent à façonner des représentations inédites et troublantes du corps humain. Ils nous présentent des corps sans tête, des dos qui ne semblent pas se prolonger par des jambes ou par une nuque, des membres désarticulés et entrelacés qui constituent des masses organiques plutôt que des corps organisés. Ces figures « sans queues ni têtes », c'est-à-dire sans haut ni bas, sans géographie corporelle clairement lisible ou reconnaissable, brouillent nos cadres de lecture des corps.

Certes, la souplesse des danseurs et l'ingéniosité du positionnement de leurs membres contribuent largement à composer ces étranges tableaux corporels. Toutefois, le décor et les éclairages représentent également des ingrédients cruciaux de ces troublantes images du corps humain. Fortement éclairé, chacun de ces corps est filmé dans un espace totalement noir dont les dimensions et les caractéristiques sont, par conséquent, indéterminables. Ce décor dont on ne perçoit pas même les contours (le sol, le fond ou les côtés) abstrait les corps de tout repère spatial et de tout contexte qui pourrait aider les spectateurs à les « lire ». L'obscurité totale de l'espace qui environne les danseurs tend également à gommer les points d'appui sur lesquels leur corps repose, rendant moins lisible la géométrie de leur posture. Ce non-espace semble aussi avoir engouffré les parties manquantes (invisibles) de ces figures incomplètes. Couplé à des éclairages stratégiquement dirigés sur les corps et à des positions contorsionnées qui dissimulent les têtes, ce néant obscur participe également au camouflage du visage des danseurs. En rognant des parties de corps et en façonnant des figures lacunaires, cette obscurité gloutonne rend donc encore plus malaisée l'élaboration d'une cartographie mentale de ces paysages corporels chamboulés. Ce dispositif court-circuite ainsi l'identification de ces corps avec les morphologies humaines telles que nous avons l'habitude de les voir représentées. Les corps qui surgissent de ces non-espaces sont radicalement défamiliarisés, étrangérés, « dé-connotés ».

Étrangement, c'est un vidéo-clip qui offre une synthèse des fonctions que revêtent les non-espaces dans les trois films que je viens de commenter (*Are You for Real?*, *Left or Right for Love?* et *Petite chronique de l'image*). *Single Ladies (Put a Ring on It)*, réalisé par Jake Nava (États-Unis, 2008, 3'), est le clip du titre éponyme de la chanteuse Beyoncé, mais son traitement cinématographique, sinon sa mise en scène chorégraphique, fait preuve d'un certain degré d'expérimentation qui justifie de l'examiner comme une ciné-danse¹¹². Il s'agit de fait d'un court film de danse dans lequel

¹¹² La vidéo est disponible sur Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=4m1EFMoRFvY>. [Consulté le 19/08/2015].

la mise en scène cinématographique est partie prenante des effets chorégraphiques qui y sont développés.

Bien que le film soit tourné dans un seul décor – un studio doté d'un cyclorama circulaire permettant à la caméra d'opérer des travellings à 360° –, les éclairages font osciller la perception de cet espace qui apparaît tantôt comme un décor de studio blanc dont on peut vaguement deviner l'arrangement, tantôt comme un non-espace total, c'est-à-dire comme un lieu incommensurable, totalement et intensément blanc, dont on ne distingue ni le sol ni le fond. La caméra qui tourne autour des danseuses en effectuant des travellings circulaires complets que rien ne vient arrêter accentue l'impression que cet espace n'est nullement circonscrit, qu'il n'a aucune limite. En réalité, cet espace pourrait sembler moins infini que platement bidimensionnel – un simple écran blanc, vide – s'il n'hébergeait pas les danseuses : leur physicalité et leurs mouvements semblent parfois tracer l'espace plus qu'ils ne paraissent se déployer dans un espace déjà constitué. De plus, la multiplication des angles de vue vers la fin de la vidéo (légères plongées et contre-plongées, nouveaux mouvements de caméra circulaires) amplifie le sentiment de désorientation que génère cet espace sans borne ni repère. Les changements soudains d'éclairages intensifient encore cette impression en remodelant constamment la perception de l'espace et en déclinant l'apparence des danseuses (lorsque la lumière est d'un blanc presque aveuglant, l'espace semble infini et les costumes noirs sont mis en valeur ; lorsque, au contraire, les éclairages sont moins vifs, l'espace paraît moins insondable et la peau des danseuses ressort plus fortement à l'image).

Chorégraphié par Franck Gatson Jr. et JaQuel Knight, la danse de *Single Ladies* est largement inspirée du travail de Bob Fosse et plus spécifiquement de deux numéros : le trio de « Mexican Breakfast » (1969) et celui de « There's Gotta Be Something Better Than This » dans *Sweet Charity* (1969), le premier mené par Gwen Verdon et le second par Shirley MacLaine. La signature chorégraphique de Fosse est en effet manifeste dans *Single Ladies* : elle apparaît dans les déhanchements sexuels, les expressions aguicheuses et les mouvements isolés de certaines parties de corps. En particulier, quand Beyoncé et ses deux acolytes semblent s'élever dans le vide qui les environne comme si elles couraient le long d'un muret en pente ou grimpaient les marches d'un escalier invisible, il s'agit clairement d'une référence à la scène de *Sweet Charity* dans laquelle Shirley MacLaine et ses deux comparses gravissent et dévalent un parapet pentu qui se trouve sur le toit d'immeuble qui leur sert de scène. Néanmoins, le non-espace dans lequel le trio mené par Beyoncé évolue renouvelle les effets de cette courte séquence chorégraphique. Alors qu'elle apparaît dans la scène de *Sweet Charity* comme l'expression d'une énergie capable

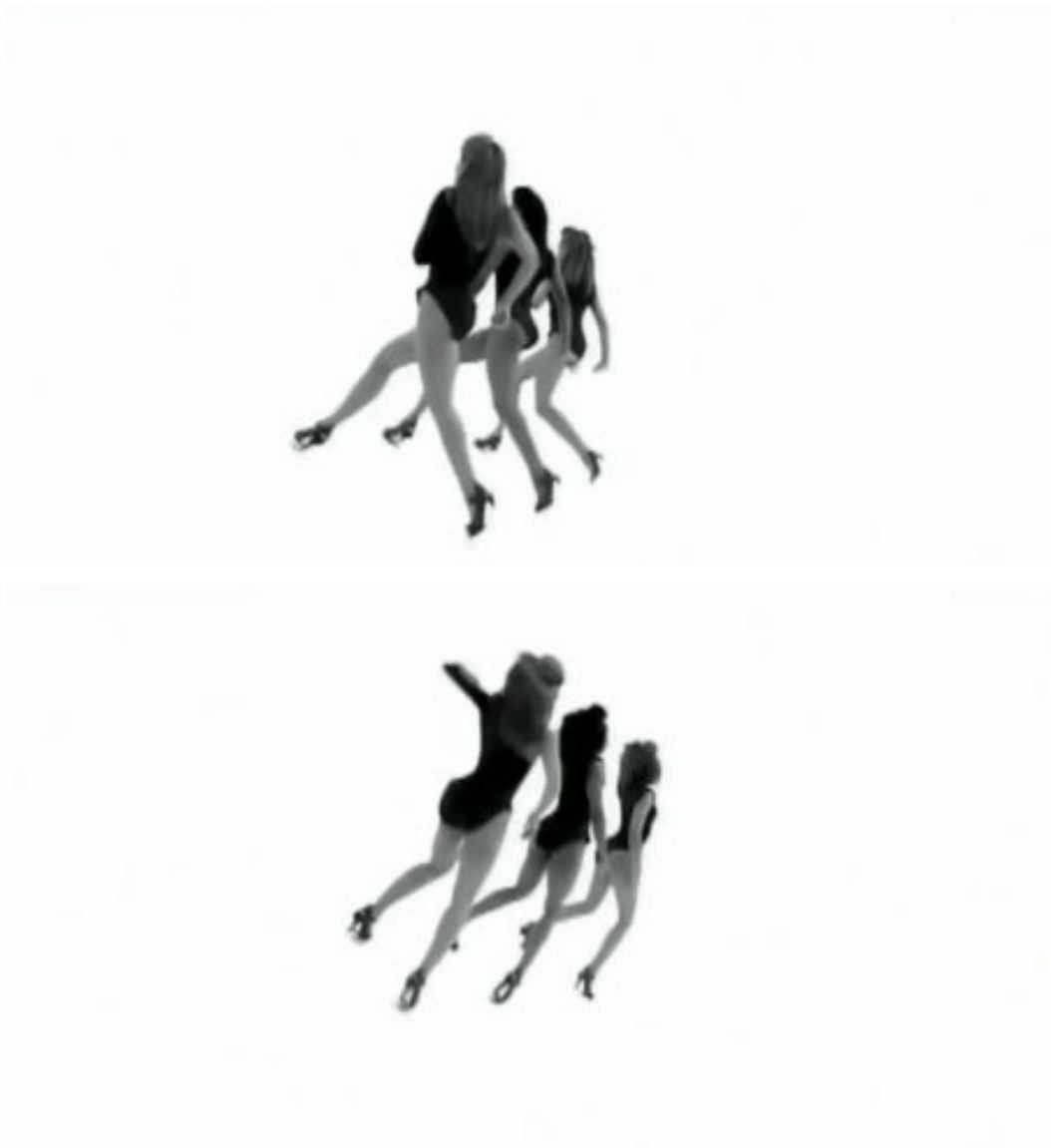


Illustration 4.30 Les suspensions surnaturelles de *Single Ladies* (Jake Nava, 2008)

de surmonter tous les obstacles que la vie sème sur le chemin des personnages, dans *Single Ladies* cette montée et cette descente, dont on ne voit pas le support, semblent indiquer que les danseuses ne connaissent ni obstacles ni restrictions, qu'elles peuvent déjouer ou suspendre les lois de la gravité à leur guise. C'est aussi ce que les plans en légère plongée suggèrent : le sol étant rendu invisible, cet angle de vue filme des corps qui ne semblent prendre appui sur aucune surface et qui paraissent donc suspendus dans l'espace. Ainsi, les lois physiques qui régissent les espaces terrestres ne semblent pas avoir cours dans ce non-espace où la gravité ne paraît pas avoir de prise sur les danseuses. Ces conditions spatiales apparemment a-gravitaires et donc extra-terrestres renouvellent ainsi les effets des mouvements dansés qui s'y développent.

Ce n'est pas uniquement son décor qui évite à *Single Ladies* d'être un simple plagiat des numéros de Bob Fosse : les costumes, la musique, le style chorégraphique mâtiné de danse R&B et de J-Setting¹¹³ ainsi que les effets cinématographiques du clip contribuent à réécrire et à moderniser les mises en scène de Fosse. Par exemple, alors que les trois danseuses de *Mexican Breakfast* étaient couvertes de la tête aux pieds de tenues amples aux couleurs très vives, les danseuses de *Single Ladies* portent des talons hauts et des justaucorps noirs moulants et très échancrés qui accentuent leurs hanches. En outre, tandis que le style chorégraphique de *Mexican Breakfast* était subtilement érotique, celui de *Single Ladies* est presque agressivement sexuel : de forts déhanchements y marquent intensément tous les accents de cette musique incisive de Beyoncé. Néanmoins, c'est le traitement cinématographique de l'espace qui contribue largement à renouveler les effets de cette chorégraphie peu originale en elle-même quoique efficacement revisitée. En faisant évoluer les danseuses dans un espace qui semble totalement vide, dans un « rien » étrange, apparemment dépourvu de sol, de fond et de gravité, Jake Nava défamiliarise les mouvements que ces femmes exécutent, notamment lors de ce passage où elles grimpent et dévalent cette pente évacuée de l'image, donnant alors l'impression que ces danseuses sont dotées d'une capacité surréelle à l'envol, aux suspensions aériennes impossiblement longues. Par conséquent, ce non-espace et son traitement cinématographique contribuent très largement à renouveler les effets d'une chorégraphie dont les mouvements eux-mêmes n'ont pourtant rien d'inédits.

D'autres chorégraphes filment les danseurs dans des non-espaces afin de rendre plus aisée leur délocalisation en postproduction : ils profitent ainsi d'avoir filmé des chorégraphies dans des environnements quelconques pour pouvoir ensuite les relocaliser plus facilement dans ce qu'Harmony Bench nomme « n'importe quel espace » (*any-place*) : « les danseurs extirpés de tout espace spécifique peuvent exister nulle part et partout à la fois. Radicalement dé-placés, les danseurs installés dans des *non-espaces* peuvent donc se mouvoir dans *n'importe quel espace* »¹¹⁴. Certains films, en effet, transposent dans « n'importe quel espace » des danseurs qui ont été auparavant filmés dans des endroits neutres et vides en les « copiant-collant » dans une multiplicité d'espaces ou en faisant varier les toiles de fond devant lesquelles ils évoluent. D'autres ciné-danses parviennent à des effets de délocalisations similaires en employant d'autres moyens : par exemple, en filmant les danseurs dans une

¹¹³ Le J-Setting est une branche de la danse hip-hop essentiellement revendiquée par la communauté afro-américaine et homosexuelle. Elle se caractérise notamment par des marches stylisées, souvent inspirées des défilés de majorettes.

¹¹⁴ « Dancers extracted from place can exist nowhere and everywhere at once. Radically dis-located, dancers installed in *no-place* are thus able to move into *any-place* whatsoever. », Harmony Bench, « Anti-Gravitational Choreographies: Strategies of Mobility in Screendance », *op. cit.*, p. 54.

multitude de vrais espaces et en les téléportant ensuite de site en site par le montage. Quels que soient les techniques qu'ils utilisent, ces films ballottent donc les danseurs de lieu en lieu, sans jamais leur permettre d'y *habiter*.

C'est le cas, par exemple, des trois films qu'Harmony Bench commente dans ses deux articles qui abordent la question des « non-espaces »¹¹⁵ : *Waterfall* de Richard Lord (Angleterre, 2002, CD-ROM), *Men in the Wall* de Liz Aggiss et Billy Cowie (Angleterre/Écosse, 2003, installation vidéo)¹¹⁶ et *BKLYN* de Ruth Sergel (chor. Dawn Stoppiello, montage algorithmique Mark Coniglio, États-Unis, 2007, 3')¹¹⁷. Ces films déplacent les corps de lieu en lieu, parfois à un rythme très rapide, de sorte que les rapports espaces-corps deviennent tout à fait superficiels, quand ils ne sont pas illusoires. En effet, même lorsque les danseurs sont réellement, physiquement, dans les espaces où ils apparaissent (c'est-à-dire quand ils n'y ont pas été simplement transposés en postproduction), comme dans *BKLYN*, leur transfert incessant de lieu en lieu ne leur donne pas l'opportunité de s'ancrer dans un endroit, de laisser leurs mouvements être infléchis, modifiés par les spécificités de leurs environnements, de jouer ou de se confronter à leur topographie et/ou à leur atmosphère. De plus, ces transferts, ces téléportations et autres sauts géographiques incessants ne permettent pas aux espaces d'être autre chose que des arrière-plans. Ces *zappings* frénétiques leur font perdre leur qualité de lieu et les transforment en « n'importe quel espace ».

Par exemple, dans *Waterfall*, une danseuse qui a d'abord été filmée dans le décor noir et abstrait d'un studio ou d'une scène est facticement transférée dans divers environnements dominés par la présence de l'eau (mer, lac, rapides, glacier). Mais, comme ses mouvements n'ont en réalité jamais été confrontés à ces milieux, ses interactions avec l'espace sont purement illusoires et apparaissent, de fait, superficielles. En effet, extraite de l'espace vide et plat d'un studio ou d'une scène et plaquée *via* quelques manipulations informatiques dans ou plutôt *sur* des espaces naturels dynamiques, l'image de la danseuse ne s'intègre jamais pleinement aux milieux dans lesquels elle est déportée. Superposée à ces espaces, elle ne peut jamais s'y immerger et ne fait que glisser à leur surface. La chorégraphie – artificiellement parachutée dans ces espaces dans lesquels elle n'a pas pris naissance – prend alors une dimension singulièrement flottante : extirpée du lieu physique dans lequel elle évoluait, la danseuse ou plutôt son image, virtuellement déplacée de site en site, n'est plus soumise à la gravité qu'imposent les espaces réels. Ainsi, selon Harmony Bench, cette « hyperdanse est sous-tendue par le présupposé que la danse et les

¹¹⁵ Harmony Bench, « Media and the *No-Place* of Dance », *op. cit.*, et « Anti-Gravitational Choreographies: Strategies of Mobility in Screendance », *op. cit.*

¹¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=RvKqacRlbws>. [Consulté le 20/08/2015].

¹¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=ZEL0TWF6sBQ>. [Consulté le 20/08/2015].

danseurs peuvent être imaginés indépendamment de tout contexte – que la danse, n'existant nulle part en particulier, peut apparaître absolument n'importe où¹¹⁸ ».

Dans *Men in the Wall*, l'écran vert devant lequel les quatre danseurs ont originellement été filmés devient une surface de projection de divers espaces. En effet, ce décor neutre, ce « non-espace », peut accueillir les images de « n'importe quel espace » : y sont ainsi projetées successivement des images anonymes de villes et de paysages qui défilent derrière les quatre danseurs. Même si l'illusion de réalité de ces espaces peut fonctionner quelques instants, il est vite clair qu'ils ne sont en fait que de pures toiles de fond avec lesquels les danseurs ne peuvent pas interagir. Les quatre hommes « voyagent » ainsi virtuellement de lieu en lieu, et potentiellement dans *n'importe quel espace*, sans que cela change si peu que ce soit leurs mouvements ou leurs états kinesthésiques.

Enfin, dans *BKLYN*, une danseuse est téléportée à toute allure dans divers endroits de Brooklyn. Le montage algorithmique de Mark Conoglio la ballote d'image en image dans des lieux différents dans lesquels elle n'a jamais le temps de s'ancrer. Les espaces réels dans lesquels la danseuse évoluait au niveau profilmique perdent dans ce maelström du montage leurs spécificités et leur atmosphère, ils deviennent une multitude d'espaces quelconques. Certes, le montage confère ainsi à la danseuse une hyper-mobilité : elle peut être instantanément transportée dans « n'importe quel espace ». En revanche, elle a bien du mal à *habiter* ne serait-ce que l'un de ces lieux. Cette ciné-danse évoque peut-être par là le nomadisme contemporain auquel poussent parfois l'interconnexion croissante des espaces et la multiplication des espaces transitoires qu'a favorisées le processus de mondialisation.

Enfin, tout comme un nombre croissant de films, certaines ciné-danses se déroulent dans des décors qui ne sont pas réels, physiques, mais construits par images de synthèse. Purement virtuels, ces environnements générés par ordinateur constituent également des sortes de « non-espaces » dans la mesure où ils n'ont pas de réalité physique. Ce choix reste toutefois très rare en ciné-danse puisque les environnements simulés ne permettent pas d'interactions réelles entre les danseurs et les espaces dans lesquels ils ne sont que virtuellement plongés. En revanche, par ce biais, les chorégraphes peuvent librement inventer le type d'architecture ou de paysage dans lequel ils feront apparaître les danseurs. L'un des rares adeptes de ce type d'espaces, Alessandro Amaducci, façonne souvent des décors futuristes pour ses ciné-danses. Par exemple, dans *I Am Your Database* (Italie, 2014, 4'), un court film qui

¹¹⁸ « Lord's hyperdance operates under the assumption that dance and dancers can be imagined independent of context – that dance, existing nowhere in particular, can appear everywhere equally. » *Ibid.*, p. 56.

évoque l'esthétique d'un jeu vidéo dystopique, une danseuse apparaît dans une sorte de grande cellule grise et vide où s'exhalent des vapeurs blanchâtres. La danseuse est minutieusement scrutée, sinon manipulée, par un robot anthropomorphe via des systèmes de capteurs et d'écrans qui semblent scanner son corps et enregistrer les signaux qu'il secrète. Seule présence réelle du film, la danseuse est ainsi constamment prise dans les rets de grilles numériques, de diagrammes et de données statistiques qui indiquent comme dans un jeu vidéo le temps de vie qu'il lui reste et l'énergie dont elle dispose. La danseuse qui n'est donc jamais physiquement dans cet environnement simulé ne peut interagir avec lui que de manière fortuite ou artificielle. Ce type de créations spatiales a donc des effets plus visuels que chorégraphiques : elles peuvent proposer des imaginaires visuels et spatiaux saisissants, mais ne permettent pas de mettre en scène des relations corps-espaces véritablement interactives.

Tous ces exemples démontrent la richesse des usages des « non-espaces » en ciné-danse. Alors qu'Harmony Bench ne mentionne que la propension de ces non-espaces à favoriser des mobilités a-gravitaires et à faciliter des délocalisations virtuelles (en « copiant-collant » les danseurs) ou des téléportations frénétiques (par le biais du montage) dans « n'importe quel espace », les analyses de films que j'ai proposées prouvent que les fonctions de ces non-espaces sont bien plus variées.

Par exemple, j'ai montré que *Nascent* et *If Time Pass* font des non-espaces vierges dans lesquels ils se déroulent des fonds ou des toiles au sens pictural de ces termes. Dans l'espace immaculé et éminemment imprimable de *If Time Pass* en particulier, les danseurs sont dotés (en postproduction) de la capacité d'inscrire la trace de leurs mouvements et donc de dessiner et de colorer leurs propres décors à l'aune de leurs déplacements. Grâce à certaines techniques cinématographiques, les danseurs peuvent ainsi façonner – par le dessin de leurs trajectoires – le cadre dans lequel ils se déploient, transformant ces « non-espaces » en « espaces en chantier » ou, pour utiliser une terminologie plus courante en arts, en « espaces *in progress* ». Par conséquent, dans ces films, les chorégraphies créent respectivement leur propre espace en même temps qu'elles enregistrent leurs propres traces, conjurant ainsi la vulnérabilité évanescence de la danse (et ce, à un triple niveau : au niveau intra-filmique, par le sillage pictural qu'elles laissent, au niveau filmique, par leur inscription dans un médium audiovisuel, et au niveau « post-filmique » ou « extra-filmique », par leur archivage sur Internet).

Le Saut infini, *Slow Dancing*, *Line Dance* et, dans une moindre mesure, *Single Ladies* utilisent plutôt les non-espaces comme des écrans chorégraphiques. En effet, les espaces abstraits, lisses, uniformes dans lesquels ces films se déroulent rendent les mouvements des danseurs hyper-lisibles. Parce qu'ils sont vides, statiques et

monochromes, ces décors ne distraient nullement l'attention visuelle des spectateurs et encouragent donc une focalisation exclusive sur l'action dansée. En outre, dans les conditions de studio (de danse ou de cinéma) dans lesquels sont tournés ces films, rien ne peut venir gêner l'exécution de la chorégraphie : aucune aspérité, aucun obstacle, ni aucune perturbation météorologique ne peut entraver ou altérer la qualité des mouvements. Ces décors qui neutralisent l'espace créent donc des cadres abstraits qui permettent de focaliser le regard sur le seul élément de l'image qui fasse événement : la danse.

Les non-espaces de *Left or Right for Love?* et de *Single Ladies* sont plus particulièrement destinés à créer les conditions idéales pour la mise en scène de mouvements qui paraissent libérés des contraintes de la gravité. Dans ces films, cette mobilité a-gravitaire est accomplie par des systèmes effacés de l'image en post-production et dont ces non-espaces ne retiennent aucune trace (les câbles et les harnais qui font flotter la danseuse de *Left or Right for Love?* et le muret pentu de *Single Ladies*). Mais, plus généralement, ce sont les non-espaces, ces « néants » sans surfaces ni limites apparentes dans lesquels les danseurs évoluent, qui modifient la perception du rapport entre les corps et le sol (invisible), infléchissant ainsi les effets de leur mobilité et de leur pesanteur.

Dans *Are You for Real?*, c'est l'effet potentiellement abyssal et vertigineux de ces illusions a-spatiales qui est exploité, alors que *Petite chronique de l'image* joue davantage sur les effets défamiliarisants, décontextualisants et déconnotants de ces décors abstraits. Enfin, filmer les danseurs dans des « non-espaces » permet d'exciser plus facilement leur image et de la transférer dans n'importe quel espace comme dans *Waterfall* et *Men in the Wall*, tandis que dans *BKLYN* le transfert de la danseuse de site en site par un montage de l'ordre du *zapping* lui interdit d'en *habiter* aucun. Non plus arpentés ou visités, mais seulement traversés, les espaces ne sont plus que des lieux quelconques, transitoires : la danseuse en est constamment exilée avant même d'avoir pu y demeurer.

En examinant les illusions a-gravitaires qu'ils produisent et les déplacements des danseurs dans « n'importe quel espace » qu'ils favorisent, Harmony Bench s'intéresse notamment à la portée politique de ces « non-espaces » de la ciné-danse. En effet, elle affirme que les non-espaces, qui structurent depuis longtemps la pensée et la pratique de la danse, ne sont pas les espaces apolitiques qu'ils semblent être de prime abord. Dans son article « *Media and the No-Place of Dance* » déjà cité, elle adopte une perspective historique qui met en évidence que l'art chorégraphique européen a

toujours eu tendance à se déployer dans des espaces vides, apparemment neutres et vierges.

Elle s'intéresse tout particulièrement au système de notation de la danse mis au point par Raoul Auguste Feuillet à l'orée du XVII^e siècle. L'invention par Feuillet d'un art choré-graphique, d'un art d'écrire les mouvements (ou plutôt de *décrire* les mouvements, c'est-à-dire de transcrire les mouvements *dans* et *par* le médium de l'écriture) inscrivait la danse dans un non-espace idéal : celui, parfaitement géométrique et abstrait, de la page blanche. Dans son ouvrage *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, publié en 1700¹¹⁹, Feuillet établissait ainsi un moyen de préserver la danse. Toutefois, ce système de transcription de la danse dans l'espace vierge d'une feuille de papier n'était pas aussi neutre qu'il prétendait l'être :

*Mais en écrivant les mouvements de la danse, qui se déploient dans le temps, dans le médium quasi atemporel du papier imprimé (time-depleted print media), les notateurs n'enregistraient pas seulement la danse, ils rendaient aussi compte d'une compréhension historique de l'espace et du rapport des corps dansants à cet espace*¹²⁰.

De fait, le système Feuillet de notation repose sur une vision schématisée de l'espace qui ne conserve que ce que le notateur pensait être les traits essentiels de la spatialité : un cadre architectural vide ; un plan géométrique dans lequel les danseurs constituent des axes verticaux ; une surface horizontale fonctionnant comme une structure immuable de référence et sur laquelle les danseurs peuvent se mouvoir perpendiculairement. Par conséquent, à travers le système Feuillet de notation, la danse s' imagine et s'enregistre dans un site neutralisé, évacué, dans un *non-espace* vierge, abstrait et invariable¹²¹. Or, sous sa neutralité présumée, la conception de l'espace qui ressort du système Feuillet n'est pas dépourvue d'implications politiques.

En s'appuyant sur les analyses de Paul Carter¹²², Harmony Bench souligne le lien entre cette vision abstraite de l'espace et la vision coloniale de l'espace comme superficie à conquérir, territoire à marquer de sa présence et de ses mouvements. En particulier, Paul Carter décèle un rapport causal entre l'entreprise d'aplatissement ou de lissage des sols opérée sur les terres colonisées et les espaces plats, lisses et lustrés des studios de danse et des scènes de théâtre dans lesquels l'art chorégra-

¹¹⁹ Raoul Auguste Feuillet, *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, Bologne, Forni, 1970 (1700).

¹²⁰ « But as notators recorded the time-filled movements of dance in time-depleted print media, they also documented a historical understanding of space and dancing bodies' relationship to it. » Harmony Bench, « Media and the *No-Place* of Dance », *op. cit.*, p. 38.

¹²¹ « In Feuillet notation, the site of dance is neutralized, an unmarked *no-place* in which dance is inscribed. » *Ibidem*.

¹²² Paul Carter, *The Lie of the Land*, Londres, Faber and Faber, 1996.

phique européen est enseigné et représenté. Dans l'imaginaire colonial, écrit Paul Carter, le sol « est dramatiquement conçu (*theatricalized*) comme un vide, une *tabula rasa* qui autorise des surimpressions impériales (*imperial over-writing*)¹²³ ».

Harmony Bench souligne également que Susan Leigh Foster a mis en évidence une sensibilité kinesthésique commune au colonialisme européen et aux pratiques chorégraphiques propres à ce continent. Selon Foster, en effet, la représentation des corps dansants dans le système Feuillet constitue l'une des étapes préliminaires de la construction d'une corporéité coloniale qui s'est érigée sur une conception spécifique de la relation corps-espace¹²⁴. Foster étaye cette lecture historique en faisant valoir que la notation Feuillet établit le sujet dansant comme un centre qui maîtrise, voire gouverne, une périphérie, contrôlant aussi bien les membres périphériques de son corps (ses bras et ses jambes) que le périmètre mouvant qui entoure sa sphère d'action et qu'il tend à polariser.

Ce système de représentation chorégraphique postule donc un sujet dansant qui se déplace librement dans un espace dégagé pour lui et qu'il utilise, et même organise, au gré de ses mouvements et de ses trajectoires. Foster remarque que ce système de notation – en particulier l'agencement corps-espace qu'il promeut autant qu'il transcrit – renforce et cultive une expérience corporelle spécifique qui se retrouve dans l'expérience coloniale et dans son projet expansionniste. En effet, le colonisateur se déploie dans un espace et y inscrit la marque de sa présence en (ré)organisant et exploitant un territoire conçu comme vacant, disponible, (re)constructible. Ainsi, tout comme Carter mais en adoptant une perspective plus kinesthésique que directement spatiale et architecturale, Foster conclut que le système Feuillet, notamment le rapport entre corps et espace qui s'y joue, est sous-tendu par un imaginaire (pré)colonial masqué sous une apparente neutralité.

Harmony Bench s'appuie sur ces considérations pour remarquer que, à l'instar du système Feuillet de notation et de l'architecture des studios et de la scène, un certain nombre de ciné-danses cherchent à effacer toutes les spécificités des espaces dans lesquels elles se déroulent afin de situer les danseurs dans des « non-espaces » qui facilitent leur extraction et leur transfert dans « n'importe quel espace ». Ainsi, ce type de ciné-danses n'est pas sans rappeler la logique coloniale qui sous-tendait la conception du rapport corps-espace dans le système Feuillet :

La notation Feuillet et les images numériques trouvent dans les « non-espaces » un même tremplin vers n'importe quel espace. Comme l'illustre la notation Feuillet, les « non-espaces » facilitent le passage du dan-

¹²³ « [...] is theatricalized as a void, a *tabula rasa* available for imperial over-writing. » *Ibid.*, p. 305.

¹²⁴ Susan Leigh Foster, « Choreographing Empathy », *Topoi: An International Review of Philosophy*, n°24, 2005, pp. 81-91.

seur/colonisateur dans de nouveaux territoires en effaçant tous les obstacles qui pourraient gêner leurs mouvements. Les « non-espaces » dissimulent à la fois l'effort requis pour se mouvoir dans l'espace et les réalités géopolitiques de chaque site¹²⁵.

Le système Feuillet et les ciné-danses numériques (ou « hyper-danses ») telles que *Waterfall* reposent donc sur des (non-)espaces aux caractéristiques similaires (une scène évacuée et abstraite) qui trahissent un imaginaire expansionniste partagé. Toutefois, les modalités d'occupation de l'espace que ces deux dispositifs génèrent sont assez différentes. Chez Feuillet, le sujet dansant se meut de son propre gré, il est doué d'une volonté et a la capacité physique d'exécuter cette volonté. Ce n'est pas le cas, en revanche, des hyper-danses dans lesquelles les danseurs sont téléportés de site en site sans jamais avoir la possibilité d'explorer ces espaces et de s'y immerger, puisqu'ils y sont transposés de manière virtuelle et indépendamment de leur volonté et/ou de leur capacité réelle à s'y déplacer. Dans ces films, les danseurs jouissent apparemment – virtuellement – d'une plus grande mobilité, mais ils ne se meuvent jamais librement : ils sont mus par des technologies qui les ballottent de lieu en lieu, leur ôtant toute volonté et les privant de tout ancrage. En créant des danses a-gravitaires, détachées de tout sol, déconnectées de tout environnement spécifique et indéfiniment transposables dans « n'importe quel espace », ces hyper-danses offrent donc aux danseurs une hyper-mobilité (virtuelle), mais elles les privent, en contrepartie, de tout ancrage physique dans des espaces réels, de toute inscription vivante et interactive dans un contexte particulier. En effet, ces hyper-danses interdisent aux danseurs toute relation concrète à l'espace, les condamnant à un nomadisme virtuel frénétique : « Dans les hyper-danses, les danseurs, radicalement dé-placés, jouissent d'une plus grande mobilité, mais leur déracinement empêche tout autre rapport à l'espace¹²⁶ ».

Si les non-espaces du système Feuillet peuvent être considérés comme un levier ou du moins comme un symptôme spatio-kinesthésique de l'expansion coloniale (parce qu'il promeut le fantasme de déplacements non obstrués et non contraints par des réalités socio-historiques en imaginant des espaces où toutes aspérités et toutes spécificités sont rasées), les non-espaces et les espaces quelconques des hyper-danses peuvent, eux, être perçus comme des manifestations du désenclavement contemporain des espaces, de l'accroissement radical de la mobilité, de l'intensification des

¹²⁵ « Feuillet notation and digital images find in *no-place* a common springboard into any place. As illustrated in Feuillet notation, *no-place* eases the dancer/colonizer's passage into new terrains by erasing all barriers to movement. *No-Place* obscures both the labor required to move and the geo-political realities of each site. » Harmony Bench, « Media and the *No-Place* of Dance », *op. cit.*, p. 43.

¹²⁶ « In hyperdance, radically dis-located dancers access an increased mobility, but their unmooring inhibits all other connections to place. » *Ibid.*, p. 45.

flux matériels et immatériels et de la multiplication des espaces transitoires et des environnements virtuels dans un contexte mondialisé. À tout le moins, ces hyper-dances reflètent la manière dont les NTIC fonctionnent comme des véhicules virtuels qui permettent aux hommes contemporains d'accéder à des espaces différents et potentiellement très éloignés de ceux dans lesquels ils se trouvent physiquement. En effet, en déracinant les corps dansants des environnements dans lesquels ils se sont originellement déployés, les non-espaces et les espaces quelconques de la ciné-danse manifestent la transitorialité accrue des sociétés contemporaines – interconnectées par tous les moyens de transport, le téléphone et Internet – et traduisent sur un mode ciné-chorégraphique les nouvelles expériences spatio-temporelles que cette hyper-mobilité génère parfois (contraction radicale des espaces-temps, sentiment de moins appartenir à une collectivité locale qu'à certaines communautés diasporiques rapprochées par Internet, impression de déracinement, sensation d'ubiquité, etc.).

Cette hyper-mobilité contemporaine et la diversité des flux internationaux tendent de plus en plus à ouvrir tout espace local sur des environnements (physiques, médiatiques et virtuels) globaux, affaiblissant parfois les appartenances aux espaces proches, particuliers, physiquement circonscrits. Ces ciné-dances expriment ainsi les tensions entre nos expériences physiques de l'espace et nos constants déplacements dématérialisés : le téléphone, les informations télévisées, les films, les innombrables *sites* de la sphère Internet nous téléportent sans cesse dans d'autres espaces que ceux dans lesquels nous résidons. Ces films reflètent ainsi les évolutions de nos rapports à l'espace : ils mettent en scène certaines des expériences spatiales que secrètent les diverses avancées technologiques, notamment le sentiment que tout espace peut potentiellement s'ouvrir sur n'importe quel espace (je pense par exemple à la manière dont un service comme Skype peut nous projeter instantanément dans un lieu potentiellement très éloigné).

Parce qu'elle se concentre sur trois films dans lesquels les corps sont particulièrement déracinés (*Waterfall*, *Men in the Wall* et *BKLYN*), Harmony Bench déplore les expériences spatiales dont ces « hyper-dances » rendent compte. Dans ses analyses, elle souligne surtout le sentiment d'exil permanent que l'hyper-mobilité peut susciter. On pourrait insister tout autant sur le surcroît de liberté que génèrent la connexion croissante des espaces physiques et la multiplication des espaces virtuels. En effet, la densification des réseaux de transport et des réseaux informatiques permet à chacun de créer plus aisément ses propres trajectoires, de s'insérer plus facilement dans les communautés de son choix. Si certaines ciné-dances semblent exprimer une inquiétude face à ces nouvelles manières, souvent désincarnées, d'habiter le monde, d'autres célèbrent la plasticité de notre rapport contemporain à l'espace et la marge

de liberté accrue dont nous disposons en termes de déplacement, de connexion à tel ou tel réseau, de rattachement à telle ou telle communauté. Les non-espaces de la ciné-danse rendent aussi compte de cette liberté nouvelle dans la construction de nos trajectoires, en suggérant notamment que l'espace est de moins en moins un donné et de plus en plus le fruit d'un projet.

De fait, dans ce corpus de films, l'effacement de tout marqueur spatial, social ou politique fait de ces non-espaces des cadres expérimentaux dans lesquels l'espace n'est plus un donné mais un résultat qu'il faut inventer et construire. En effet, l'invisibilité du sol, l'absence (apparente) d'horizon, d'obstacles, de frontières ou de tout point de repère, créent des espaces radicalement vierges, déconnotés et déhiérarchisés. Par exemple, l'abstraction de ces espaces fait qu'il est impossible d'en estimer la superficie ou d'y déterminer un haut, un bas, un côté gauche et un côté droit en dehors de la référence que constituent les corps en mouvement. Dans ces conditions, l'organisation de l'espace est donc secrétée par les mouvements des danseurs. L'espace n'est alors pas un cadre prédéterminé : il est tracé au fur et à mesure de leurs trajectoires. Leurs déplacements donnent une forme à ces espaces informes que rien ne jalonne ; leurs mouvements informent ces environnements dépourvus d'informations (d'indicateurs). Par conséquent, dans ces non-espaces, les chorégraphies revêtent une dimension performative dans la mesure où elles génèrent leurs propres agencements spatiaux, traçant des spatialités *sui generis* inédites.

Pour résumer, ces analyses ont permis de mettre au jour ou d'éclairer divers usages de ces abstractions spatiales. J'ai ainsi établi que les « non-espaces » pouvaient diversement constituer :

- Des surfaces capables d'impression : les non-espaces monochromes sont alors des sortes d'écrans ou de toiles vierges sur lesquels le corps des danseurs peut venir inscrire le dessin de leurs mouvements. (cf. *Nascent, If Time Pass*).
- Des écrans chorégraphiques qui rendent les mouvements dansés hyper-lisibles en évacuant toutes les spécificités spatiales et contextuelles d'un lieu, c'est-à-dire en neutralisant toutes stimulations visuelles et cinétiques autres que celles de la chorégraphie (cf. *Le Saut infini, Slow Dancing, Line Dance*).
- Des environnements qui favorisent des mobilités a-gravitaires en rendant invisibles le sol et/ou toute autre surface sur laquelle les danseurs prennent appui ou à laquelle ils sont suspendus (cf. *Left or Right for Love ?, Single Ladies*).
- Des décors incommensurables, aux effets parfois désorientants, abyssaux et vertigineux (cf. *Are You for Real?, Single Ladies*).

- Des espaces abstraits décontextualisés/décontextualisants, déhiérarchisés/déhiérarchisants, déconnotés/déconnotants (cf. *Petite chronique de l'image*).
- Des espaces non-spécifiques qui facilitent le transfert des corps dansants dans « n'importe quel espace » (*Waterfall, Men in the Wall*).
- Des lieux vierges que les danseurs structurent et façonnent par leur corps et leurs mouvements. Il s'agit alors moins de non-espaces que d'espaces *in progress* que les chorégraphes dessinent ou sculptent peu à peu. Ce type de mises en scène suggère ainsi que l'espace est moins un donné que le résultat de nos usages et de nos actions (cf. *If Time Pass, Single Ladies*).

Sites Internet et réseaux du Web : espaces d'échanges ou temples du conformisme ?

La très grande majorité des ciné-danses s'inscrivent dans la sphère d'Internet dans la mesure où elles y sont stockées et diffusées. En ce sens, elles sont intégrées aux espaces et aux réseaux dématérialisés d'Internet. Mais ce sont aux ciné-danses qui se déroulent elles-mêmes dans des espaces d'Internet, c'est-à-dire qui prennent pour décor certains *sites* Web, que je vais tout particulièrement m'intéresser dans cette section. En effet, certains chorégraphes utilisent les espaces d'Internet, ses *sites*, comme décors de leurs films afin d'interroger ces sphères virtuelles que nous « habitons » parfois plus que l'espace physique qui nous entoure. Ces types d'espaces dématérialisés ne figurent que dans quelques ciné-danses, mais leur mise en scène produit des effets de discours particulièrement complexes. À ce titre, et malgré leur rareté, il me semble intéressant d'inclure ces sites dans cette typologie des espaces de la ciné-danse¹²⁷.

Les rares chorégraphes qui choisissent des sites Internet comme décor de leurs ciné-danses tendent à poser un regard similaire, particulièrement caustique, sur ces sphères interconnectées. Ainsi, *CVS (Computer Vision Syndrome)* de Freya Björg Olafson et *The Web* d'Alessandro Amaducci font d'un écran d'ordinateur une scène sur laquelle se manifeste un syndrome, c'est-à-dire une forme de maladie qui, à l'heure d'Internet et de la multiplication des images auxquelles nous sommes exposés, est devenue « virale » dans les deux sens du terme (pathologique et informatique) : le désir de (re)façonner notre image selon un idéal que les images elles-mêmes construisent et, peu à peu, nous imposent. Alors que la sphère Internet est souvent

¹²⁷ Certes, l'espace d'Internet n'est un espace qu'au sens métaphorique du terme : il s'agit d'une *sphère* virtuelle qui contient des *domaines*, des *sites* et des *adresses* dématérialisés. C'est un « espace » hautement réticulaire, hyper-connecté sur lequel nous disons d'ailleurs *naviguer* ou *surfer*.

saluée comme un espace de liberté, comme un environnement dans lequel on peut naviguer sans contraintes et visiter les sites et les adresses de notre choix, ces ciné-dances insistent sur les nouveaux conformismes qu'elle génère et la standardisation des pratiques qu'elle induit.

Au début de *CVS*, la bande-son crachote, grésille comme si la connexion était rompue, le signal brouillé... C'est déjà de mauvais augure quant à la capacité d'Internet à « connecter » les gens, à les relier. Manipulés par une souris, des dossiers se déplacent sur une page de bureau tels les coryphées d'un corps de ballet informatique : la souris devient en quelque sorte une chorégraphe virtuelle qui fait « danser » les documents dans l'espace de l'écran. Cette courte introduction évoque peut-être l'idée de manipulation *des* images et de manipulation *par* les images que *CVS* va explorer.

Toute vêtue de noir, une femme à la longue chevelure brune apparaît. Elle esquisse une série de mouvements qui ne semblent nullement nous être adressés. La danseuse n'expose ni son corps, que sa tenue camoufle, ni son visage dont le spectateur n'apercevra que furtivement les traits puisqu'elle semble vouloir le masquer de ses cheveux. Sa danse, aux accents nettement introspectifs, n'est pas spectaculaire au sens où elle serait destinée à constituer un spectacle pour un public : la danseuse ne « performe » pas *pour* une caméra ou *pour* des spectateurs auxquels elle ferait face.

À l'inverse, arrive une autre femme, une *call-girl* blonde très légèrement vêtue de blanc qui se trémousse, elle, frontalement à la caméra, clairement dans le but de séduire, d'aguicher et de flatter le regard – masculin – de ses spectateurs. Lui succéderont toute une série de femmes qui exécutent des danses lascives dont la similitude même trahit une norme sous-jacente, celle d'un érotisme convenu, lissé, « marketé » en vue d'être lucratif. En effet, les femmes qui apparaissent se suivent et se ressemblent : leurs mouvements – commercialement sexuels – et leurs corps – stéréotypiquement glamour – se multiplient et se superposent bientôt à l'écran comme pour souligner leur uniformité. D'ailleurs, un message – « Click the link » – clignote de manière bien plus insistante que subliminale pour inviter le spectateur à aller plus avant dans la « consommation » de ce type d'images.

À l'arrière-plan, des vidéos YouTube commencent à défiler qui, presque invariablement, montrent des hommes et des femmes exhibant fièrement leurs corps musclés, sculptés à l'image des figures publicitaires *photoshoppées* auxquelles ils sont exposés quotidiennement sur ces mêmes plates-formes du Web. Moins qu'un espace de dialogue et d'échange, Internet apparaît ici comme l'arène d'un narcissisme

exacerbé par le règne des images que l'environnement essentiellement visuel qu'il constitue favorise.

À l'aspect répétitif et mécanique des mouvements des *call-girls* – que le montage ainsi que les bruits électroniques et criards de la vidéo accentuent jusqu'à les rendre grotesques – s'opposent l'intégrité, la fluidité et le caractère organique des mouvements de la danseuse en noir. De même, la vitesse frénétique, accélérée au montage, du défilement des images YouTube contraste avec la lenteur de sa chorégraphie. Deux types de corporités, de mouvements et d'images de soi se confrontent ici : l'un personnel (jusqu'au risque du solipsisme), l'autre régi par des conventions sociales et commerciales que la circulation accélérée des images dans l'espace Web favorise.

Peu à peu, quelque chose se détraque, l'image devient intermittente, se fige ou se brouille. L'ordinateur, saturé d'images, se dérègle et ne transmet bientôt plus que des codes informatiques, évacuant l'humain de l'écran. Tout se passe comme si la mission de mise en communauté des humains qu'aurait pu remplir la sphère Internet avait échoué : moins qu'une plate-forme de partage, Internet semble ici être devenu le lieu d'une addition stérile d'individualités qui ne cherchent qu'à promouvoir leur image. « Leur » image n'a d'ailleurs rien de bien personnel puisque tous la façonnent ici à l'aune de représentations uniformes et normatives que véhiculent les médias et qu'ils ne font que reproduire. Seule la danseuse habillée de noir semble survivre à ce grand *bug* informatique ; elle qui n'a pas abdiqué sa singularité pour se conformer aux images attendues, aux figures imposées ; elle qui semblait moins emprisonnée dans l'écran et les images que glisser à leur surface.

Dans une perspective plus féministe semble-t-il, *The Web* multiplie à l'écran les images de femmes qui dansent lascivement devant leur *webcam*. L'écran est ainsi divisé en une multitude de petites fenêtres qui déclinent les mêmes images de femmes exécutant les mêmes types de mouvements. Cette stratégie de *split screen* et de mise en parallèle des images rend criantes l'uniformité de cette pratique et sa paradoxale normativité. Le chaos sonore renforce d'ailleurs le caractère sordidement « cloné » de ces danses, le lissage des individualités au profit d'une reproduction des clichés. En effet, alors que l'on pourrait penser que ces femmes expriment librement leur sensualité, le fait qu'elles reproduisent toutes le même type de comportement et de gestes semble plutôt indiquer qu'elles se soumettent à une vision stéréotypée du désir et de l'érotisme. Elles semblent donc davantage être les victimes de clichés sur lesquels elles se calquent afin d'être « validées » par une société et un régime d'image patriarcaux qui attendent des femmes qu'elles répondent à certaines représentations et, en définitive, aux désirs des hommes. Ces mises en scène de soi, loin d'être

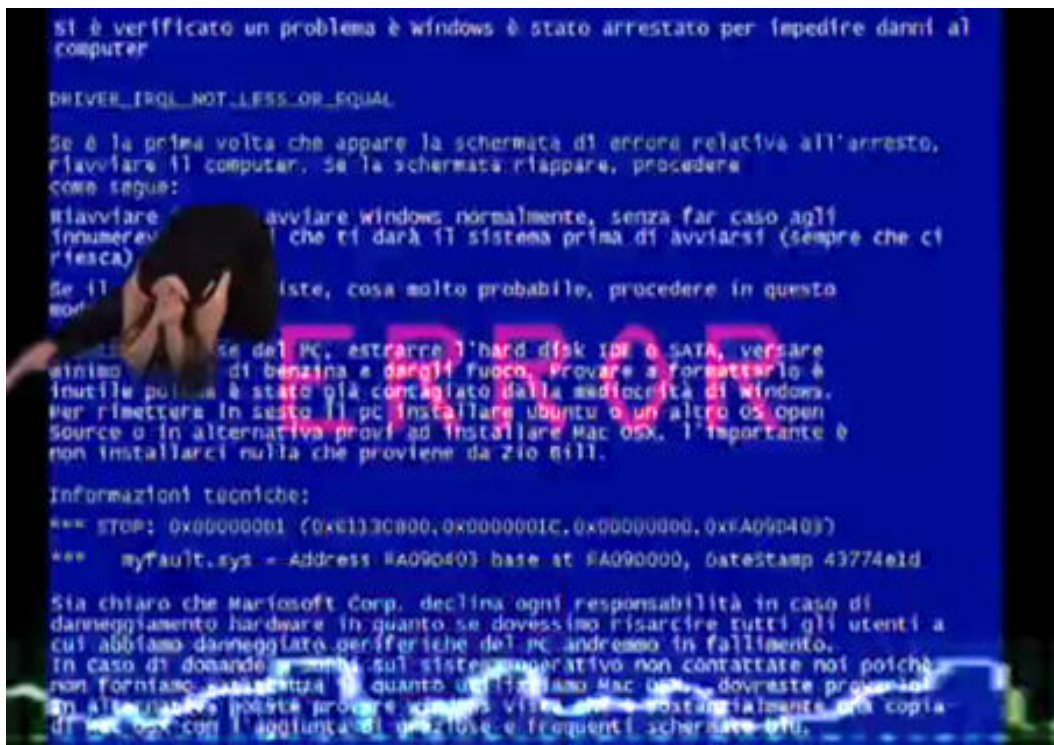
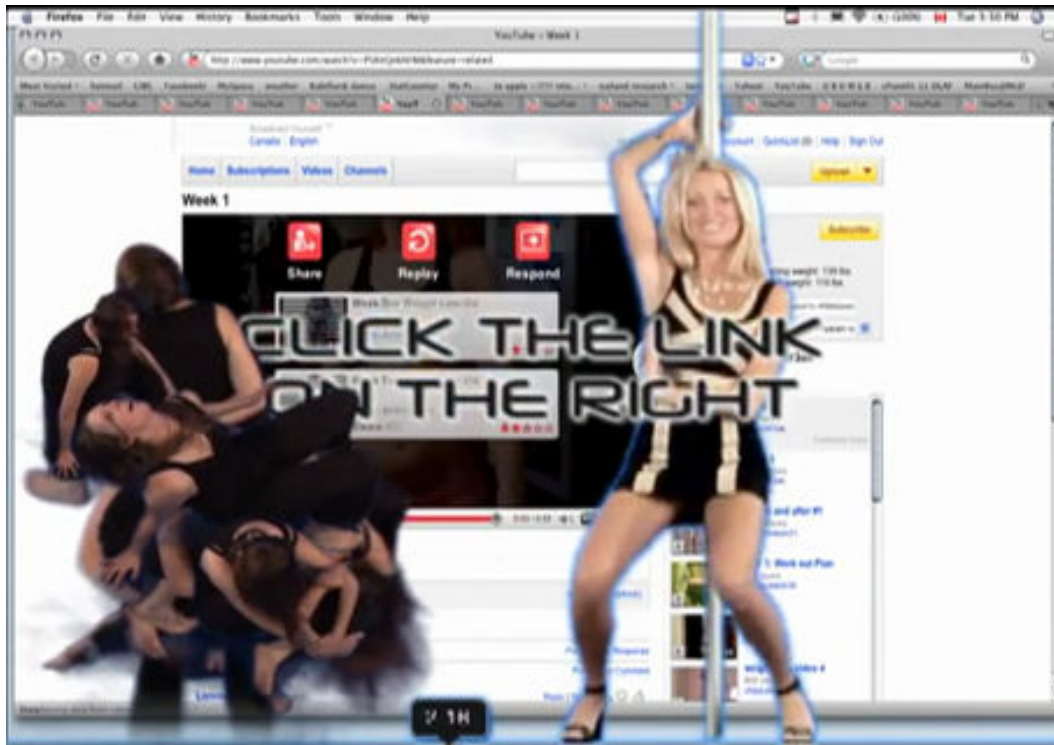


Illustration 4.31 Des images pathogènes : CVS (Freya Björg Olafson, 2010)

une forme de liberté, se révèlent donc comme une forme de contrainte insidieuse, imposée par le regard masculin qui façonne les représentations et que les femmes elles-mêmes ont assimilé. D'ailleurs, les écrans ressemblent ici à des petites cellules, voire à des cages qui ont bien quelque chose de carcéral et qui ne sont pas sans rappeler les vitrines dans lesquelles les prostituées d'Amsterdam s'offrent au regard des clients potentiels. Tout se passe pourtant comme si ces femmes croyaient exécuter librement l'attitude et les mouvements que les hommes attendent d'elles. Dans son célèbre article *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Laura Mulvey soulignait comment les femmes étaient mises en scène *par* les hommes et *pour* leur plaisir visuel et érotique dans un système de production et de création cinématographique massivement dominé par ces derniers. Ici, les femmes, ayant intégré, absorbé ce point de vue masculin, se mettent elles-mêmes en scène pour flatter le regard des hommes dont elles attendent une forme de validation que seuls eux, par la position sociale et culturelle dont ils jouissent, sont à même de leur délivrer. Heureusement, cette vidéo de 2007 témoigne d'une évolution qui permet d'être optimiste puisque c'est un homme, ici, qui nous alerte sur ce phénomène et le dénonce.

Dans la suite de la vidéo, une femme arrive, avançant péniblement à quatre pattes sur l'écran. Le corps maigre et le teint blafard, elle semble « malade » de cette injonction des images dans une société encore dominée et ordonnée par le désir masculin qui impose aux femmes un certain comportement, un certain corps, un certain type de gestes, etc. Peu à peu, des sortes de barbelés électriques viennent enchaîner cette jeune femme à ces images comme pour suggérer qu'elle en est à la fois victime et prisonnière. L'étau de ces fils se resserre bientôt tant que son corps se fige et commence à saigner. Internet, ses images, en particulier les représentations des femmes qu'il véhicule, ont ainsi du sang sur l'écran comme on dit que les coupables ont du sang sur les mains. Bientôt, le corps de la jeune femme se dissout, comme s'il était phagocyté de l'intérieur par les normes de ces représentations qu'elle a *incorporées* et qui la détruisent. La mise en scène de sa souffrance et de son anéantissement semble ainsi traduire la nocivité de l'espace faussement libre d'Internet.

Ainsi *CVS* et *The Web* mettent en scène – et en garde contre – la fausse liberté d'expression que semble favoriser Internet. Ces vidéos soulignent combien cet espace qui devrait être celui du dialogue fait le lit d'un narcissisme exacerbé, d'une sexualité commercialisée et d'une puissance renouvelée des clichés. Loin de favoriser des manières d'être singulières, diverses, Internet semble ici reproduire *ad nauseam* des images normées et normatives auxquelles les hommes et surtout les femmes semblent poussés à se soumettre. Il est toutefois paradoxal que les choréalistes insistent

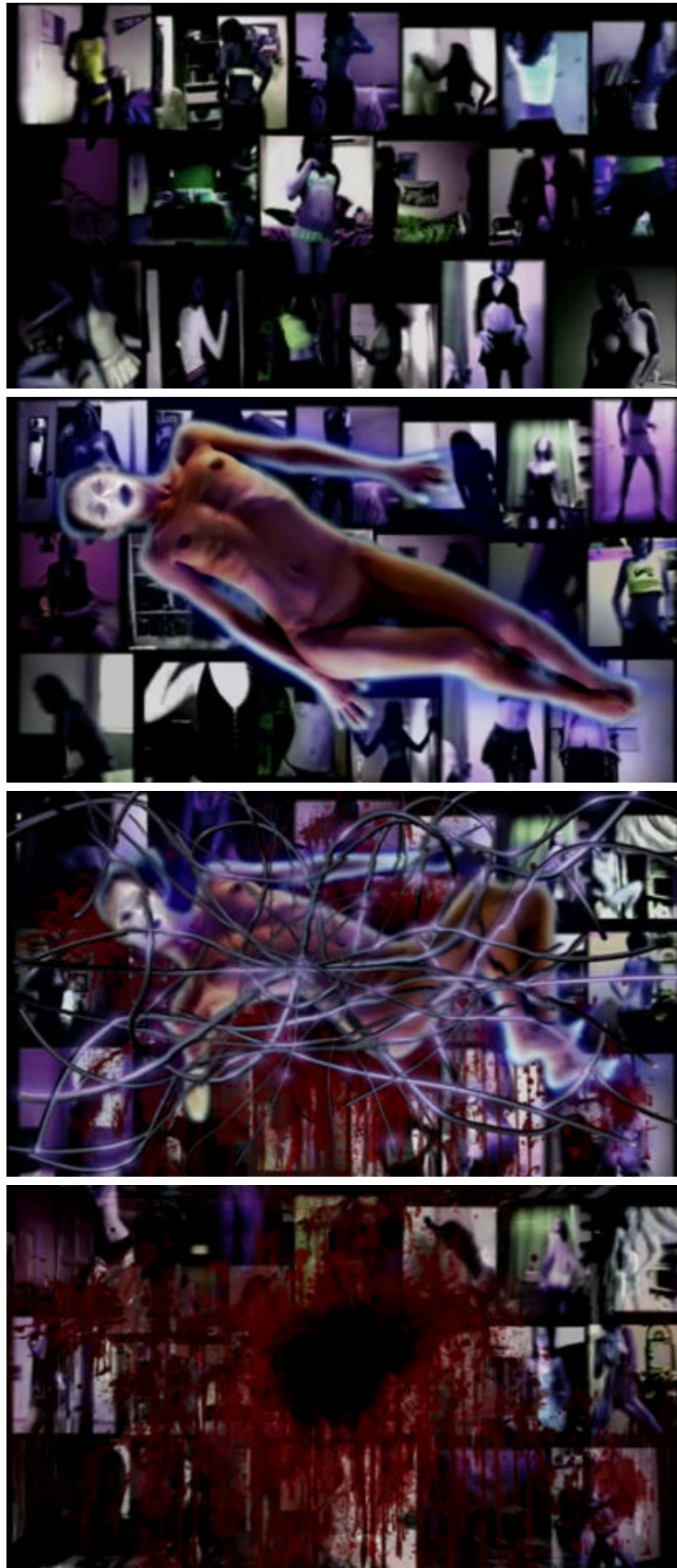


Illustration 4.32 La fausse liberté d'Internet : *The Web* (Alessandro Amaducci, 2007)

tant sur cette dimension insidieuse de la sphère et des sites Internet dans la mesure où c'est dans cet espace connecté que leurs œuvres trouvent un débouché : elles y sont elles-mêmes archivées, « likées », commentées et partagées. Par conséquent, et bien que cela ne se reflète pas dans ces deux films, Internet représente aussi un espace d'échange, de dialogue et de partage, tout particulièrement pour les ciné-danses et la communauté d'artistes et de spectateurs qu'elles fédèrent.

4.3 Une poétique phénoménologique de l'espace

Il ressort de cette typologie et de toutes ces analyses de films que les espaces de la ciné-danse – qu'ils soient naturels, urbains, industriels, institutionnels, domestiques, insondables ou virtuels – sont assez rarement de simples arrière-plans à caractère ornemental. À quelques exceptions près que j'ai soulignées telles que *Waterfall*, *Men in the Wall*, *I Am Your Database*, *CVS* ou *The Web*, les ciné-danses mettent en scène des corps qui sont physiquement engagés, voire immergés, dans les espaces dans lesquels ils évoluent. Comme mes analyses le suggéraient, cet engagement poussé des corps *dans* et *avec* leur espace d'action constitue une spécificité de la ciné-danse, à la fois par rapport à la danse sur scène et à d'autres films de danse. En effet, en filmant presque exclusivement des chorégraphies *in situ*, en multipliant les lieux et les contextes dans lesquels la danse peut se déployer et en privilégiant des mises en scène profondément immersives, les ciné-danses favorisent des rapports corps-espaces beaucoup plus complexes que ceux qui peuvent s'actualiser dans l'espace « abstrait » et conventionnel de la scène. D'autre part, les nombreuses analyses de ciné-danses que j'ai proposées indiquent que le degré d'engagement des corps avec leurs espaces d'action y est sans commune mesure avec celui que mettent en scène la plupart des comédies musicales ou des clips musicaux chorégraphiés. Dans ces films, les rapports des corps dansants à l'espace tendent à être plus superficiels, c'est-à-dire moins immersifs, mais aussi moins dialogiques (moins interactifs) et relativement artificiels (puisque les espaces de ces films sont, le plus souvent, des décors de studio et non pas des environnements authentiques).

Plus généralement, qu'il s'agisse de films de danse ou non, rares sont les œuvres cinématographiques où les personnages sont aussi ancrés dans leur environnement que les danseurs le sont dans les ciné-danses : peu de films, en effet, se concentrent aussi minutieusement sur l'exploration par les personnages des espaces qui les entourent. En conséquence, rares aussi sont les films où les espaces sont aussi profondément habités par leurs personnages, où les lieux vibrent autant sous l'action des corps et où la perception même de l'espace est si sensiblement (re)modélée par

leurs déplacements. Ainsi, la plupart des ciné-danses se définissent par le caractère intensément dynamique et hautement interactif des rapports entre les corps dansants et l'espace qu'elles mettent en scène. Ce niveau d'interactivité physico-spatiale apparaît donc comme un trait distinctif, sinon définitoire, du genre.

En définitive, que les ciné-danses optent pour des milieux naturels ou des espaces très construits, pour des lieux ultra-contextualisants ou, au contraire, des décors abstraits, voire virtuels, leur but est, d'une part, d'offrir à la danse des espaces d'action et des contextes de création diversifiés, capables de conférer aux mouvements des qualités et/ou des connotations inédites et, d'autre part, de faire vibrer la mise en scène cinématographique de ces espaces physiques ou symboliques à travers les usages exploratoires qu'en font les danseurs. Ce faisant, loin d'être de simples toiles de fond pittoresques, les espaces de la ciné-danse constituent le plus souvent des *milieux*, soit des espaces suffisamment complexes pour constituer aussi des contextes dont les singularités (topologiques, météorologiques, architecturales, sociales, culturelles. . .) ont le pouvoir d'*in-former* (c'est-à-dire de « donner forme à », de « façonner ») les corps et les mouvements. En effet, j'ai montré à travers divers exemples comment les espaces dans lesquels les danseurs sont immergés constituent un facteur déterminant de l'écriture chorégraphique ; comment ils se font les matrices de corporités originales et de types spécifiques de mouvements ou de qualités de mouvement. Par ailleurs, ces environnements eux-mêmes ne sont pas insensibles aux actions des danseurs : comme je le signalais dans mes analyses de certaines ciné-danses, l'énergie des danseurs et leurs usages chorégraphiques des espaces qui les entourent ne manquent pas d'avoir des effets et des impacts sur ces milieux. Les ciné-danses façonnent donc des dialectiques complexes entre les états de corps des danseurs et les contextes dans lesquels ils sont plongés, entre les mouvements dansés et leur milieu d'inscription.

De fait, ayant à cœur de saisir les influences mutuelles entre les environnements et les corps en mouvement, et d'interroger la nature corrélative des espaces et des êtres, les choréalisateurs choisissent souvent des lieux ou des milieux qui ont des effets visibles sur les corps et/ou sur lesquels les corps peuvent avoir des effets tangibles. En effet, mes analyses l'ont montré, ces artistes tendent à privilégier des lieux qui ont le pouvoir d'infléchir les mouvements et les états de corps des danseurs au point d'induire des situations kinesthésiques et des qualités chorégraphiques originales qui ne pourraient pas prendre naissance dans l'espace de la scène. Réciproquement, un nombre considérable de ciné-danses sont tournées dans des environnements sensibles, plastiques, voire ductiles, sur lesquels les corps dansants

peuvent avoir des impacts visuels, sonores ou tactiles, de sorte que ces espaces s'en trouvent parfois modifiés.

Ces interactions dynamiques et dialectiques entre les corps et leurs espaces d'action encouragent à nouveau fortement à en faire une lecture phénoménologique. En effet, la plupart des ciné-danses illustrent particulièrement bien les théories merleau-pontiennes du corps comme étant *au monde*, à la fois réceptif et réactif, capable d'influencer son environnement par lequel il est lui-même toujours influencé. Immergés dans des espaces particuliers, les danseurs et leurs mouvements sont informés par les spécificités de ces lieux. En retour, les corps dansants témoignent aussi de leur capacité à imprimer la marque de leur action sur les espaces dans lesquels ils se meuvent. Les mises en scène des ciné-danses insistent ainsi sur le fait que les espaces et les corps sont à la fois actifs et sensibles, que leur rapport est réciproque ou du moins toujours réversible : nous faisons l'expérience de l'espace, nous l'habitons, mais l'espace nous habite aussi, il donne forme à nos mouvements, autorise et limite tout à la fois nos gestes.

Puissances des espaces et réceptivité des corps

Je vais d'abord me concentrer sur la première polarité de cette expérience réversible en soulignant, à partir des analyses de films que j'ai proposées dans ce chapitre, à quel point certaines ciné-danses dramatisent l'influence des espaces sur les corps, les mouvements et les effets chorégraphiques. Ainsi, dans les ciné-danses que j'ai examinées, les environnements naturels exercent pleinement leur puissance sur les corps dansants. Dans certains films, cette puissance des espaces ou des éléments est accueillie avec plaisir par les danseurs qui y voient des occasions chorégraphiques ludiques ou sensorielles. Par exemple, dans *Tides* d'Amy Greenfield, les vagues (trans)portent, bercent ou bousculent le corps de l'interprète. Celle-ci se laisse balloter par leurs mouvements de va-et-vient avec une volupté évidente. Mais lorsqu'elle tente d'aller à rebours du mouvement impétueux de ces rouleaux écumeux, son instabilité (vacillements, trébuchements, chutes) souligne tout aussi nettement la force qu'exerce ce milieu naturel sur son corps et ses mouvements. Par ailleurs, dans la première partie de *Reines d'un jour* de Pascal Magnin, les versants escarpés des montagnes alpines imposent aux corps la force de leur déclivité. Les danseurs y cèdent toutefois avec plaisir, inventant autant de manières possibles de se laisser aspirer par ces pentes luxuriantes.

Dans d'autres ciné-danses, cette puissance déterminante de l'espace prend un tour plus négatif. Dans *La Plainte de l'impératrice* de Pina Bausch, par exemple, les

environnements dans lesquels les danseurs se déplacent – souvent avec difficulté – exercent une puissante emprise sur leurs corps qui semblent plus soumis que jamais à la gravité et à l’inertie. Dans ce film, en effet, Pina Bausch propose une vision essentiellement pessimiste de l’humanité qui s’empêtre, s’embourbe, s’enlise. Ainsi, l’une des séquences les plus récurrentes du film – et sans doute la plus emblématique –, montre une *Bunny Girl* chaussée de talons hauts qui s’éténue à marcher dans la terre grasse et épaisse d’un champ fraîchement labouré. Ses déplacements erratiques sont rendus encore plus chaotiques par la consistance ingrate de ce sol : elle trébuche, tombe, s’enfonce, se salit, se relève avec peine. . . Dans ces scènes, cette terre compacte impose donc au personnage un rythme et une qualité de mouvement spécifique. En effet, ce milieu ou plutôt cet élément ralentit la danseuse et rend ses déplacements laborieux. Dans *Tippeke* de Thierry De Mey, c’est la forêt inquiétante dans laquelle se trouve Anne Teresa De Keersmaeker qui semble provoquer son état – à la fois physique et psychologique – d’égarement et de nervosité. À mesure qu’elle s’enfonce dans cette forêt, la danseuse semble perdre la pleine maîtrise de son corps mais aussi la tête. Ses mouvements désordonnés sont rendus encore plus chaotiques par le sol inégal de la forêt qui affecte sa stabilité. De même, la froideur du lieu (que trahit la condensation de ses expirations) et son atmosphère angoissante, presque menaçante, semblent provoquer les tremblements de froid et de peur de la danseuse, ce qui exacerbe l’aspect convulsif de ses mouvements. Par son atmosphère, ses aspérités et sa température, l’espace dans lequel évolue la danseuse semble ainsi être la matrice de ses mouvements flageolants et le catalyseur de son état physique et psychologique.

J’ai aussi souligné à travers mon examen des représentations et des usages des espaces urbains en ciné-danse comment les aménagements propres aux villes (tracé rectiligne des rues, passages piétons à respecter, flux et rythmes de la foule, multiplicité des barrières et des bornes) imposaient une stricte régulation des mouvements (que les danseurs, toutefois, s’ingénient à déjouer). J’ai également montré au cours de ce chapitre comment l’architecture disciplinaire de certaines institutions pesait sur les corps. Dans *Rosas danst Rosas* de Thierry De Mey, l’austérité architecturale de l’école RITO semble mater les velléités mutines des danseuses. Ce cadre architectural, de concert avec le caractère inquisiteur de la mise en scène, exerce des effets de contrôle et de surveillance qui imposent aux corps correction et discipline. Pire, l’espace carcéral de *Well Contested Site* enferme les corps, restreint leur capacité de mouvements. Dans les cellules exigües, les danseurs sont ainsi condamnés, sinon à l’immobilité, du moins à des mouvements sans déplacements.

Dans *A Study in Choreography for Camera* de Maya Deren, l'espace domestique dans lequel se déroule la deuxième séquence du film détermine aussi largement la nature des mouvements que Talley Beatty peut exécuter. Dans cette scène, en effet, il doit ajuster l'ampleur de ses mouvements à l'étroitesse du salon en privilégiant des mouvements fluides et relativement contorsionnés. Les contraintes du lieu lui prescrivent ainsi une chorégraphie sinueuse, serpentine, qui lui permet de se faufiler dans les interstices de cet espace encombré.

Enfin, les sites Internet que prennent pour cadre des ciné-danses telles que *CVS* et *The Web* exercent aussi leur puissance sur les corps. Ils encouragent un conformisme aliénant qui se manifeste par la similitude des mises en scène d'eux-mêmes par les internautes et la logique narcissique et (auto)promotionnelle de cette exhibition de soi qui est d'ailleurs elle-même calquée sur la logique mercatique des images que diffusent en boucle une grande majorité de médias.

Ainsi, un grand nombre de ciné-danses mettent en scène des espaces qui, malgré leur variété, semblent tous exercer une puissante influence sur les états de corps et les qualités de mouvement des danseurs. Cette puissance des espaces est parfois exploitée par les ciné-danses selon une logique ludique de composition de mouvements qui met à profit ces conditions potentiellement contraignantes comme dans *Tides* ou *Reines d'un jour*. D'autres ciné-danses théâtralisent au contraire la puissance implacable de ces espaces pour souligner la vulnérabilité des danseurs et/ou la puissance insidieuse, voire aliénante, de ces environnements. Quoi qu'il en soit, loin de n'être que des toiles de fond décoratives, de simples arrière-plans visuels, les espaces de la ciné-danse s'avèrent ainsi des milieux complexes qui imposent l'empreinte de leurs mouvements propres, de leurs aménagements architecturaux ou de leurs spécificités contextuelles sur les chorégraphies et exigent des danseurs des processus d'acclimatation, des opérations d'adaptation et des stratégies d'ajustement (en termes d'énergie, d'élan, de force musculaire, de relation au sol, etc.).

Espaces sensibles et mouvements performatifs

Dans les ciné-danses, les corps ne sont pas unilatéralement à la merci des conditions spatiales dans lesquelles ils sont placés. Les danseurs influencent également les environnements dans lesquels ils évoluent. Il s'agit là de la seconde polarité du système de relations interactives, d'influences réciproques et d'expériences réversibles qui structure le rapport entre espaces et corps dans les ciné-danses. Dans certains films, en effet, les espaces semblent particulièrement sensibles, réceptifs, aux mouvements des danseurs. Ces derniers témoignent alors de leur capacité à

inscrire la marque de leur action dans l'espace et parfois même à redessiner, voire à remodeler, les caractéristiques de leur environnement.

On a vu par exemple que dans *Love Sonnets* de Thierry De Mey les danseurs ont des impacts visibles et audibles sur la série de paysages minéraux qu'ils traversent (carrières de tuiles, crassiers de charbon, terrils de sel. . .). Sous leurs pas le charbon crisse et les tuiles se brisent dans un vacarme musical. Dans le sillage de leur chorégraphie, le sel virevolte et le sol sableux se soulève. Les mouvements énergiques des danseurs transforment ainsi les masses inertes de divers terrils en des décors musicaux et mobiles. En injectant ainsi du mouvement et de la musicalité dans ces paysages grâce aux poids de leurs pas, les danseurs produisent des effets sur les environnements qu'ils arpentent. Leur enthousiasme à créer ces impacts tangibles dénote le plaisir qu'ils prennent à éprouver leur pouvoir transformateur sur leur environnement, c'est-à-dire à ressentir la réceptivité et les réactions du monde face à leurs actions. Hegel a remarqué que si les enfants aiment jeter des pierres dans l'eau et admirer les ronds qu'elles y forment, c'est qu'ils bénéficient à cette occasion du spectacle de leur propre activité, qu'ils manifestent, voire réaffirment, par cette action et ses effets leur impact sur le monde¹²⁸. De même, les danseurs de *Love Sonnets* se plaisent à expérimenter l'influence de leurs mouvements sur le monde en déclenchant une avalanche de tuiles, en brisant sous leurs pas des éléments friables, en soulevant la poussière, en faisant tournoyer des nuages de sel.

Dans la séquence « Violin Phase » de *Fase*, également réalisé par Thierry De Mey, la danseuse (Anne Teresa De Keersmaecker) laisse une marque plus durable sur son espace d'action. Le carrefour à huit branches de l'arboretum de Tervuren dans lequel elle danse semble lui inspirer la rosace qu'elle trace sur le sol sableux en le labourant de ses pas. Sillonnant ainsi cette surface sensible (capable d'impression) par ses pas de danse précis et vigoureux, elle imprime peu à peu l'empreinte de sa chorégraphie dans cet espace. En effet, elle convertit progressivement cette immense étendue de sable blanc en une gigantesque gravure, dont sa chorégraphie se fait l'instrument. Pour cette séquence, Thierry De Mey a créé un espace sensible, interactif, en installant

¹²⁸ Ce passage des cours sur l'esthétique d'Hegel est particulièrement éclairant par rapport à la volonté des danseurs de *Love Sonnets* de marquer leurs environnements du sceau de leur activité : « Deuxièmement, l'homme se constitue pour soi par son activité pratique, parce qu'il est poussé à se trouver lui-même, à se reconnaître lui-même dans ce qui lui est donné immédiatement, dans ce qui s'offre à lui extérieurement. Il y parvient en changeant les choses extérieures, qu'il marque du sceau de son intériorité et dans lesquelles il retrouve ses propres déterminations. L'homme agit ainsi, de par sa liberté de sujet, pour ôter au monde extérieur son caractère farouchement étranger et pour ne jouir des choses que parce qu'il y retrouve une forme extérieure de sa propre réalité. Ce besoin de modifier les choses extérieures est déjà inscrit dans les premiers penchants de l'enfant ; le petit garçon qui jette des pierres dans le torrent et admire les ronds qui se forment dans l'eau, admire en fait une œuvre où il bénéficie du spectacle de sa propre activité. » Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, Paris, PUF, 1998 (1953), p. 21.

au milieu de ce carrefour forestier une surface sombre recouverte de sable blanc. Il a ainsi conçu un espace dans lequel la danseuse pouvait laisser la trace de ses mouvements, un espace qu'elle pouvait littéralement redessiner.

Enfin, dans la vidéo de l'installation *Rémanences* de Thierry De Mey (2010), les danseurs inscrivent sur le sol la marque de leur corps et de leurs mouvements, aidés en cela par une caméra thermique qui capture la trace que laisse la chaleur de leur corps. À nouveau ici, les corps dansants laissent une marque sur leur espace et deviennent les instruments d'une mise en scène choré-graphique. On a vu que *If Time Pass* de Teppei Kuroyanagi reposait sur une logique similaire. Filmé en plongée totale, le décor du film est l'équivalent cinématographique d'une page blanche. Grâce à divers outils de synthèse qu'emploie le réalisateur, les déplacements des danseurs peignent peu à peu cette toile immaculée qui se transforme *in fine* en un tableau coloré.

Par ailleurs, j'ai étudié la manière dont les danseurs des ciné-danses urbaines tendent à déjouer les types de mobilité que prescrivent les aménagements de la ville. S'ils ne laissent pas aussi sensiblement leur marque dans les espaces qu'ils occupent que les danseurs des films de Thierry De Mey ou de *If Time Pass*, le danseur de *Step Out* et ceux des vidéos du groupe Urban Freeflow subvertissent néanmoins les mouvements et les trajectoires qu'imposent les espaces urbains. En inventant des contre-usages de l'architecture, des aménagements et des équipements de la ville, ils diversifient les modalités de la mobilité urbaine. Or, en suggérant de nouvelles manières d'habiter la ville et de s'y déplacer, ces danseurs reconfigurent nos représentations de la cité.

Enfin, dans l'espace abstrait de *Single Ladies* ce sont les danseuses et leurs mouvements qui organisent l'espace et non pas l'espace qui impose un cadre et un périmètre d'action délimité aux danseuses. À travers la mise en scène de Jake Nava, l'espace n'apparaît pas comme un cadre prédéterminé dans lequel elles doivent s'insérer : il est bien plutôt le résultat du tracé de leurs trajectoires. En effet, leurs déplacements donnent une forme à l'espace informe qui les entoure. Par conséquent, dans ce « non-espace » dépourvu de tout repère, les danseuses génèrent leurs propres agencements spatiaux, traçant des spatialités *sui generis* inédites et devenant l'étalon de mesure et le centre mobile d'un milieu qui en est exempt.

En adaptant le concept de J. L. Austin au contexte de la ciné-danse, j'ai nommé « performatifs » les mouvements des danseurs qui ont un impact sensible sur leur environnement, qui inscrivent leur trace dans l'espace et, ce faisant, l'affectent, voire le transforment. Cela n'est pas anodin car les mouvements dansés ne sont

pas traditionnellement destinés à produire un effet tangible sur leur milieu. Dans la plupart des danses occidentales (classiques, modernes ou contemporaines), les mouvements sont auto-suffisants, ils constituent eux-mêmes leur propre finalité, ils *sont* la finalité de la danse. Or, en ciné-danse – mais aussi sur scène avec le recours de plus en plus fréquent à des outils technologiques de reproduction des images *live* – les mouvements deviennent souvent « performatifs ». Ils ne s’alignent pas pour autant sur la logique des actions quotidiennes, pragmatiques, qui visent à produire des effets utiles. Néanmoins, souvent aidés en cela par la mise en scène cinématographique, ils produisent bien des effets concrets : ils ont des impacts sensibles (visibles et/ou audibles) sur l’espace dans lequel ils se déploient. Les effets matériels, esthétiques et/ou poétiques de leurs mouvements sont souvent permis ou à tout le moins soulignés par diverses techniques et stratégies cinématographiques. La performativité des mouvements dansés est donc souvent le fruit de leur médiatisation cinématographique qui façonne, autant qu’elle enregistre, des rapports espaces-corps hautement interactifs.

La sensibilité phénoménologique des mises en scène de la ciné-danse

En mettant en scène des corps qui sont à la fois sentants et sentis (par leur milieu), en filmant des environnements qui influencent les états de corps et, réciproquement, des corps qui ont un impact sur leur environnement, les ciné-danses construisent une vision poétique du monde dans lequel les corps et les espaces sont intimement solidaires. Comme je l’ai déjà suggéré, ces mises en scène appellent donc assez clairement une lecture phénoménologique. En effet, ces films peuvent être lus comme des illustrations poétiques de la conception phénoménologique des relations corps-espaces qu’expose Maurice Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception*. De fait, c’est l’expérience corporelle vécue, soit l’expérience incarnée du monde, qui est au cœur du projet philosophique de Merleau-Ponty. Le philosophe ne s’intéresse pas au corps objectif telle que la médecine traditionnelle, par exemple, l’étudie, mais au corps vécu qui, souligne-t-il, est la condition et le médium de toutes nos expériences de l’espace, de notre ouverture essentielle, constitutive au monde. Ainsi, selon Merleau-Ponty, nos corps ne sont pas seulement *dans* l’espace comme les choses, mais *habitent* l’espace par leurs mouvements et leurs actions ; de même, l’espace *habite* les corps en déterminant leurs états, leurs postures et leurs

mouvements¹²⁹. L'espace se définit donc par les corps, qui le mettent en action, et les corps se définissent par l'espace, qui modèle leurs possibilités d'action. Il n'y a pas deux instances absolues qui se feraient face sans s'interpénétrer : d'un côté, le sujet et son corps et, de l'autre, un espace qui lui resterait tout à fait extérieur, ce que Mark Franko formule ainsi : « le corps construit l'espace en l'habitant. L'espace, en étant habité, détermine les possibilités corporelles du mouvement¹³⁰ ». Partie prenante du tissu ou du continuum que constitue le monde, le corps est cette chair réceptive et réactive au sein de la chair du monde¹³¹. Cette conception phénoménologique du corps, considéré comme étant intimement entrelacé à la chair du monde, résonne poétiquement dans les mises en scène inextricablement physico-spatiales des ciné-danses. En effet, dans la plupart des ciné-danses les corps habitent l'espace autant que les espaces habitent les corps. De fait, en montrant des danseurs et des environnements qui s'influencent mutuellement, voire se transforment par leur contact, ces films soulignent la dimension corrélative des corps et de leurs environnements, la co-constitution des mouvements et des espaces ou, selon la formulation de Julie Perrin, « l'imprégnation réciproque du lieu et de ce qui s'y trouve¹³² ».

Outre tous les exemples que j'ai donnés jusqu'ici et qui indiquent la façon dont les corps dansants et les espaces se configurent réciproquement à un niveau structurel (physique, matériel, kinésique, topologique...), cette conception phénoménologique se manifeste parfois de manière plus superficielle, mais tout aussi poétique, par certains choix de mise en scène cinématographiques. Par exemple, les ciné-danses de Thierry De Mey insistent souvent sur la nature corrélative des corps et du monde en fondant les danseurs dans les paysages *via* des mises en scène intégrant ou immersives qui passent notamment par un travail sur les couleurs et les costumes. Ainsi, dans la séquence « Green, Yellow and Blue » de *Counter Phrases*, la danseuse porte une robe aux imprimés fleuris qui se fond dans le jardin en fleur dans lequel elle danse, la faisant apparaître comme un élément intégré à ce lieu. Dans *Tippeke*, avec sa robe verte en velours qui évoque la mousse des arbres, Anne Teresa De

¹²⁹ « Il ne faut donc pas dire que notre corps est dans l'espace ni d'ailleurs qu'il est dans le temps. Il habite l'espace et le temps. » Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 162.

¹³⁰ Mark Franko, « Peut-on habiter une danse ? », in Claire Rousier (dir.), *Oskar Schlemmer. L'Homme et la figure d'art*, Centre national de la danse, Pantin, 2001, p. 121.

¹³¹ Dans la pensée écophénoménologique de Merleau-Ponty, la chair désigne le corps propre du sujet en tant qu'il est à la fois passif et actif, percevant et perçu. La chair est moins une substance dans le monde que le principe du monde (régé par la réversibilité et les entrelacs du sensible, c'est-à-dire par la structure chiasmique du réel). La chair désigne donc ces empiètements du corps sur le monde et du monde sur le corps qui dés-absolutisent leur distinction ontologique, voire l'annulent tout à fait.

¹³² Julie Perrin, « Habiter en danseur », *Du périmètre scénique en art : re/penser la Skéné?*, 2013, pp. 8-19. [En ligne] URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00793263/document>. [Consulté le 25/08/2015].

Keersmaecker semble également prise dans la « chair » de la forêt. De même, dans *Love Sonnets*, les costumes des danseurs ont souvent des mêmes teintes que les paysages qu'ils traversent. Dans une séquence du début, une danseuse porte une robe qui est de la même couleur ocre que la carrière de tuiles sur laquelle elle marche. Dans une séquence suivante, lorsque les danseurs évoluent sur une surface poudreuse plus claire, ils portent alors tous des habits délavés qui les mêlent au paysage. Ces stratégies de mise en scène tendent à fondre les danseurs dans leur environnement, à estomper les frontières entre les corps et le monde : elles donnent le sentiment que les corps et les espaces sont du même acabit, qu'ils sont précisément faits de la même *chair*.

Dans le même esprit, dans une autre séquence de *Love Sonnets*, un danseur qui s'adresse directement au spectateur fait une annonce étrange, affirmant que quelqu'un va manger des tuiles brisées, soit l'élément sur lequel l'action chorégraphique se déroule (il s'agit d'une carrière de tuiles) : « À Amarili qui est sur le point d'avalier la poterie cassée qui est dans sa bouche ». Si cette déclaration n'a *a priori* ni queue ni tête et n'est d'ailleurs pas suivie d'exécution dans le film, elle réfère néanmoins à quelqu'un qui incorpore *littéralement* les éléments de son environnement, qui absorbe la matérialité de son espace. Cette déclaration peut donc être lue comme la métaphore d'une vision spécifique des rapports qui lient les êtres au monde, selon laquelle l'espace se loge dans les corps et les corps assimilent l'espace.

Par ailleurs, j'ai souligné que ce sont souvent les mises en scène ou les effets cinématographiques qui mettent en relief, voire façonnent, ces interactions. Par exemple, dans *If Time Pass*, c'est grâce à des outils de traitement de l'image que les danseurs impriment la marque de leurs mouvements dans l'espace. Dans *Fase*, c'est parce que Thierry De Mey a conçu un espace sensible, capable d'impression, qu'Anne Teresa De Keersmaecker peut inscrire le dessin de sa chorégraphie dans le sol et ce sont les prises de vue en plongée à la verticale qui révèlent le résultat graphique de sa danse. Dans *Rémanences*, c'est l'usage d'une caméra thermique qui permet aux danseurs d'inscrire la marque de leur corps sur le sol. Dans *Single Ladies*, c'est parce que Jake Nava annihile tout repère spatial que les danseuses semblent configurer l'espace par le tracé de leurs mouvements. Enfin, j'ai montré comment certaines techniques cinématographiques « intégrantes » participaient à rendre plus immersive la relation des danseurs au site de la plage dans *Wallow* d'Eiko et Koma. Cette vision poético-phénoménologique est donc autant le fruit d'un investissement actif et réactif des corps dansants dans l'espace que le résultat de procédés cinématographiques. C'est donc bien en tant que pratique véritablement

hybride que l'art ciné-chorégraphique peut proposer une telle vision des rapports entre corps et espaces, qui lui est d'ailleurs singulière.

Ce chapitre a donc mis en lumière l'un des aspects les plus féconds de l'hybridité de la ciné-danse. Car, d'une part, la mobilité de la caméra et les sauts spatio-temporels du montage favorisent l'inscription des danseurs dans des espaces différents et contribuent ainsi au renouvellement de l'écriture chorégraphique, des qualités de mouvements, des usages dansés de l'espace et des effets (sensoriels, connotatifs, dramaturgiques et narratifs) de la danse. D'autre part, et réciproquement, ce sont les mouvements des danseurs qui, en interagissant avec les espaces dans lesquels il leur est donné de danser, animent ces espaces et leur donnent une vie singulière à l'écran. Les mouvements dansés mettent ainsi les espaces de la ciné-danse en action, les font vibrer de manière singulière et rare au cinéma, où – même si les exceptions sont nombreuses – les décors y sont généralement, du moins bien plus souvent que dans les films que j'ai commentés, exploités pour leurs qualités visuelles et/ou contextualisantes plus que comme des milieux avec lesquels les acteurs interagissent pleinement. En définitive, les ciné-danses multiplient les espaces de la danse, renouvelant par-là ses effets, et dynamisent les représentations de l'espace au cinéma en mettant en scène des environnements à la fois puissants et sensibles, actifs et réactifs.

Conclusion

Cette recherche visait à mettre au jour un pan du cinéma expérimental qui est loin d'être nouveau et qui se montre particulièrement dynamique depuis les années 2000 mais qui reste pourtant quasiment inconnu, y compris parmi les cinéphiles et les chercheurs en cinéma. De fait, la majorité des ciné-danses que j'ai mises en lumière et analysées au cours de cette étude n'avaient pas encore – ou bien très peu – été commentées par la littérature critique et universitaire, *a fortiori* francophone. Cette méconnaissance du genre tient sans doute à sa nature radicalement hybride : trop chorégraphique pour les cinéphiles, trop cinématographique pour les choréphiles, ni les uns ni les autres n'y retrouvent leur art de prédilection. Cette transdisciplinarité cadre mal avec les traditions monodisciplinaires qui restent encore très ancrées dans les systèmes de financement, de diffusion, de réception, d'enseignement et de théorisation des arts. Mais ce sont aussi ses modalités de production modestes et ses circuits de diffusion alternatifs par rapport aux espaces de représentation classiques de la danse et du cinéma qui expliquent en partie la marginalité du genre. La ciné-danse est, en effet, très largement absente des espaces traditionnellement dévolus aux arts chorégraphique et cinématographique (opéras, théâtres et cinémas) ou des lieux qui leur accordent parfois une place dans leur programmation (musées et centres culturels) : elle occupe des sites moins évidemment associés à l'art (le genre est essentiellement présent sur Internet, mais bénéficie aussi d'une certaine diffusion dans des contextes universitaires, surtout en Amérique du Nord et en Angleterre). Plus généralement, la faible visibilité de la ciné-danse dans le paysage artistique contemporain ainsi que dans la recherche coïncide avec le caractère plutôt confidentiel de l'art chorégraphique et du cinéma expérimental en comparaison avec d'autres arts.

Pour autant, la relative marginalité du genre ne doit pas être perçue comme un signe de son indigence. Au terme de cette recherche, j'espère au contraire avoir démontré la richesse historique et esthétique de cet art hybride. Le large corpus de ciné-danses que j'ai exploré et, d'une certaine façon, constitué tout au long de cette étude indique en effet le dynamisme de cette forme qui ne bénéficie pourtant guère

d'exposition médiatique propice à sa popularisation. Le panorama historique que j'en ai proposé souligne ses évolutions stylistiques et son foisonnement croissant, surtout à partir du tournant du siècle. Mon examen de certaines de ses singularités esthétiques (micro-chorégraphies, déhiérarchisation du corps, hyper-sensorialité, re-matérialisation exacerbée des corps dansants, façonnement de corporéités étranges) démontre la diversité des formes du genre, en particulier la multiplicité de ses dispositifs, de ses motifs et de ses effets critiques. Enfin, l'attention spécifique que j'ai portée aux espaces qu'investissent les ciné-danses, à leurs impacts sur les corps et les mouvements et à leurs implications dramaturgiques, met également en évidence la variété des mises en scène et des thèmes de ces films de danse.

En tout état de cause, ce continent ciné-chorégraphique ne devrait pas rester inconnu très longtemps car il fait l'objet de plus en plus d'explorations approfondies. En 2016, rien qu'en France, qui n'est pourtant pas le pays le plus dynamique dans ce domaine de recherche, quatre doctorants travaillent sur la ciné-danse, sous des angles de recherche à la fois très spécifiques – ce qui indique sans doute que le temps du défrichage est en passe d'être terminé – et très différents – ce qui tend à confirmer la richesse du genre : Marion Carrot propose une lecture ciné-chorégraphique du cinéma muet, Priscilla Guy examine les représentations des corps féminins en ciné-danse dans une perspective féministe, Marisa C. Hayes s'intéresse à la notion élargie de chorégraphie que suggère la ciné-danse dans la mesure où le cadrage et le montage y participent de l'écriture chorégraphique, quand ils ne chorégraphient pas *ex nihilo* des éléments qui ne sont pas dansants en soi, et Franck Boulègue s'interroge sur la spectralité des représentations dans ces films (corps fantomatiques, images « décharnées », motifs des Danses macabres, etc.). Surtout, les plates-formes partiellement ou essentiellement consacrées à la ciné-danse se multiplient et deviennent plus visibles. Le nombre de festivals spécialisés ne cesse d'augmenter et ces manifestations couvrent de plus en plus de pays. Outre les plus connus, tels que le festival Vidéodanse du Centre Pompidou, Cinedans à Amsterdam, Dance on Camera à New York, Dance Camera West à Los Angeles ou encore le San Francisco Dance Film Festival, d'autres ont émergé plus récemment à l'instar de Jumping Frames (Hong Kong), Agite y Sirva (Mexique) et Light Moves (Irlande) pour n'en mentionner que quelques-uns. De plus, des sites tels que numéridanse.tv et la « 3^e scène » de l'Opéra de Paris, la chaîne « *TenduTV – Essential Dance Films* » de YouTube et le groupe « *Screendance Collective* » de Vimeo s'affirment comme des espaces de diffusion et d'archivage pour ces œuvres, mais aussi de discussion et de partage pour une communauté d'artistes, d'amateurs et d'universitaires relativement restreinte mais très internationale et très connectée.

Face à la multiplication de la production de ces films et des espaces de diffusion qui leur sont dédiés, il est donc tout de même étonnant que le genre n'ait pas reçu plus d'attention critique et d'éclairages analytiques. En outre, le tournant « corporel » et « sensoriel » de la recherche en sciences humaines, tout particulièrement en études cinématographiques, ainsi que l'engouement croissant pour les pratiques artistiques transdisciplinaires faisaient de ce genre un candidat tout désigné pour se prêter à ces nouvelles approches, d'autant plus qu'il cristallise un grand nombre des tendances et des enjeux de la contemporanéité artistique : hybridité radicale, formats majoritairement courts, disponibilité gratuite des œuvres sur Internet, importance des réseaux sociaux dans leur circulation, abandon de la narrativité classique, élaboration de formes dramaturgiques alternatives, absence ou rareté des vecteurs discursifs pour la création de sens, goût pour les dispositifs plus que pour les histoires, représentations défamiliarisantes du corps humain, exacerbation des effets sensoriels, utilisation synesthésique des médiums audiovisuels, réflexions sur la manière dont les corps et les mouvements organisent l'espace et, réciproquement, sur la manière dont les organisations de l'espace informent les corps et les mouvements (réflexions qui rejoignent celles de certaines tendances fortes telles que « l'art hors les murs », les pratiques *in situ*, le *street art*), etc.

C'est cette richesse des enjeux esthétiques et dramaturgiques de la ciné-danse que je me suis efforcée de mettre en évidence au cours de cette étude après un premier chapitre en forme de prélude. En effet, le premier chapitre de cette recherche avait un rôle propédeutique : il soulignait d'abord les affinités électives de la danse et du cinéma, puis retraçait à grands traits l'histoire des médiatisations filmiques de l'art chorégraphique et, enfin, proposait une classification des divers types de films de danse. Il s'agissait ainsi d'éclairer et de situer à la fois historiquement et génériquement les œuvres spécifiques sur lesquelles j'allais me concentrer à la lumière d'un corpus plus large dans lequel elles s'inscrivent. Il me semblait effectivement important de commencer cette étude par un chapitre introductif qui replaçait la ciné-danse – un genre largement inconnu – dans une perspective de recherche plus générale sur la danse au cinéma – un sujet plus vaste mais presque tout aussi peu étudié que la ciné-danse elle-même. Tout d'abord, il me paraissait crucial de rappeler une évidence rarement prise en compte : le fait que les deux arts ont beaucoup en commun, qu'ils partagent le mouvement, le travail de l'espace, la scansion du temps et la mise en scène des corps. Ces problématiques communes auraient dû, en toute logique, être propices aux rapprochements théoriques des deux arts. À défaut, elles éclairent en tout cas leurs nombreux entrelacs tout au long de

l'histoire du cinéma, quoique ces derniers aient été singulièrement négligés par la critique et la recherche.

Cette mise en évidence de la compatibilité essentielle des deux arts préparait le terrain à une analyse de leur complicité historique. La suite de ce premier chapitre retraçait ainsi l'histoire générale – elle aussi méconnue – de la danse au cinéma et, plus particulièrement, du film de danse pour souligner la filiation de la ciné-danse avec un groupe de films plus vaste auquel elle appartient, qui l'influence et qu'elle nourrit aussi. Ce panorama historique, qui faisait défaut dans l'état actuel de la recherche en français, visait en partie à faire apercevoir le foisonnement de scènes et de films qui prennent la danse comme sujet ou motif principal, et face auquel la rareté des études universitaires ne peut donc qu'étonner derechef. Cette histoire générale suggérait également que le genre du film de danse, quoiqu'il ne soit pas véritablement reconnu comme tel, constitue une catégorie générique pertinente au vu de sa richesse historique et de ses déclinaisons multiples. Enfin, j'ai proposé une classification de ces déclinaisons multiples du film de danse en analysant les caractéristiques formelles, narratives et/ou tonales de chacun des sept sous-genres que j'ai retenus pour cette analyse, ce qui permettait de mieux cerner celui qui m'intéressait plus spécifiquement. Ce chapitre introductif qui surplombe une recherche plus spécifique avait aussi l'ambition de laisser entrevoir la quantité de films et la profusion des perspectives qu'une recherche sur la danse au cinéma permet d'aborder, ce qui contribuait à légitimer, s'il en était besoin, la pertinence, voire l'urgence, d'études qui s'attachent à interroger ce croisement artistique.

Dans un second temps, j'ai proposé une histoire de la ciné-danse qui est loin d'être exhaustive mais qui, à ma connaissance, n'avait jamais été entreprise. J'y propose de faire commencer l'histoire de la ciné-danse avec les « danses pour la caméra » de Maya Deren et notamment avec *A Study in Choreography for Camera*. Consciente du caractère réfutable de cette date de naissance du genre étant donné l'existence de certains films de danse expérimentaux ou de séquences de danse antérieurs qui allaient déjà dans le sens d'un entrelacement étroit des deux arts, j'ai souligné les limites de ce choix tout en faisant valoir les raisons qui le légitimaient. Non seulement Maya Deren livre avec ce film un essai d'hybridation si poussé entre la danse et le cinéma qu'il apparaît inédit dans l'histoire du septième art et justifie selon moi de faire commencer l'histoire de la ciné-danse avec cette œuvre de 1945, mais la cinéaste propose aussi à travers la note d'intention qu'elle rédige pour accompagner ce film le premier effort définitionnel, théorique et programmatique pour penser ce genre et en promouvoir les développements futurs. Parce que je lui assigne cette position inaugurale pour le genre, j'ai donc proposé une analyse très détaillée de A

Study in Choreography for Camera qui souligne son degré d'hybridité et sa densité : en seulement deux minutes, Maya Deren condense dans ce film un grand nombre d'interrogations et de motifs de mise en scène que creuseront les choréalistes qui lui succèdent (choix de sortir la danse du théâtre, exploration sensorielle et sensuelle du corps dansant, emploi de raccords mouvement « téléportants », utilisation du montage comme outil de réécriture chorégraphique, distorsion temporelle des mouvements qui transforment leurs effets, etc.). L'analyse très minutieuse que j'ai proposée de ce film avait aussi l'ambition de changer la donne méthodologique des jeunes *screendance studies* qui ne se confrontent quasiment jamais à des analyses d'œuvres précises, privilégiant presque systématiquement des réflexions définitionnelles, thématiques ou synthétiques sur le genre dans son ensemble qui confinent ce domaine de recherche encore balbutiant à des propos souvent généraux et parfois vagues qui ne suffisent pas à mon sens à démontrer la richesse des films qui l'occupent.

Dans la suite de ce chapitre, j'expose les débuts relativement difficiles que connaît la ciné-danse après les expérimentations de Maya Deren. Dans les années 1950 et 1960, les développements du genre sont lents et sporadiques : seuls quelques réalisateurs et chorégraphes américains ravivent ponctuellement le flambeau allumé par Deren, tels que Shirley Clarke, Yvonne Rainer, Ed Emshwiller, Hilary Harris et Norman McLaren. Si Clarke et Emshwiller consacrent une partie de leur carrière à la ciné-danse, les travaux ciné-chorégraphiques de Rainer, d'Harris et de McLaren sont plus ponctuels, mais leurs films – en particulier *Hand Movie*, *Nine Variations on a Dance Theme* et *Pas de deux* – marquent fortement l'histoire de la ciné-danse. Néanmoins, ces quelques travaux ne suffisent pas encore à faire de la ciné-danse un genre identifiable. Il faut attendre les efforts de longue haleine d'Amy Greenfield et de Merce Cunningham au cours des années 1970 et 1980 pour que la ciné-danse s'établisse peu à peu comme une forme spécifique de films de danse. Sans doute parce qu'elles répondent à des ambitions différentes (plus cinématographiques pour Greenfield et plus chorégraphiques pour Cunningham), leurs nombreuses ciné-danses font circuler cette forme artistique hybride à la fois au sein des cercles de cinéphiles et de la communauté choréphile, lui assurant ainsi une plus grande visibilité et un début de reconnaissance.

C'est sur le tremplin des travaux expérimentaux de cette première génération de choréalistes américains, particulièrement étirée dans le temps, que rebondit une deuxième génération, à la fois plus nombreuse, plus européenne et moins formaliste. Des artistes comme Philippe Découflé, Thierry De Mey (souvent en collaboration avec Anne Teresa De Keersmaeker), Wim Vandekeybus ou encore Lloyd Newson

représentent les figures de proue de ce renouvellement de la ciné-danse et de son spectaculaire dynamisme à partir des années 1990. Leurs films délaissent les recherches formelles touchant aux possibilités esthétiques d'une hybridation de la danse et du cinéma qui animaient leurs prédécesseurs pour se concentrer davantage sur la mise en scène de la danse dans des lieux et des contextes spécifiques capables d'induire des effets chorégraphiques et dramaturgiques originaux, sur le pouvoir expressif des mouvements et des gestes ou encore sur la représentation des corps que certains n'hésitent pas à perturber par diverses manipulations ciné-chorégraphiques pour mettre au jour des (dé)figurations étranges de la figure humaine qui cristallisent des enjeux philosophiques et politiques.

Enfin, à partir des années 2000 et jusqu'à aujourd'hui, de nouveaux artistes sont apparus qui infléchissent encore l'esthétique de la ciné-danse et les problématiques qui la traversent. Si la ciné-danse contemporaine hérite bien sûr des recherches menées par les générations précédentes – sur l'hybridation des deux arts, les mises en scène *in situ* et immersives, la défamiliarisation des représentations du corps et les formes incarnées de dramaturgies – et qu'elle cherche à les prolonger, elle explore aussi de nouveaux horizons pour le genre (politisation des mises en scène, réflexions sur les représentations genrées des corps et des mouvements, pratiques amatrices, ciné-danses collectives, numérisation et « internetisation » de la création, formes élargies de chorégraphies, etc.).

Ce tour d'horizon chronologique permettait ainsi de faire apparaître les évolutions et donc le dynamisme de la ciné-danse ainsi que les temps forts et les œuvres clés qui ont ponctué son histoire. Ce chapitre dessinait en filigrane les contours d'une communauté d'artistes et d'un corpus d'œuvres qui dialoguent et qui composent le visage aux traits encore flous d'un genre qui est loin d'être nouveau, mais dont la recherche commence seulement à brosser le portrait.

Enfin, avant de clôturer ce deuxième chapitre, j'ai tenté d'exposer les modalités d'existence de la ciné-danse en rendant compte des conditions de diffusion, de circulation et de réception des films du genre. En particulier, il me semblait crucial d'insister sur le fait qu'Internet a été essentiel aux formidables développements du genre depuis les années 2000, en permettant la constitution d'un réseau international de chorégraphes, de spécialistes (critiques, chercheurs indépendants, universitaires) et d'amateurs de ciné-danses. En effet, l'accessibilité instantanée et gratuite d'un très grand nombre de ciné-danses a été décisive pour la (relative) popularisation du genre et pour la constitution d'une très active communauté internationale d'artistes et de « ciné-chorégraphes » qui partagent en ligne les films qu'ils créent, qu'ils aiment, qu'ils viennent de découvrir ou dont ils souhaitent discuter.

En connectant cette communauté internationale dispersée, Internet a favorisé et accéléré la circulation des films, mais aussi des commentaires critiques et de la production analytique. Si le contexte de diffusion et d'archivage de ces films ne leur offre pas l'estampille légitimante d'une exposition dans les espaces officiels des arts audiovisuels et chorégraphiques (cinémas, opéras, théâtres, musées, centres culturels, etc.), elle favorise en revanche des modalités de visionnage (visionnages multiples notamment, à domicile, possibilité d'effectuer des captures d'écran) qui peuvent se révéler propices à une connaissance intime de ces œuvres, à leur appropriation par les amateurs (cf. les *remakes* de *Rosas danst Rosas* par des milliers d'amateurs), à des discussions entre internautes sur les qualités de telle ou telle ciné-danse, à leur commentaire par des chercheurs, etc. Or cette activité critique et théorique est primordiale pour le dynamisme du genre et la pertinence des programmations qui lui sont consacrées. En effet, la multiplication des discours théoriques qui l'éclairent depuis peu participent à renforcer la visibilité de la ciné-danse dans le système des arts actuels et donc dans l'histoire des arts contemporains.

Ainsi, si la ciné-danse s'est développée dans certaines communautés très locales de New York (la communauté d'artistes de Greenwich village et le groupe de chorégraphes du Judson Dance Theatre notamment), elle vit aujourd'hui à travers une communauté internationale très dispersée mais étroitement connectée et très active. C'est peut-être cette modalité de circulation de la ciné-danse qui explique son dynamisme aujourd'hui : si la production de ces films explose, que les recherches sur le sujet sont en pleine expansion, c'est sans doute en partie parce que le genre ne souffre pas de certaines contraintes que posent les espaces physiques de diffusion des arts. L'accès facile, gratuit, instantané et permanent à ces œuvres, la possibilité de les visionner autant de fois qu'on le souhaite, l'absence de déplacements physiques nécessaires à ces visionnages et les formats majoritairement courts de ces films favorisent leur popularisation, leur circulation par-delà les frontières *via* les partages de vidéos sur les réseaux sociaux, la croissance de sa production, ainsi que la recherche sur ces œuvres.

Dans la troisième partie de cette étude, qui est la plus ample, j'ai examiné un assez grand nombre de singularités esthétiques et dramaturgiques de la ciné-danse. J'y réfute d'abord certaines perspectives critiques qui tendent à mépriser le genre pour ce qu'il n'est pas (de la danse *live*) et je prends le contre-pied de certains ouvrages sur les films de danse qui tendent à minimiser l'originalité de la ciné-danse et, par conséquent, à lui dénier plus ou moins explicitement une relative autonomie (sub)générique. Ce faisant, j'affirme mon parti pris, celui qui anime l'ensemble de cette recherche et tout particulièrement ce chapitre : souligner et saluer à la fois

la singularité et la fécondité du croisement artistique de ce genre. Pour cela, je commence par analyser brièvement certaines tendances formelles du genre, soit des techniques, des dispositifs et/ou des motifs auxquels il recourt de manière récurrente : l'éclatement de la frontalité théâtrale et donc la multiplication des points de vue et l'enrichissement de la perception du mouvement dansé qui en résultent ; la mobilité chorégraphique de la caméra ; la fréquence des distorsions temporelles qui renouvellent les effets des mouvements dansés ; la mise en visibilité des flux et de l'irradiance des mouvements ; les « téléportations » ciné-chorégraphiques qui font voyager les danseurs de lieu en lieu au gré de raccords mouvement qui gomme la rupture temporelle de ces bonds spatiaux ; la capacité du montage à re-chorégraphier certaines séquences de mouvements ou bien à chorégraphier *ex nihilo* des éléments immobiles ; enfin, je recensais certaines expérimentations contemporaines du genre telles que les ciné-danses sans danseurs, les *found choreographies*, les films participatifs, les *remakes*, les projets sériels et les choré-GIFs.

Dans la suite de ce chapitre, je me suis concentrée plus longuement sur quatre aspects de la ciné-danse qui me semblent particulièrement originaux : ses usages micro-chorégraphiques du gros plan, son travail des sons, ses effets hyper-sensoriels et synesthésiques, et ses mises en scène du corps. Premièrement, j'ai montré que les ciné-danses utilisent parfois les cadrages en gros plan pour explorer des échelles d'écriture chorégraphique très rarement exploitées sur scène. Ces micro-chorégraphies qui se concentrent sur les mouvements de parties du corps spécifiques, comme les mains ou le visage, constituent une forme ciné-chorégraphique par excellence dans la mesure où elles reposent pleinement sur l'hybridation de la danse et du cinéma. Ce sont en effet les possibilités techniques et esthétiques du cinéma, en l'occurrence l'effet de loupe du gros plan et les opérations de sélection et d'isolement du cadrage, qui incitent les chorégraphes à se concentrer davantage, parfois exclusivement, sur certaines parties du corps et à donner ainsi à leurs danses des vecteurs corporels, des formes et des effets inédits. Non seulement cette catégorie de ciné-danses témoigne exemplairement de l'hybridité du genre, mais elle démontre aussi la fécondité de cette hybridité car les micro-chorégraphies infléchissent à la fois les pratiques chorégraphiques majoritaires et les usages cinématographiques dominants, en l'occurrence ceux du gros plan. En effet, d'une part, les micro-chorégraphies tendent à remettre en question les pratiques usuelles de la danse (ses échelles d'écriture, ses techniques, l'intégrité du corps dansant) et donc à produire des effets chorégraphiques inhabituels (morcellement du corps, minimalisme radical, évacuation ou infléchissement de la virtuosité, dégenrisation et dépsychologisation des mouvements, etc.). D'autre part, elles infléchissent les fonctions traditionnelles du

gros plan et, du même coup, les théories classiques qui en rendent compte. De fait, dans ces films les gros plans ne sont pas solidaires d'une logique narrative, de processus de communication linguistiques ou d'une entreprise de « glamourisation » des interprètes. En d'autres termes, la fonction des gros plans micro-chorégraphiques n'est ni de faire avancer une intrigue (la majorité des ciné-danses ne sont pas, ou faiblement, narratives), ni d'exprimer une personnalité ou une psychologie (la plupart des ciné-danses ne construisent pas de « personnages » au sens classique du terme), ni de sublimer ou de stariser un visage (puisque les visages sont absents de l'image micro-chorégraphique ou bien y sont défigurés par des mouvements qui les métamorphosent profondément : en quelque sorte, dans ces films, le visage est soit « déclassé » par la logique antihiérarchique du modèle corporel privilégié en danse contemporaine, soit défait de ses prérogatives et de ses fonctions traditionnelles). Les ciné-danses micro-chorégraphiques constituent ainsi des cas paradigmatiques des influences réciproques que danse et cinéma peuvent exercer l'un sur l'autre pour se renouveler mutuellement : la danse y élargit ses paramètres au contact du cinéma et même *par* le cinéma et le cinéma, quant à lui, trouve des points d'inflexion majeurs en prenant la danse comme objet et comme modèle esthétique.

Après un long examen de cet usage original du gros plan en ciné-danse qui faisait la part belle à des analyses de films détaillées (de *Hände*, *Hand Movie* et *Monoloog van Fumiyo Ikeda op het einde van Ottone*, *Ottone* notamment), je me suis penchée sur l'importance très singulière des bruits dans ces films. Cette importance s'explique notamment par le fait que la plupart des œuvres du genre sont dépourvues de dialogues et de situations narratives. N'ayant pas pour fonction principale de véhiculer des éléments discursifs et informatifs, les sons des ciné-danses remplissent des rôles à la fois plus originaux et plus cruciaux que dans la plupart des productions filmiques. D'une part, leur rôle dramatique est souvent déterminant : en l'absence d'éléments de signification linguistiques, les bruits ambiants et contextualisants ainsi que les « sons-affects » occupent une place centrale dans ces films. D'autre part, leur rôle est éminemment sensoriel : les fonctions matérialisantes et texturantes des bruits, notamment, y sont souvent exploitées de façon optimale pour donner une épaisseur physique aux corps dansants et une densité quasi tangible aux espaces filmés. Enfin, ces bruits ciné-chorégraphiques recèlent des implications poétiques et philosophiques que je me suis efforcée de mettre au jour en en proposant une lecture phénoménologique. J'ai souligné en effet que les bruits des ciné-danses sont le plus souvent le résultat des contacts et des impacts entre les corps des danseurs ou bien entre les corps et leur environnement. Les cris et les chuchotements de ces interactions, ces bruissements des corps et du monde, cette musicalité des corps et

des espaces qui agissent et réagissent, reflètent l'échange du senti et du sentant, la « réponse » du monde au contact des corps et inversement. Les bruits des ciné-danses suggèrent ainsi une vision dialectique des rapports entre les corps et le monde, davantage qu'une vision essentialiste. Cette analyse me permettait ainsi déjà de souligner combien les expériences puissamment sensorielles que façonnent ces films, loin d'être purement esthétisantes, sont porteuses de dramaturgies poétiques et philosophiques.

C'est d'ailleurs à cette sensorialité exacerbée et synesthésique de la ciné-danse et aux dramaturgies incarnées qu'elle génère que je me suis ensuite intéressée. Cette hyper-sensorialité me semble être un aspect décisif de ces films : sorte d'évidence impensée du genre, elle n'avait pourtant jamais fait l'objet d'analyses. Or un tel examen permet de faire apparaître que la ciné-danse, loin d'être un genre purement formaliste, construit largement ses dramaturgies et ses effets critiques par le biais de cette sensorialité. Dans cette section, je commence par montrer que si la danse est souvent considérée comme un art éminemment sensoriel dans la mesure où elle engage des corps et une large gamme de sensations (notamment visuelles, auditives, tactiles et kinesthésiques), ses modalités de représentation théâtrales tendent néanmoins à gommer cette dimension. De fait, dans les conditions scéniques de représentation de la danse, la distance entre les spectateurs, dans la salle, et les danseurs, sur la scène, favorise une vision claire et distincte des chorégraphies, permet au regard d'en maîtriser les effets structurels, mais n'encourage pas une relation particulièrement sensorielle aux corps et aux mouvements. En comparaison, les ciné-danses proposent une perception à la fois hyper- et multi-sensorielle de l'art chorégraphique. Ces films explorent des effets et des affects plus richement sensoriels en mettant à profit certains régimes de perception propres aux médiums audiovisuels. En effet, si les ciné-danses favorisent une approche à la fois hyperesthésique et synesthésique de la danse, c'est notamment par leur recours fréquent aux cadrages resserrés sur les corps, leur usage de gros plans sonores matérialisants et l'attention particulière que ces procédés leur permettent de porter à certains détails, tels que la matérialité des espaces, la fabrique des costumes, la texture des peaux ou encore la mécanique musculaire des mouvements. Ainsi, parce qu'elles se concentrent sur des corps, des mouvements (ceux des danseurs, mais aussi de la caméra et parfois des décors) et des interactions physiques (entre les danseurs, mais aussi entre les danseurs et leurs environnements) plutôt que sur le déroulement d'une histoire et de dialogues, et parce qu'elles filment souvent les corps dans un rapport de proximité, voire d'intimité, les ciné-danses se distinguent comme une forme cinématographique

extrêmement sensorielle, capable de susciter des expériences exacerbées d'empathie kinesthésique chez les spectateurs.

J'ai souligné que la ciné-danse s'est d'ailleurs constitué un répertoire de sensations originales que la conjugaison des techniques chorégraphiques et des procédés cinématographiques lui permet de véhiculer (vertige, tournis, ivresse, enlèvement, torpeur, etc.). J'ai ainsi examiné l'une des figures sensorielles privilégiées du genre, qu'il décline à l'envi : la sensation d'apesanteur. Enfin, l'ensemble de ces analyses me conduisait à insister sur les effets *de sens* que produisait cette stimulation *des sens*. J'y montrai, notamment à travers l'exemple de *Rosas danst Rosas*, que la richesse sensorielle et les effets synesthésiques de ces films aident à *comprendre* les états affectifs des danseurs, les relations qui s'y nouent entre les corps, les ramifications émotionnelles de leurs mouvements ou encore la nature des espaces dans lesquels ils évoluent. J'ai également mis en évidence que les effets synesthésiques de ces films, en engageant notre empathie kinesthésique et en suscitant des modes d'identification somatiques, nous permettent de mieux comprendre les logiques kinésiques et rythmiques des chorégraphies et de mieux en ressentir les implications affectives. Tout cela m'invitait, *in fine*, à conclure que les émotions, les éléments de narrativité et les implications critiques sont bien moins absents de ces films qu'ils ne s'y manifestent sous des formes non discursives. La dramaturgie des ciné-danses est portée par les corps et les mouvements des danseurs, par les relations particulières qu'ils établissent avec leurs environnements, mais aussi par les sensations spécifiques qu'ils éprouvent et communiquent aux spectateurs ainsi que par les techniques et les stratégies filmiques que les choréalisateurs utilisent pour véhiculer, voire accentuer, ces éléments expressifs propres à la ciné-danse.

Puis, la dernière section de ce chapitre examinait la galerie de corps étranges que s'est construit le muséum d'histoire imaginaire qu'est la ciné-danse. En effet, j'ai montré que ces films expérimentaux s'ingénient souvent à façonner des représentations défamiliarisantes de la figure humaine qui visent à rafraîchir la perception et à renouveler la compréhension du corps humain en général et des corps dansants en particulier. J'ai notamment mis au jour le goût des ciné-danses pour la mise en scène de corps à l'animalité exacerbée, de corps fantastiques, monstrueux, hybrides ou bien indéterminables. En effet, beaucoup de ciné-danses proposent des représentations extra-ordinaires du corps qui s'écartent des formes, des organisations et des fonctions qui lui sont traditionnellement assignées. Ce faisant, elles exposent des corporalités alternatives, minoritaires, qui échappent ou du moins résistent aux modèles légitimés. Ces corps non conventionnels et souvent inconvenants tendent ainsi à subvertir les attitudes corporelles socialement convenues et/ou politiquement correctes : ce

sont ces implications philosophiques et politiques que j'ai tenté d'expliciter à la fin de cette section malgré la moindre lisibilité, voire l'ambiguïté fondamentale, des effets critiques de ces films étant donné leur caractère non discursif.

Enfin, dans le dernier chapitre de cette recherche, je me suis concentrée sur l'analyse d'un aspect particulier mais crucial de l'esthétique de la ciné-danse : les espaces dans lesquels ces films mettent en scène les chorégraphies ainsi que la nature et le degré des interactions entre les danseurs et les environnements dans lesquels ils évoluent. J'y mène une réflexion sur la puissance des espaces de la ciné-danse, qui déterminent largement la cinégénie et la dramaturgie de ces films, mais aussi la nature et la qualité des mouvements chorégraphiques. J'ai organisé cet examen au gré des divers espaces que privilégient les ciné-danses et que je recensés à travers une typologie qui n'est certes pas exhaustive, mais qui me semble opératoire : milieux naturels, lieux urbains, bâtiments industriels ou institutionnels désaffectés, voire en ruines, espaces domestiques et intimes, décors abstraits et insondables ou encore sites Internet.

Il ressortait des analyses que j'ai proposées que les espaces de la ciné-danse sont rarement de simples arrière-plans à caractère ornemental. À quelques exceptions près, que j'ai soulignées, les ciné-danses mettent en scène des corps qui sont pleinement engagés, voire immergés, dans leur espace d'action. Cet engagement poussé des corps *dans* et *avec* leur environnement constitue une spécificité de la ciné-danse, à la fois par rapport à la danse sur scène et à d'autres films de danse. En effet, en filmant presque exclusivement des chorégraphies *in situ*, en multipliant les lieux et les contextes dans lesquels la danse peut se déployer et en privilégiant des mises en scène profondément dialogiques et/ou immersives, les ciné-danses favorisent des rapports corps-espaces beaucoup plus complexes que ceux qui peuvent s'actualiser dans l'espace « abstrait » et conventionnel de la scène ou dans les décors souvent artificiels de la plupart des comédies musicales et des clips musicaux chorégraphiés. Rares sont les œuvres cinématographiques où les personnages sont aussi ancrés dans leur environnement que les danseurs le sont dans les ciné-danses : peu de films, en effet, se concentrent aussi minutieusement sur l'exploration par les personnages des espaces qui les entourent. En conséquence, rares aussi sont les films où les espaces sont aussi profondément habités par leurs personnages, où les lieux vibrent autant sous l'action des corps et où la perception même de l'espace est si sensiblement (re)modélée par leurs déplacements. Ainsi, la plupart des ciné-danses se définissent par le caractère intensément dynamique et hautement interactif des rapports entre les corps et les espaces qu'elles mettent en scène. Ce niveau d'interactivité physico-spatiale, cette sensibilité phénoménologique aux mécanismes de co-constitution des

êtres et des lieux qu'ils habitent, apparaît donc comme un trait distinctif du genre. En outre, l'orientation phénoménologique de ces mises en scène des rapports entre les espaces et les êtres souligne à nouveau la portée dramaturgique et philosophique de la ciné-danse.

En définitive, parce que cette thèse porte sur un corpus de films expérimentaux très spécifiques et quasiment inconnus, elle visait d'abord à définir son objet, à retracer les jalons de son histoire et à déterminer ses singularités esthétiques. Il ne s'agissait donc pas dans ce travail de formuler une thèse sur ces films qui aurait permis de les repenser sous un nouvel angle puisque, précisément, il est question d'un genre qui commence seulement à être défriché par la recherche, notamment anglo-saxonne. L'objectif de cette thèse consistait donc avant tout à singulariser un corpus de films qui n'était pas encore constitué comme tel. De fait, une importante partie de ce travail de recherche a consisté à établir peu à peu un corpus d'œuvres en écumant les festivals spécialisés, en épluchant leurs programmes, en fouillant les sites de partage de vidéos et les sites des artistes, en discutant avec les amateurs du genre, et ainsi de suite. Passé ce travail de recherche des films, il était nécessaire, étant donné l'état encore très lacunaire de la littérature sur le sujet, de tenter de ressaisir l'histoire de cette forme ciné-chorégraphique et d'en examiner les spécificités en insistant sur celles qui n'avaient pas encore fait l'objet d'analyses approfondies. C'est pourquoi j'ai notamment choisi d'examiner la tendance hyperesthésique et synesthésique du genre, ses mises en scène étranges des corps et les effets critiques que celles-ci cristallisent ou encore l'importance des espaces pour l'esthétique et la dramaturgie de ces films et la puissance des rapports qu'ils établissent entre les corps et leurs environnements.

Le panorama historique et esthétique du genre que j'ai proposé me semblait donc une approche nécessaire à ce stade de la recherche sur le sujet. Cependant, cette étude était bien guidée par une hypothèse plus spécifique : à mon sens, les analyses essentiellement formelles du genre qui existent à ce jour ne rendent pas justice aux dramaturgies et à la portée critique d'un grand nombre des films de ce corpus. Il me semble que mes analyses ont permis de transformer cette hypothèse en thèse : loin d'être une pratique exclusivement préoccupée par des problématiques formelles liées à sa propre intermédialité, la ciné-danse propose des manières originales, résolument incarnées, d'élaborer des dramaturgies et de véhiculer du sens. Ainsi, l'une des thèses de cette recherche consiste à récuser l'idée répandue au sein des *screendance studies* – quoique cette idée reste souvent informulée – que la ciné-danse est un genre purement formaliste. C'est dans cet objectif que je me suis souvent attachée à souligner la richesse dramaturgique et les implications philosophiques

de ces mises en scène du mouvement, des corps, des expériences sensorielles et des espaces.

Au terme de cette recherche doctorale, il reste un bon nombre de pistes de réflexions que j'aurais aimé aborder et qui mériteraient des développements futurs, en particulier les manières dont ces films traitent la question du genre, notamment à travers leurs représentations des corps féminins et masculins, sur la place des femmes dans la création ciné-chorégraphique (bien plus importante qu'au cinéma ou même qu'en danse) et sur le type de représentations que cela favorise ou encore sur la spécificité des formes non-occidentales de ciné-danses. J'aimerais aussi mobiliser les approches que j'ai exploitées dans ce travail pour interroger les implications politiques et/ou philosophiques de la mise en scène des corps, des mouvements et des espaces dans certains vidéo-clips contemporains ainsi que dans les publicités. En effet, les vidéo-clips et les publicités s'inspirent de plus en plus souvent et de plus en plus étroitement des ciné-danses, comme l'attestent par exemple le « plagiat » de *Rosas danst Rosas* par Beyoncé dans *Countdown*, les clips de FKA Twigs ou ceux de Christine and the Queens ainsi que les récentes campagnes publicitaires d'Air France (« L'Envol », 2011), Samsung (« *Unleash Your Fingers* », 2011) ou Kenzo (« *Kenzo World* », 2016). Je souhaiterais tout particulièrement examiner les effets de ces transpositions de travaux expérimentaux dans des films qui s'en nourrissent mais qui les utilisent nécessairement à des fins commerciales. Quels paradoxes cela génère-t-il ? Que deviennent les effets critiques des corps et des mouvements étranges des ciné-danses dans des films qui cherchent ou du moins participent à alimenter le système de production et de consommation capitaliste (Samsung) ou certaines pressions socioculturelles relatives aux mises en scène de soi et aux performances genrées des individus (Kenzo) ? Y a-t-il une place pour des représentations subversives dans ces formes populaires et commerciales du film de danse qui sont aujourd'hui les plus influentes du genre ?

Outre les prolongements et les inflexions que je souhaite donner à ce travail dans la suite de mes recherches sur la danse au cinéma, j'espère aussi pouvoir m'appuyer sur les outils d'analyses que j'y ai développé pour proposer une approche des films qui soit plus sensible à l'esthétique et aux dramaturgies des mouvements au cinéma, des mises en scène du corps, de leurs déplacements et de leurs gestes, de leurs rapports à l'espace et des implications philosophiques ou politiques que ces rapports renferment. C'est en partie dans cette perspective que cette étude sur la ciné-danse cherchait à développer une approche chorégraphique du cinéma – une approche à la fois corporelle, kinésique et sensorielle – qui s'avère utile pour mieux apprécier tous les films ou séquences de films qui accordent une importance capitale

aux corps, aux mouvements, aux gestes, aux expériences sensorielles et aux usages (ou mésusages) de l'espace.

Filmographie

Corpus principal de ciné-danses

- AGGISS Liz et COWIE Billy, *Men in the Wall*, 2003, installation vidéo
- AMADUCCI Alessandro, *The Web*, 2007, 7 min.
- . *Concert for Shadows*, 2012, 19 min.
- . *Black Data*, 2012, 4 min.
- . *In the Cave (of Technology)*, 2013, 5 min.
- . *I Am Your Database*, 2014, 4 min.
- ANDERSON Peter, *Boy*, chor. Rosemary Lee, 1995, 5 min.
- . *Greenman*, chor. Rosemary Lee, 1997, 10 min.
- . *Infanta*, chor. Rosemary Lee, 1998, 5 min.
- ATLAS Charles et CUNNINGHAM Merce, *Wesbeth*, 1974, 32 min.
- . *Blue Studio: Five Segments*, 1975, 15 min.
- . *Fractions I*, 1978, 33 min.
- . *Locale*, 1979, 30 min.
- . *Channels/Inserts*, 1982, 32 min.
- BAES Pascal, *46 bis, rue de Belleville*, 1988, 4 min.
- . *Topic I et II*, 1990, 11 min.
- BAUSCH Pina, *Die Klage der Kaiserin (La Plainte de l'impératrice)*, 1990, 106 min.
- BEL GEDDES Norman et LOSCH Tilly, *Dance of Her Hands*, 1930–33, 7 min.
- BISANZIO Donal, *The Dance of City Life: Data Set to Music*, 2013, 3 min.
- BOEY Roy et YIM Andy, *Levels*, 2012, 1 min.
- BOOKCHIN Natalie, *Mass Ornament*, 2009, installation vidéo
- BOULÈGUE Franck et HAYES Marisa C., *Sacre/ilège(s)*, 2013, 5 films de 36 min.
- . *Danses macabres*, 2016, 5 films de 20 min.

- BOUVIER Joëlle et OBADIA Régis, *La Chambre*, 1988, 11 min.
- . *L'Étreinte*, 1988, 6 min.
- . *La Lampe*, 1990, 7 min.
- . *La Noce*, 1991, 8 min.
- BRIAND Steven, *Shunpo*, 2013, 4 min.
- CAN ALKAN Özgür, *Circle*, 2014, 4 min.
- CAPLAN Elliot et CUNNINGHAM Merce, *Changing Steps*, 1989, 35 min.
- . *Beach Birds for Camera*, 1993, 28 min.
- CHAMECKI Rosane, HARDER Phil et LERNER Andrea, *Flying Lessons*, 2007, 4 min.
- CHARRIER Magali, *Left or Right for Love?*, chor. Maria Lloyd, 2003, 7 min.
- CHRISTA Gabri, *Quarantine*, chor. Kyle Abraham, 2007, 9 min.
- CHUNG Inae, FREDERICK Tehilla et KINGSFORD SMITH Kalila, *Fallen Memory*, 2012, 6 min.
- CLARKE Shirley, *Dance in the Sun*, chor. Daniel Nagrin, 1953, 7 min.
- . *In Paris Parks*, 1954, 13 min.
- . *Bullfight*, chor. Anna Sokolow, 1955, 11 min.
- . *A Moment in Love*, chor. Anna Sokolow, 1956, 9 min.
- . *Brussels Loops*, 1957.
- . *Bridges-Go-Round*, 1958, 7 min.
- . *Skyscraper*, 1960, 20 min.
- CLOUIN Pierre Yves, *C'est le veau qui bêle*, 1995, 1 min.
- . *Front Room*, 1996, 1 min.
- . *Kangaroo*, 1998, 2 min.
- . *Workman*, 1998, 6 min.
- . *Cowboy*, 1998, 3 min.
- . *J'ai des bouches partout*, 1999, 2 min.
- CZARNECKI Gina, *Nascent*, chor. Garry Stewart, 2005, 9 min.
- DE BEMELS Antonin, *Scrub Solo 1: Soloneliness*, chor. Bud Blumenthal, 1999, 8 min.
- . *Scrub Solo 2: Dislocation*, chor. Bud Blumenthal, 2000, 10 min.
- . *Scrub Solo 3: Soliloquy*, chor. Bud Blumenthal, 2001, 18 min.
- . *Il s'agit*, 2003, 4 min.

- . *Light Body Corpuscles*, 2005, 6 min.
- . *Lilith*, 2006, 7 min.
- . *Mouthface*, 2007, 1 min.
- . *Mouthman*, 2014, 2 min.
- DÉCOUFLÉ Philippe, *Le P'tit Bal*, 1994, 4 min.
- DELPEUT Peter, *One Hand Clapping*, 2014, 10 min.
- DE MEY Thierry, *Floréal*, 1985, 15 min.
- . *Love Sonnets*, chor. Michèle Anne De Mey, 1994, 30 min.
- . *Rosas danst Rosas*, chor. Anne Teresa De Keersmaeker, 1996, 57 min.
- . *Tippeke*, chor. Anne Teresa De Keersmaeker, 1997, 18 min.
- . *Musique de tables*, 1998, 8 min.
- . *21 Études à danser*, chor. Michèle Anne De Mey, 1999, 24 min.
- . *Barbe bleue*, chor. Compagnie Rosas, 1999, 25 min.
- . *Wall Work (Dom Svobode)*, chor. Iztok Kovač, 1999, 6 min.
- . *Fase*, chor. Anne Teresa De Keersmaeker, 2002, 58 min.
- . *Ma mère l'oye*, chor. collectifs de danseurs, 2004-2010, 28 min.
- . *Counter Phrases*, chor. Anne Teresa De Keersmaeker, 2004, 61 min.
- . *One Flat Thing*, chor. William Forsythe, 2006, 26 min.
- . *Prélude à la mer*, chor. Anne Teresa De Keersmaeker, 2010, 19 min.
- . *La Valse*, chor. Thomas Hauert, 2011, 15 min.
- . *Rémanences*, 2010, installation vidéo
- DENNIS Charles, *The Ride Home*, 2012, 1 min.
- DEREN Maya, *Meshes of the Afternoon*, 1943, 13 min.
- . *At Land*, 1944, 15 min.
- . *A Study in Choreography for Camera*, chor. Talley Beatty, 1945, 2 min.
- . *Ritual in Transfigured Time*, 1946, 14 min.
- . *Meditation on Violence*, chor. Chao-li Chi, 1948, 13 min.
- . *The Very Eye of Night*, chor. Antony Tudor, 1958, 15 min.
- DEROME Nathalie et SOULIÈRES Daniel, *Danses de main*, 2010, 3 min.
- DOWLING Amie et FORBORD Austin, *Well Contested Site*, 2012, 13 min.
- DROTZ Jennifer et VASS Brian, *Tofino*, 2014, 3 min.

DULAC Germaine, *Danses espagnoles*, chor. Carmencita Garcia, 1928, 7 min.

DUVERNEIX Thibaut et QUIJADA Victor, *Gravity of Center*, 2011, 14 min.

EIKO & KOMA, *Wallow*, 1984, 19 min.

EMSHWILLER Ed, *Dance Chromatic*, 1959, 6 min.

———. *Thanatopsis*, 1962, 5 min.

———. *Totem*, 1963, 16 min.

———. *Image, Flesh and Voice*, 1969, 77 min.

———. *Film with Three Dancers*, 1970, 20 min.

———. *Scape-Mates*, 1972, 28 min.

———. *Chrysalis*, 1973, 22 min.

FOSTER Michael et MORETTI Demis, *Take your Time*, 2012, 1 min.

GÜNTER MOSER Franz, *The Slow Man*, 2011, 1 min.

GALLOTTA Jean-Claude, *Les Trépidances du patrimoine*, 2004, 25 min.

———. *Carnets d'un rêveur*, 2009, 17 min.

GINSLOV Jeannette, *Walk One*, 2009, 8 min.

GOLDRING Laurent, *Petite chronique de l'image*, 1995-2002, installation vidéo

———. *Figures*, chor. Germana Civera, 2004, performance et installation vidéo

———. *DW2*, chor. Xavier Le Roy, 2006, 6 min.

GREENAWAY Peter, *Rosa*, chor. Anne Teresa De Keersmaecker, 1992, 16 min.

GREENFIELD Amy, *Transport*, 1971, 5 min.

———. *Element*, 1973, 12 min.

———. *Dervish*, 1974, 20 min.

———. *Tides*, 1982, 12 min.

HALFIN Adi, *Home Alone*, chor. Batsheva Ensemble Dancers, 2013, 1 min.

HAMELIN Martin, KANNAS Arthur et LOIZEAU Simon, *Unleash your Fingers*, chor. Mario Faundez, 2011, 2 min.

HAMPTON Paul et PATRICK Trevor, *Nine Cauldrons*, 1997, 6 min.

HANSON Dayna, *Measure*, 2001, 6 min.

HARRIS Hilary, *Nine Variations on a Dance Theme*, chor. Bettie de Jong, 1967, 13 min.

HAYES Marisa C., *Eye Vanish*, 2008, 0'30 sec.

HELLINGER Hansjörg, *Waiting on. . .*, 2009, 1 min.

HERNANDEZ Teo, *Vitriol*, chor. Bernardo Montet, 1985, 8 min.
 ———. *Vloof l'aigrette !*, chor. Bernardo Montet, 1987, 5 min.
 ———. *Pas de ciel*, chor. Bernardo Montet, 1987, 28 min.
 ———. *Concertino*, chor. Catherine Diverrès, 1990, 32 min.
 ———. *Tauride*, chor. Catherine Diverrès, 1992, 26 min.

HINTON David, *Jacob's Dream*, chor. Jacob Marley, 1990, 6 min.
 ———. *Dead Dreams of Monochrome Men*, chor. DV8 Physical Theatre, 1990, 50 min.
 ———. *Strange Fish*, chor. DV8 Physical Theatre, 1992, 50 min.
 ———. *Touched*, chor. Wendy Houston, 1994, 14 min.
 ———. *Birds*, en collaboration avec Yolande Snaith, 2000, 10 min.
 ———. *Snow*, en collaboration avec Rosemary Lee, 2003, 6 min.

HINTON David et DAVIES Siobhan, *All This Can Happen*, 2012, 50 min.

JAKAR Michel, *Extases*, chor. Patricia Kuypers et Keith Ormand, 1988, 30 min.
 ———. *Va pensiero*, chor. Enzo Pezzella, 2002, 42 min.

JANUNGER Erika, *Weightless*, 2007, 6 min.

KITELEY Robin, *Carbon Dating Angels*, 2010, 11 min.

KOLB Wolfgang, *Muurwerk*, chor. Roxane Huilmand, 1987, 26 min.
 ———. *Hoppla !*, chor. Anne Teresa De Keersmaecker, 1989, 52 min.

KORWIN-SLEPROWONSKI Adam, *The Silence*, chor. Nikki Mclusky, 2012, 6 min.

KUPERMAN Jeff et KUPPERMAN Rick, *Rules of the Game*, 2014, 8 min.

KUROYANAGI Teppei, *If Time Pass*, 2011, 5 min.

LAFRANCE Noémie, *Descent*, 2003, 10 min.
 ———. *Rapture*, 2008, 6 min.
 ———. *Eyes Nose Mouth*, 2009, 10 min.
 ———. *Melt*, 2010, 9 min.
 ———. *Choreography for Audience – Take One*, 2012, 5 min.
 ———. *Memory and Matter*, 2014, 6 min.

LARSON Christian, *Valtari*, chor. Sidi Larbi Cherkaoui, 2012, 10 min.

LIDBERG Pontus, *Labyrinth Within*, 2010, 28 min.

LYNGDAL Reynir, *Burst*, chor. Katrín Hall, 2003, 5 min.

LORD Richard, *Waterfall*, 2002, CD-ROM

LÜ William, *Still*, 2013, 16 min.

LYNN Amy, *Say Something*, 2013, 4 min.

MAGNIN Pascal, *Pas perdue*, chor. Noemie Lapzeson, 1994, 13 min.

———. *Reines d'un jour*, chor. créée collectivement par les interprètes du film, 1996, 26 min.

———. *Contrecoup*, chor. Guilherme Botelho, 1997, 25 min.

———. *La Habanera*, chor. Mié Coquempot, 2001, 6 min.

MANGOLTE Babette, *(Now) or Maintenant Entre Parenthèses*, 1976, 10 min.

McDOWALL Duncan, *Painted*, chor. Dorothy Saykali, 2012, 5 min.

McLAREN Norman, *Pas de deux*, chor. Ludmilla Chiriaeff, 1968, 13 min.

———. *Ballet Adagio*, chor. Asaf Messerer, 1972, 10 min.

———. *Narcissus*, chor. Fernand Nault, 1983, 22 min.

MENKEN Marie, *Visual Variations on Noguchi*, 1945, 4 min.

———. *Arabesque for Kenneth Anger*, 1958-1961, 5 min.

———. *Lights*, 1964-1966, 6 min.

MICHALEK David, *Slow Dancing*, 2007, installation vidéo

MIDDLEMIST Mahalya, *Vivarium*, 1993, 12 min.

MILLEPIED Benjamin, *Hearts and Arrows*, 2015, 22 min.

MOURIÉRAS Claude, *Un Chant presque éteint*, chor. Jean-Claude Gallotta, 1986, 28 min.

———. *Montalvo et l'enfant*, chor. Jean-Claude Gallotta, 1988, 73 min.

MURRAY Alison, *Kissy Suzuki Suck*, 1992, 18 min.

———. *Horseplay*, 1995, 5 min.

———. *Bloody Mess*, 1996, 9 min.

NEWSON Lloyd, *The Cost of Living*, 2005, 35 min.

NIEDZWIECKI Jacob, *Who by Fire*, 2013, 4 min.

NOVAKOVICH Stevan, *Evacuated*, 2009, 8 min.

OLAFSON (Björg) Freya, *CVS (Computer Vision Syndrome)*, 2010, 5 min.

OREN Shkedy et RUTTENBERG Dana, *Private I's*, 2012, 22 min.

PALM Michael, *Body Trail CCTV*, 2009, 1 min.

PARKER Chris et YAMAGATA Sakiko, *Le Saut infini*, chor. Emery LeCrone, 2012, 3 min.

PAYRI Blas, *Lemuriformes*, 2015, 4 min.

———. *Tres Visiones de Santa Teresa de Ávila*, 2016, 6 min.

PENNELL Miranda, *Lounge*, 1995, 6 min.

———. *Tattoo*, 2001, 9 min.

———. *Human Radio*, 2002, 9 min.

———. *Fisticuffs*, 2004, 11 min.

———. *You Made Me Love You*, 2005, 4 min.

PICQ Charles, *Song*, chor. Carolyn Carlson, 1986, 25 min.

———. *Nuit Blanche*, chor. Abou Lagraa, 2003, 25 min.

PRINS Marcel et GIESEN Leon, *Het Grote Gebeuren*, 2006, 6 min.

PRIVAT Adrien, *Conso-Motion*, chor. Camille Cau, 2012, 2 min.

RAATIKAINEN Arja, *Step Out*, 2012, 10 min.

RAINER Yvonne, *Hand Movie*, 1966, 6 min.

RICHTER Ramona, *Moin Moin Ballett*, 2013, 1 min.

RIOLON Luc, *Stamping Ground*, chor. Mark Tompkins, 1986, 9 min.

ROBERTS Adam, *Hands*, chor. Jonathan Burrows, 1995, 5 min.

ROEBERS Thomas et LEEUWENBERG Floris, *Foli*, 2010, 10 min.

ROSE Edward, *Eadweard Muybridge: A Ballet in 10 Movements*, 2012, série

ROSE Mitchell, *Deere John*, 2001, 3 min.

———. *Islands in the Sky*, 2001, 4 min.

———. *Unleashed*, 2001, 3 min.

———. *Treadmill Softly*, 2001, 3 min.

———. *Case Studies from the Groat Center for Sleep Disorders*, chor. Jamey Hampton et Ashley Roland, 2002, 7 min.

———. *Learn to Speak Body*, 2002, 6 min.

———. *Learn to Phone Phony*, 2006, 6 min.

———. *Advance*, chor. Jamey Hampton et Ashley Roland, 2009, 3 min.

———. *Contact*, chor. Jamey Hampton et Ashley Roland, 2012, 3 min.

———. *Globe Trot*, chor. Bebe Miller, 2014, 4 min.

———. *Targeted Advertising*, chor. Susan Hadley, 2015, 4 min.

———. *Exquisite Corps*, chor. participative, 2016, 6 min.

ROTHMAN Zachary, *Shifting Grounds*, chor. Melanie Kuxdorf et Lori MacDonald, 2009, 5 min.

REUBEN Alex, *Line Dance*, 2004, 5 min.

RUIZ Raoul, *Mammame*, chor. Jean-Claude Gallotta, 1986, 65 min.

———. *Derrière le mur*, chor. Joëlle Bouvier et Régis Obadia, 1989, 67 min.

SAIRE Philippe et BORGEAUD Pierre-Yves, *Interface*, 2003, 14 min.

SAIRE Philippe et MARGOT Alain, *Rue Centrale 17-19*, 2004, 10 min.

SAIRE Philippe et BAIER Lionel, *En Onze*, 2012, 9 min.

SERGEL Ruth, *BKLYN*, chor. Dawn Stoppiello, 2007, 3 min.

SHIM SHAM Cari Ann et RUDDICK Kyle, *Are You for Real ?*, 2006, 4 min.

SIMON Stella (en collaboration avec Miklos Bandy), *Hände: Das Leben und die Liebe eines Zärtlichen Geschlechts*, 1928, 13 min.

URBAN FREEFLOW (réalisateurs non spécifiés), *Dancing with the Obstacles*, 2009, 2 min.

———. *Liquid Barbarians*, 2009, 1 min.

VANDEKEYBUS Wim, *Body, Body on the Wall*, 1997, 7 min.

———. *In Spite of Wishing and Wanting*, 2002, 50 min.

———. *Blush*, 2004, 52 min.

VAN GOOL Clara, *Enter Achilles*, chor. Lloyd Newson (DV8 Physical Theatre), 1996, 45 min.

VERDIN Walter et DE KEERSMAEKER Anne Teresa, *Monoloog van Fumiyo Ikeda op het einde van Ottone, Ottone*, 1989, 6 min.

VERDIN Walter, *Roseland*, chor. Wim Vandekeybus, 1990, 46 min.

WALD Asenath et RUBIN Efrat, *Day*, 2009, 11 min.

WENDERS Wim, *Pina*, chor. Pina Bausch, 2011, 103 min.

WILLIAMS Margaret, *Flesh and Blood*, chor. Lea Anderson, 1990, 18 min.

———. *Cross Channel*, chor. Lea Anderson, 1991, 27 min.

———. *Perfect Moment*, chor. Lea Anderson, 1992, 30 min.

———. *Outside In*, chor. Victoria Marks, 1994, 14 min.

———. *Mothers and Daughters*, chor. Victoria Marks, 1994, 8 min.

———. *Men*, chor. Victoria Marks, 1997, 20 min.

———. *Cover-up*, chor. Victoria Marks, 1995, 4 min.

———. *Veterans*, chor. Victoria Marks, 2008, 17 min.

WIROTH Dan et HOICHE Lionel, *Erè Mèla Mèla*, 2000, 5 min.

Comédies musicales (et chorégraphiques !)

BACON Lloyd, *42nd Street*, chor. Busby Berkeley, 1933

———. *Footlight Parade*, chor. Busby Berkeley, 1933

———. *Wonder Bar*, chor. Busby Berkeley, 1934

———. *Gold Diggers of 1937*, chor. Busby Berkeley, 1936

BERKELEY Busby, *Gold Diggers of 1935*, chor. Busby Berkeley 1935

———. *For Me and My Gal*, chor. Bobby Connolly, 1942

BUZZELL Edward, *Neptune's Daughter*, 1949

CUMMINGS Irving, *Just Around the Corner*, chor. Nick Castle et Geneva Sawyer, 1938

DEMY Jacques, *Les Demoiselles de Rochefort*, chor. Norman Maen, 1967

DONEN Stanley, *Royal Wedding*, chor. Nick Castle, 1951

DONEN Stanley et KELLY Gene, *On the Town*, chor. Gene Kelly, 1949

———. *Singin' in the Rain*, chor. Gene Kelly, 1952

DWAN Allan, *Rebecca of Sunnybrook Farm*, chor. Nick Castle et Geneva Sawyer, 1938

ENRIGHT Ray, *Dames*, chor. Busby Berkeley, 1934

FREELAND Thornton, *Whoopee*, chor. Busby Berkeley, 1930

———. *Flying Down to Rio*, chor. Dave Gould et Hermes Pan, 1933

KELLY Gene, *Invitation to the Dance*, chor. Gene Kelly, 1956

KLEISER Randal, *Grease*, chor. Patricia Birch, 1978

LANFIELD Sidney, *You'll Never Get Rich*, chor. Robert Alton, 1941

LEONARD Robert Z, *Duchess of Idaho*, chor. Jack Donohue, 1950

LEROY Mervyn, *Gold Diggers of 1933*, chor. Busby Berkeley, 1933

———. *Million Dollar Mermaid*, chor. Busby Berkeley et Audrene Brier, 1952

LUBITSCH Ernst, *The Merry Widow*, chor. Albertina Rasch, 1934

MAMOULIAN Rouben, *Silk Stockings*, chor. Hermes Pan et Eugene Loring, 1957

METTER Alan, *Girls Just Want to Have Fun*, chor. Otis Sallid, 1985

MINNELLI, Vincente, *Ziegfeld Follies*, chor. Robert Alton, Roy Del Ruth, Eugene Loring et Charles Walters, 1946

- . *The Pirate*, chor. Gene Kelly et Robert Alton, 1948
- . *An American in Paris*, chor. Gene Kelly, 1951
- . *The Band Wagon*, chor. Fred Astaire, 1953
- . *Brigadoon*, chor. Gene Kelly, 1954
- NEGULESCO Jean, *Dady Long Legs*, chor. Roland Petit, Fred Astaire et David Robel, 1955
- POTTER Henry C., *The Story of Vernon and Irene Castle*, chor. Hermes Pan, 1939
- REISNER Charles, *Flying High*, chor. Busby Berkeley, 1931
- SANDRICH Mark, *The Gay Divorcee*, chor. Dave Gould et Hermes Pan, 1934
- . *Top Hat*, chor. Fred Astaire, Hermes Pan et William Hetzler, 1935
- . *Follow the Fleet*, chor. Hermes Pan, 1936
- . *Shall We Dance*, chor. Hermes Pan et Harry Losee, 1937
- . *Carefree*, chor. Hermes Pan, 1938
- SEITER William A., *Roberta*, chor. Fred Astaire et Hermes Pan, 1935
- . *You Were Never Lovelier*, chor. Val Raset, Fred Astaire et Nicanor Molinare, 1942
- SIDNEY George, *Bathing Beauty*, chor. Robert Alton, Jack Donohue et John Murray Anderson, 1944
- . *Anchors Aweigh*, chor. Gene Kelly, 1945
- . *Jupiter's Darling*, chor. Hermes Pan, 1955
- STEVENS George, *Swing Time*, chor. Hermes Pan et Fred Astaire, 1936
- STONE Andrew L., *Stormy Weather*, chor. Clarence Robinson et Nick Castle, 1943
- TAUROG Norman, *Boadway Melody of 1940*, chor. Bobby Connolly et Albertina Rasch, 1940
- THORPE Richard, *This Time for Keeps*, chor. Stanley Donen, 1947
- . *On an Island with You*, chor. Jack Donohue, 1948
- . *Three Little Words*, chor. Hermes Pan et Fred Astaire, 1950
- VIDOR Charles, *Cover Girl*, chor. Val Raset et Seymour Felix, 1944
- WALTERS Charles, *The Barkleys of Broadway*, chor. Fred Astaire et Alex Romero, 1949
- . *Easter Parade*, chor. Fred Astaire et Charles Walters, 1948
- . *The Belle of New-York*, chor. Robert Alton, 1952
- . *Dangerous When Wet*, chor. Charles Walters et Billy Daniel, 1953

WATERS John, *Hairspray*, chor. Edward Love, 1988

(Mélo)dramas et *teen movies* choré-musicaux

ARDOLINO Emile, *Dirty Dancing*, chor. Kenny Ortega, 1987

BADHAM John, *Saturday Night Fever*, chor. Lester Wilson, 1977

CHU John M., *Step Up 2: The Streets*, chor. Nadine « hit-hat » Ruffin, Dave Scott et Jamal Sims, 2008

———. *Step Up 3D*, chor. Nadine « hit-hat » Ruffin, Dave Scott et Jamal Sims, 2010

DALDRY Stephen, *Billy Elliot*, chor. Peter Darling, 2000

FLETCHER Anne, *Step Up*, chor. Anne Fletcher, Rosero McCoy et Jamal Sims, 2006

FOSSE Bob, *Sweet Charity*, chor. Bob Fosse, 1969

———. *Cabaret*, chor. Bob Fosse, 1972

———. *All That Jazz*, chor. Bob Fosse, 1979

GALLOTTA Jean-Claude, *Rei Dom ou la légende des Kreuls*, 1990

GARSON Fred, *The Dancer*, chor. Mia Frye, 2000

HARDY Rob, *Stomp the Yard 2: Homecoming*, chor. Chuck Maldonado, 2010

LUHRMANN Baz, *Strictly Ballroom*, chor. John O'Connell, 1992

———. *Moulin Rouge*, chor. John O'Connell, 2001

LYNE Adrian, *Flashdance*, chor. Jeffrey Hornaday, 1983

MARSHALL Rob, *Chicago*, chor. Bob Fosse, Rob Marshall et John DeLuca, 2002

———. *Nine*, chor. Rob Marshall et John DeLuca, 2009

ROSS Herbert, *Footloose*, chor. Lynne Taylor-Corbett, 1984

PARKER Alan, *Fame*, chor. Louis Falco, 1980

POLLACK Sidney, *They Shoot Horses, Don't They ?*, 1969

ROBBINS Jerome et WISE Robert, *West Side Story*, chor. Jerome Robbins, 1961

SIE Trish, *Step Up: All In*, chor. Jamal Sims, Christopher Scott et Dondraco Jonson, 2014

SPEER Scott, *Step Up Revolution*, chor. Jamal Sims, Travis Wall, Christopher Scott et Chuck Maldonado, 2012

STALLONE Sylvester, *Staying Alive*, chor. Dennon Rawles et Sayhber Rawles, 1983

STOKES Chris, *You Got Served*, chor. Dave Scott et Shane Sparks, 2004

WHITE Sylvain, *Stomp the Yard*, chor. Dave Scott et Chuck Maldonado, 2007

WOODRUFF Bille, *Honey*, chor. Luther A. Brown et Laurieann Gibson, 2003
———. *Honey 2*, chor. Rosero McCoy, 2011

Films sur la danse

ALTMAN Robert, *The Company*, 2003
ARONOFSKY Darren, *Black Swan*, chor. Benjamin Millepied, 2010
BENOIT-LÉVY Jean, *La Mort du cygne*, chor. Serge Lifar, 1937
BERESFORD Bruce, *Mao's Last Dancer*, chor. Graeme Murphy, 2009
CARTER Thomas, *Save the Last Dance*, chor. Fatima Robinson et Randy Duncan, 2001
HACKFORD Taylor, *White Nights*, chor. Roland Petit, Twyla Tharp et Mikhail Baryshnikov, 1985
HYTNER Nicholas, *Center Stage*, chor. Susan Stroman, 2000
JACOBSON Steven, *Center Stage : Turn it Up*, chor. Aakomon Jones et Odessa Munroe, 2008
KOSTER Henry, *The Unfinished Dance*, chor. David Lichine, 1947
POWELL Michael et PRESSBURGER Emeric, *The Red Shoes*, chor. Robert Helpmann et Léonide Massine, 1948
ROSS Herbert, *The Turning Point*, chor. Jean Coralli, Michel Fokine, Lev Ivanov et al., 1977

Documentaires sur la danse

AKERMAN Chantal, *Un jour Pina m'a demandé*, 1983
ASSAYAS Olivier, *Eldorado*, 2007
ATLAS Charles, *Roamin'*, 1979
DEAN Tacita, *Craneway Event*, chor. Merce Cunningham, 2009
DEREN Maya, *Haitian Film Footage*, 1947-1954
KARGMAN Bess, *First Position*, 2011
KLAPISCH Cédric, *Aurélie Dupont, l'espace d'un instant*, 2010
LABARTHE André S., *John Neumeier au travail*, 1987
———. *Sylvie Guillem au travail*, 1988
———. *William Forsythe au travail*, 1988
———. *Patrick Dupond au travail*, 1988

- . *Ushio Amagatsu, éléments de doctrine*, 1993
- LINSEL Anne et HOFFMANN Rainer, *Les Rêves dansants, sur les pas de Pina Bausch*, 2010
- LONCKE Sandrine, *La Danse des Wodaabe*, 2010
- MINGOZZI Gianfranco, *La Taranta*, 1962
- OBADIA Régis, *Dominique Mercy danse Pina Bausch*, 2003
- PATRONIK Claire, *Comme ils respirent*, 2015
- ROUCH Jean, *Initiation à la danse des possédés*, 1949
- . *L'Enclume du Yougo*, 1967
- . *La Dama D'Ambara*, 1974
- ROUCH Jean et DIETERLEN Germaine, *Sigui : les danseurs de Tyogou*, 1968
- SCHÜPBACH Marcel, *B comme Béjart*, chor. Maurice Béjart, 2001
- TRACHTENBERG Robert, *Gene Kelly: Anatomy of a Dancer*, 2002
- TRAVAIL Laura et David, *The Bedroom Tour*, chor. Angela Praed, 2004
- WISEMAN Frederick, *Ballet*, 1995
- . *La Danse, le ballet de l'Opéra de Paris*, 2009
- . *Crazy Horse*, 2011

Films de danse des premiers temps

- DICKSON William Kennedy-Laurie et HEISE William, *Carmencita*, 1894
- . *Annabelle Sun Dance*, 1894
- . *Sioux Ghost Dance*, 1894
- . *Imperial Japanese Dance*, 1894
- . *Buffalo Dance*, 1894
- . *Annabelle Serpentine Dance*, 1894 (il existe plusieurs versions de danses serpentine ———. interprétées par Annabelle Whitford Moore dans le catalogue Edison, dont des versions teintées à la main à l'instar de cette version de 1894).
- . *Annabelle Butterfly Dance*, 1894
- LUMIÈRE Auguste et Louis, *Danseuse de ballet*, 1896
- . *Danse sur scène*, 1896
- . *Danseuses des rues*, 1896
- . *Danse des Ciocciari*, 1897

- . *Le Squelette joyeux*, 1897
- . *Danse serpentine*, 1897
- . *Ballet de Flore*, 1898
- MÉLIÈS Georges, *La Danseuse microscopique*, 1902
- . *L'Homme-mouche*, 1902
- . *La Lanterne magique*, 1903
- . *Le Rêve du maître de ballet*, 1903
- . *Le Cake-Walk infernal*, 1903

Captations de chorégraphies

- BOURDON Rosario, *Air for the G String*, chor. Doris Humphrey, 1934
- ELFELT Peter, *Pas de deux*, 1902
- . *Tarentellen af 'Napoli'*, 1903
- . *Sylfiden*, 1903
- Réalisateur inconnu, *La Mort du cygne*, chor. Michel Fokine, int. : Anna Pavlova, 1925
- Réalisateur inconnu, *Hexentanz*, chor. et int. Mary Wigman, 1929
- Réalisateur inconnu, *Kinetic Molpai*, chor. Ted Shawn, 1935
- Simon et Herta Moselsio, *Lamentation*, chor. et int. Martha Graham, 1943

Films d'animation

- DISNEY Walt (Studios), *Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937
- . *Fantasia*, 1940
- . *Cinderella*, 1950
- . *Peter Pan*, 1953
- . *Sleeping Beauty*, 1959

Films sur la danse

- ELLESTAD Blayre, *Hideaway* de Kiesza, 2014
- GONDRY Michel, *Come Into My World* de Kylie Minogue, 2002
- JONZE Spike, *It's Oh So Quiet* de Björk, 1995
- KHAN Joseph, *When I grow up* des Pussycat Dolls, 2008

LANDIS John, *Thriller* de Michael Jackson, chor. Michael Peters et Michael Jackson, 1983

NAVA Jake, *Single Ladies (Put a Ring on It)* de Beyoncé, 2013

NAVA Jake, *Crazy in Love* de Beyoncé, 2003

SCORSESE Martin, *Bad* de Michael Jackson, Chor., 1987

SIA et ASKILL Daniel, *Chandelier* de Sia, 2014

STERN Walter A., *Bitter Sweet Symphony* de The Verve, 1997

WALSH Baillie, *Unfinished Sympathy* de Massive Attack, 1991

Films comportant une ou des séquence(s) de danse

BRYANT Charles, *Salomé*, chor. Alla Nazimova, 1923

BUTLER David, *The Little Colonel*, 1935

———. *The Littlest Rebel*, 1935

CHAPLIN Charlie, *Sunnyside*, 1919

———. *The Kid*, 1921

———. *The Gold Rush*, 1925

———. *Modern Times*, 1936

———. *The Great Dictator*, 1940

CLAIR RENÉ, *Entr'acte*, 1924

DENIS Claire, *Beau travail*, chor. Bernardo Montet, 1999

EISENSTEIN Sergueï, *Octobre*, 1928

GRIFFITH D. W., *Intolerance*, chor. Ruth St. Denis, 1916

LANG Fritz, *Metropolis*, 1927

PORTER Edwin, *The Great Train Robbery*, 1903

RENOIR Jean, *Sur un air de Charleston*, 1926

VON TRIER Lars, *Dancer in the Dark*, chor. Vincent Paterson, 2000

Films à la sensibilité chorégraphique

BONELLO Bertrand, *De la guerre*, chor. Bernardo Montet, 2008

COPPOLA Francis Ford, *Tetro*, chor. Ana María Stekelman, 2009

CUARÓN Alfonso, *Gravity*, chor. Francesca Jaynes, 2013

DULAC Germaine, *Thèmes et variations*, 1928

———. *Étude cinégraphique sur une arabesque*, 1929
GALLOTTA Jean-Claude, *L'Amour en deux*, 1991
HONORÉ Christophe, *Les Biens-aimés*, chor. Cédric Andrieux, 2011
KEATON Buster, *Sherkock Jr.*, 1924
LÉGER Fernand et MURPHY Dudley, *Ballet mécanique*, 1924
MING-LIANG Tsai, *Visage*, chor. Philippe Découflé, 2009
NOLAN Christopher, *Inception*, 2010
STEINER Ralph et VAN DYKE Willard, *Hand*, 1934, 4 min.
VAN SANT Gus, *Gerry*, 2002.
———. *Elephant*, 2003
———. *Last Days*, 2005
WACHOWSKI Lana et WACHOWSKI Lilly, *Matrix*, chor. Diom Lam, 1999

Autres films cités

BRESSON Robert, *Un condamné à mort s'est échappé*, 1956
———. *Pickpocket*, 1959
———. *Mouchette*, 1967
CAVALCANTI Alberto, *Rien que les heures*, 1926
EASTWOOD Clint, *Gran Torino*, 2008
GOSLING Ryan, *Lost River*, 2014
HANSON Curtis, *8 Mile*, 2002
JARMUSCH Jim, *Only Lovers Left Alive*, 2013
MITCHELL David Robert *It Follows*, 2014
RUTTMANN Walter, *Berlin, symphonie d'une grande ville*, 1927
STRAND Paul et SHEELER Charles, *Manhatta*, 1921
VERTOV Dziga, *L'Homme à la caméra*, 1929

Bibliographie

Sur les ciné-danses

Ouvrages et journaux universitaires monographiques

BENCH Harmony et ELLIS Simon (dir.), « Community and Screendance », *The International Journal of Screendance*, The Ohio State University Libraries – Coventry University Centre for Dance Research, vol. 5, 2015.

BENCH Harmony et ELLIS Simon (dir.), « Field Perceptions », *The International Journal of Screendance*, The Ohio State University Libraries – Coventry University Centre for Dance Research, vol. 6, 2016.

BLOEDÉ Myrian (dir.), *Merce Cunningham. Chorégrapheur pour la caméra. Conversation avec Annie Suquet et Jean Pomarès*, Paris, L'œil d'or, 2013.

BOULEGUE Franck et HAYES Marisa C. (dir.), *Art in Motion: Current Research in Screendance / Art en mouvement : recherches actuelles en ciné-danse*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Publishing Scholars, 2015.

BRANNIGAN Erin, *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*, New York, Oxford University Press, 2010.

DODDS Sherril, *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*, New York, Palgrave, 2001.

MCPHERSON Katrina, *Making Video Dance*, London, Routledge, 2006.

PORTER Jenelle (dir.), *Dance with Camera*, Philadelphia, Institute of Contemporary Art/University of Pennsylvania, 2009.

ROSENBERG Douglas et KAPPENBERG Claudia (dir.), « Screendance Has Not Yet Been Invented », *The International Journal of Screendance*, Madison, University of Wisconsin – Madison Libraries, vol. 1, 2010.

ROSENBERG Douglas et KAPPENBERG Claudia (dir.), « Scaffolding the Medium », *The International Journal of Screendance*, Madison, University of Wisconsin – Madison Libraries, vol. 2, 2012.

ROSENBERG Douglas, *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*, New York, Oxford University Press, 2012.

ROSENBERG Douglas et KAPPENBERG Claudia (dir.), « After Deren », *The International Journal of Screendance*, Madison, University of Wisconsin – Madison Libraries, vol. 3, 2013.

ROSENBERG Douglas et KAPPENBERG Claudia (dir.), « Theory (into) Practice », *The International Journal of Screendance*, Madison, University of Wisconsin – Madison Libraries, vol. 4, 2014.

ROSENBERG Douglas (dir.), *The Oxford Handbook of Screendance Studies*, New York, Oxford University Press, 2016.

ROSINY Claudia, *Videotanz. Panorama einer intermediären Kunstform*, Zurich, Chronos, 1999.

VACCARINO ELISA, *La Musa dello schermo freddo: videodanza, computer e robot*, Genève, Costa & Nolan, 1996.

Chapitres d'ouvrages, mémoires de recherche, revues de presse et articles

ADOLPHE Jean-Marc *et al.*, *Mouvement*, « cahier spécial Thierry De Mey », avril-juin 2011, n°59.

BENCH Harmony, « Anti-Gravitational Choreographies: Strategies of Mobility in Screendance », *The International Journal of Screendance*, vol. 1, *op. cit.*, pp. 53-61.

BENCH Harmony, « Media and the No-Place of Dance », *Forum Modernes Theater*, Bd. 23/1, 2008, pp. 37-47. [En ligne] URL : http://periodicals.narr.de/index.php/forum_modernes_theater/article/viewFile/864/842. [Consulté le 02/08/2015].

BENCH Harmony, « Maya Deren: A Prologue », *The International Journal of Screendance*, vol. 3, *op. cit.*, pp. 6-11.

CARROLL Noël, « Toward a Definition of Moving-Picture Dance », *The International Journal of Screendance*, vol. 1, *op. cit.*, pp. 111-125.

CLARKE Shirley et RABINOVITZ Lauren, « Choreography of Cinema: An Interview with Shirley Clarke », *Afterimage*, n°5, décembre 1983, pp. 8-11.

CLARKE Shirley, « Shirley Clarke interviewed by Gretchen Berg – Dance perspectives 1967 », *Dance with Camera*, Philadelphia, Institute of Contemporary Art/University of Pennsylvania, 2009.

DODDS Sherril, « Televisualised », *Dance Theater Journal*, vol. 13, n°4, 1997, pp. 44-47.

DODDS Sherril et HOOPER Colleen, « Faces, Close-ups and Choreography : A Deleuzian Critique of So You Think You Can Dance », *The International Journal of Screendance*, vol. 4, *op. cit.*, pp. 93-113.

GLENN Tim, « Les Techniques de la performance derrière l'objectif : appliquer la philosophie du mouvement de Nikolais/Louis à la cinématographie », *Art in Motion: Current Research in Screendance / Art en mouvement : recherches actuelles en ciné-danse*, *op. cit.*, pp. 73-88.

GREENFIELD Amy, « The Kinesthetics of Avant-Garde Dance Films: Deren and Harris », in Judith Mitoma (dir.), *Envisioning Dance on Film and Video*, New York, Routledge, 2002, pp. 21-26.

HALLER Robert A., « Amy Greenfield: Film, Dynamic Movement, and Transformation », in Robin Blaetz (dir.), *Women's Experimental Cinema*, Durham, Duke University Press, 2007, pp. 152-166.

HAYES Marisa C., « La ciné-danse : corps accordés, corps discordants », in Daniel Favier (dir.), *Repères, cahier de danse*, n°25, Vitry-sur-Seine, Centre de développement chorégraphique/biennale de danse du Val-de-Marne, avril 2010, pp. 13-14.

HERFELD Stéphanie, « Voir et se mouvoir : la performance des images de Marie Menken », *Art in Motion: Current Research in Screendance / Art en mouvement : recherches actuelles en ciné-danse*, *op. cit.*, pp. 89-112.

KAPPENBERG Claudia, « Does Screendance need to look like Dance? », *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, vol. 5, n°2-3, pp. 89-105.

KLOETZEL Melanie, « Bodies in Place: Location as Collaborator in Dance Film », *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 2015, vol. 11, n°1, pp. 18-41.

KNIGHT Arthur *et al.*, *Dance Perspectives*, Special issue: cine-dance, n°30, New York, Dance Perspective Inc., été 1967.

LASTENS (de) Émeric, « Distopic Dances : notes sur 46 bis (1988), *Topic I & II* (1989) de Pascal Baes », *Exploding. Revue d'analyse de l'expérimentation cinématographique*, « Danse/Cadence », n°10, Paris, Juillet 2003, pp. 41-44.

PARFAIT Françoise, « Petite chronique de l'image », *New Media Encyclopedia*. [En ligne] URL : <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?lg=FRA&ID=150000000041145>. [Consulté le 19/07/2016].

RUIZ CARBALLIDO Paulina, *L'écran comme espace chorégraphique, étude sur l'approche cinématographique de la danse dans les œuvres de Maya Deren – Talley Beatty A study in choreography for camera et Merce Cunningham – Charles Atlas* Locale, mémoire de master en danse, sous la direction de Julie Perrin, Saint-Denis, Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, 2013. [En ligne] URL : http://www.danse.univ-paris8.fr/diplome.php?di_id=2. [Consulté le 21/03/2015].

SCHMIDT Jochen, « Exploitation or Symbiosis? On the Contradictions Between Dance and Video », *Ballett International*, n°1, janvier 1991, pp. 97-99.

VAUGHAN David, « Merce Cunningham's Choreography for the Camera », *Envisioning Dance on Film and Video*, *op. cit.*, pp. 34-38.

VITAGLIONE Sylvie, *Experimental Dance Films and the (Mis)Use of Urban Space*, avril 2014. [En ligne] URL : http://architectureemps.com/wp-content/uploads/2013/09/mc_conference_vitaglione_sylvie.pdf. [Consulté le 24/07/2015].

WALON Sophie, « Corporeal Creations in Experimental Screendance: Resiting Sociopolitical Constructions of the Body », *The Oxford Handbook of Screendance Studies*, *op. cit.*, chapitre 16, pp. 321-347.

WALON Sophie, « Screendance Sensations / Ciné-danses et sensations », *Art in Motion: Current Research in Screendance / Art en mouvement : recherches actuelles en ciné-danse*, *op. cit.*, 2015, pp. 2-20.

WALON Sophie, « Poetic Phenomenology in Thierry De Mey's Open Corporealities, Responsive Spaces and Carnal Experience », *The International Journal of Screendance*, vol. 4, *op. cit.*, pp. 28-43.

WALON Sophie, « Esthétique et dramaturgie des bruits dans les ciné-danses », in Marie-Madeleine Mervant-Roux et Giusy Pisano (dir.), *Ligéia. Dossiers sur l'art*, XVIII^e année, « Art et bruit : Théâtre, magie, cinéma, musique, radio, opéra, performance, ciné-danse », n°141-144, Paris, juillet-décembre 2015, pp. 222-233.

Sur la danse au cinéma en général et sur d'autres formes du film de danse en particulier

Ouvrages et journaux universitaires monographiques

ALLEN Dave et JORDAN Stephanie (dir.), *Parallel Lines: Media Representations of Dance*, Londres, John Libbey, 1993.

ALOFF Mindy, *Hippo in a Tutu: Dancing in Disney Animation*, New York, Disney Editions, 2008.

AUBENAS Jacqueline (dir.), *Filmer la danse*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 2006.

BILLMAN Larry, *Film Choreographers and Dance Directors*, Jefferson, MacFarland and Company Inc. Publishers, 1997.

BLANCO BORELLI Melissa (dir.), *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*, New York, Oxford University Press, 2014.

BOUQUET Stéphane (dir.), *Danse/Cinéma*, Paris/Pantin, Capricci/Centre national de la danse, 2012.

BRION Patrick, *La Comédie musicale : du « Chanteur de jazz » à « Cabaret »*, Paris, La Martinière, 1993.

COUREAU Didier et LOUGUET Patrick (dir.), *Cinéma et Danse [Sensibles Entrelacs]*, Paris, L'Harmattan, 2013.

DELAMATER Jerome, *Dance in the Hollywood Musical*, Ann Arbor, UMI Press, 1998.

MITOMA Judith (dir.), *Envisioning Dance on Film and Video*, New York, Routledge, 2002.

MUELLER John, *Astaire Dancing: The Musical Films*, New York, Wings Books, 1985.

ROSINY Claudia, *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, Bielefeld, Transcript verlag, 2013.

SPAIN Louise (dir.), *Dance on Camera: A Guide to Dance Films and Videos*, Lanham, Scarecrow Press, 1998.

TOMASOVIC Dick, *Kino-Tanz : l'art chorégraphique du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

Chapitres d'ouvrages, mémoires de recherche, revues de presse et articles

AMPRIMOZ Clotilde, *Danse et cinéma. Un point de vue chorégraphique sur le film « Playtime » réalisé par Jacques Tati*, mémoire de master en danse, sous la direction de Christine Roquet et Julie Perrin, Saint-Denis, Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, 2003.

BINH N. T., « “Everything Old Is New Again” : Bob Fosse et les métamorphoses du musical hollywoodien classique », in Jean-Loup Bourget et Jacqueline Nacache (dir.), *Le Classicisme hollywoodien*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, pp. 247-263.

BROOKS Virginia, « A Century of Dance and Media », *Envisioning Dance on Film and Video*, op. cit., pp. xix-xxx.

CARROT Marion, « Danse et cinéma : une relation sans Histoire ? », *Recherches en danse*, mars 2014. [En ligne] URL : <http://danse.revues.org/660>. [Consulté le 24/07/2016].

CARROT Marion, « Une idée du mouvement – Étude de quelques figures dansées dans la filmographie de Germaine Dulac », *Screendance Studies*, mai 2014. [En ligne] URL disponible : <https://screendancestudies.wordpress.com/2014/05/08/une-idee-du-mouvement-etude-de-quelques-figures-dansees-dans-la-filmographie-de-germaine-dulac/>. [Consulté le 17/11/2015].

COMOLLI Jean-Louis, « La Danse des images, kaléidoscopie de Busby Berkeley », *Cahiers du Cinéma*, n°174, janvier 1966, pp. 24-26.

COSTA Fabienne (dir.), *Vertigo, revue d'histoire et d'esthétique du cinéma*, Hors-série n°3, « Danses », Marseille, Images en Manœuvres Éditions, octobre 2005.

FAWELL John, « Dance », *The Essence of Chaplin : The Style, The Rhythm and The Grace of a Master*, Jefferson, McFarland, 2014, chapitre 14, pp. 208-216.

GUIDO Laurent, « Entre corps rythmé et modèle chorégraphique : danse et cinéma dans les années 1920 », *Vertigo, revue d'histoire et d'esthétique du cinéma*, Hors-série n°3, *op. cit.*, pp. 21-28.

GUIDO Laurent, « Du corps rythmé au modèle chorégraphique », *L'Âge du rythme – Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Éditions Payot Lausanne, 2007, chapitre 7, pp. 301-349.

GUIDO Laurent, « Rhythmic Bodies/Movies: Dance as Attraction in Early Film Culture », in Wanda Strauven (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007, pp. 140-156.

GUIDO Laurent, « Entre spectacles paradoxaux et dispositifs techniques : retour sur les danses (serpentes) du premier cinéma », in Gilles Mouëllic et Laurent Le Forestier (dir.), *Filmer l'artiste au travail*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 125-148.

GUIDO Laurent, « Between Paradoxical Spectacles and Technical Dispositives: Looking Again at the (Serpentine) Dances of Early Cinema », in François Albera et Maria Tortajada, *Cine-Dispositives: Essays in Epistemology Across Media*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015, pp. 249-273.

HAMERY Roxane, « Bob Fosse : les passions despotiques », in Sylvie Chalaye et Gilles Mouëllic (dir.), *Comédie musicale : les jeux du désir. De l'âge d'or aux réminiscences*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp. 115-123.

JULLIER Laurent et PÉQUIGNOT Julien, *Le Clip : histoire et esthétique*, Paris, Armand Colin, 2013.

KIRSTEIN Lincoln, « Mickey Mouse Joins the Ballet », *Dance*, vol. 8, n°5, décembre 1940, pp. 15-32.

KULESHOV Lev, « The Banner of Cinematography », *Lev Kuleshov. Fifty Years in Films. Selected Works*, Moscou, Raduga, 1987 (1920), pp. 37-55.

KUYPERS Patricia (dir.), *Nouvelles de danse* (revue), n°26, « Filmer la danse », Bruxelles, Contredanse, hiver 1996.

LAIRD Paul R., « Choreographers, Directors and the Fully Integrated Musical », in William A. Everett et Paul R. Laird (dir.), *The Cambridge Companion to the Musical*, New York, Cambridge University Press, 2008, pp. 220-234.

MACAULAY Alastair, « An Appreciation of Movement and Dance in Walt Disney's films », *The Dancing Times*, n°951, Londres, décembre 1989, pp. 261-264.

MEKAS Jonas, « A Few Notes on Maya Deren », in Shelley Rice (dir.), *Inverted Odysseys : Claude Cahun, Maya Deren and Cindy Sherman*, Massachusetts, MIT Press, 1999, pp. 127-150.

MILLELIRI Carole, « Grandeur et décadence du *musical* hollywoodien », *Critikat*, 28 avril 2009. [En ligne] URL : <http://www.critikat.com/panorama/analyse/que-le-spectacle-commence.html>. [Consulté le 11/01/2016].

MUELLER John, « Fred Astaire and the Integrated Musical », *Cinema Journal*, vol. 24, n°1, Automne 1984, pp. 28-40.

OLENINA Ana, « Moto-Bio-Cine-Event: Constructions of Expressive Movement in Soviet Avant-Garde Film », *The Oxford Handbook of Screendance Studies*, op. cit., chapitre 4, pp. 79-104.

OWEN Norton, « Ted Shawn's Moving Images », *Envisioning Dance on Film and Video*, op. cit., pp. 61-65.

PERRIN Julie (dir.), *Funambule. Revue de danse*, n°6, « Mouvements à l'écran », Saint-Denis, Anacrouse, juin 2004.

SARA SMITH Imogen, « Fred Astaire (1889-1987) », *Dance Heritage Coalition*, 2012. [En ligne] URL : http://www.danceheritage.org/treasures/astaire_essay_smith2.pdf. [Consulté le 19/12/2015].

SARA SMITH Imogen, « Busby Berkeley (1895-1976) », *Dance Heritage Coalition*, 2012. [En ligne] URL : http://www.danceheritage.org/treasures/berkeley_essay_smith.pdf. [Consulté le 07/02/2016].

SIMONSON Mary, « Filming Opera: Anna Pavlova and *The Dumb Girl of Portici* », *Body Knowledge: Performance, Intermediality, and American Entertainment at the Turn of the Twentieth Century*, New York, Oxford University Press, 2013, chapitre 6, pp. 161-188.

SOUDET Julien, *Le Film de danse*, mémoire de master en cinéma, sous la direction de Daniel Dobbels et Giusy Pisano, Paris, E.N.S. Louis-Lumière, 2013.

STODELLE Ernestine, « Doris Humphrey's Air for the G String », *Envisioning Dance on Film and Video*, op. cit., pp. 66-67.

VILLODRE Nicolas, « Panorama du film de danse en France », *Objectif Cinéma*. [En ligne] URL : <http://www.objectif-cinema.com/spip.php?article4569>. [Consulté le 08/07/2015].

ZIMMER Elizabeth, « Optic Nerve: Busby Berkeley and the American Cinema », *Envisioning Dance on Film and Video*, op. cit., pp. 68-70.

Études cinématographiques

Ouvrages et journaux universitaires

- ALTMAN Rick, *La Comédie musicale hollywoodienne*, Paris, Armand Colin, 1992.
- AUMONT Jacques et MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, 2001.
- BALÁZS Béla, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma*, Paris, Circé, 2010 (1924).
- BASTIANCICH Alfio, *Norman McLaren, précurseur des nouvelles images*, Paris, Dreamland, 1997.
- BOUHOURS Jean-Michel, *L'Art du mouvement : collection cinématographique du Musée national d'art moderne, 1919-1996*, Paris, éditions du Centre Pompidou, 1999.
- BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier – L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998.
- CHION Michel, *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Nathan, 1990.
- CHION Michel, *La Comédie musicale*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.
- CLARK Vèvè A., HODSON Millicent et NEIMAN Catrina, *The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected works*, New York, Anthology Film Archives/Film Culture, 1984.
- COOK Nicholas, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 1, L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2, L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
- DEREN Maya, *Écrits sur l'art et le cinéma*, traduit et présenté par Éric Alloï et Julie Beaulieu, Paris, Paris Experimental, 2004.
- FISHER Lucy, *Shot/Countershot: Film Tradition and Women's Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- FRAMPTON Daniel, *Filosophy*, Londres, Wallflower Press, 2005.
- GAUDREULT André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris/Québec, Armand Colin/Nota bene, 1988.
- HESS Earl J. et DABHOLKAR Pratibha A., *Singin' in the Rain: the Making of an American Masterpiece*, Lawrence, University Press of Kansas, 2009.
- HORAK Jan-Christopher, *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-Garde, 1919-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 1995.
- KARNEY Robyn et CROSS Robin, *The Life and Times of Charlie Chaplin*, Londres, Greenwood, 1992.

LEROY Alice, *Le Corps utopique au cinéma. Transparence, réversibilité, hybridité*, Thèse de doctorat en études cinématographiques, sous la direction de Marc Cerisuelo, Champs-sur-Marne, Université Paris-Est Marne-la-Vallée, 2015.

LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *Esthétique du mouvement cinématographique*, Paris, Klincksieck, 2005.

MASSON Alain, *Comédie musicale*, Paris, Stock, 1981.

McMAHAN Alison, *Alice Guy Blaché: Lost Visionary of the Cinema*, New-York, Continuum, 2002.

McPHERSON Bruce (dir.), *Essential Deren. Collected Writings on Films by Maya Deren*, Kingston, New York, Documentext, 2004.

MUSSER Charles, *Edison Motion Pictures, 1890-1900 : An Annotated Filmography*, Washington, DC : Smithsonian Institution Press, 1997.

NICHOLS Bill (dir.), *Maya Deren and the American Avant-Garde*, Berkeley, University of California Press, 2001.

RABINOVITZ Lauren, *Points of Resistance: Women, Power and Politics in the New York Avant-Garde Cinema*, Urbana, University of Illinois Press, 2003 (1991).

RUBIN Martin, *Showstoppers: Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle*, New York, Columbia University Press, 1993.

SITNEY P. Adams, *Le Cinéma visionnaire, L'avant-garde américaine, 1943-2000*, Paris, Paris Experimental, 2002 (1974).

SITNEY P. Adams, *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

THOMAS Tony, TERRY Jim et BERKELY Busby, *The Busby Berkeley Book*, London, Thames et Hudson, 1973.

WOLLEN Peter, *Singin' in the Rain*, Londres, British Film Institute, 1992.

Chapitres d'ouvrages, mémoires de recherche, revues de presse et articles

BEUGNET Martine, « Le Souci de l'Autre – Nouveau Réalisme et critique sociale dans le cinéma français contemporain », *IRIS*, n°29, 2000, pp. 53-66.

BONNEVILLE Léo (dir.), *Séquences : revue de cinéma*, « Norman McLaren au fil de ses films », n°82, Montréal, La Revue Séquences Inc, octobre 1975.

BRAUN Marta, « Muybridge le magnifique », *Études photographiques*, n°10, novembre 2001. [En ligne] URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/262>. [Consulté le 12/03/2015].

BRAUN Marta, « *Fragmentation as Narration: the Case of Animal Locomotion* », in François Albera, Marta Braun et Andre Gaudreault (dir.), *Arrêt sur image, fragmenta-*

tion du temps. *Aux sources de la culture visuelle moderne/Stop Motion, Fragmentation of Time. Exploring the Roots of Modern Visual Culture*, Lausanne, Payot Lausanne, 2002, pp. 151-170.

CASTRO Teresa, « L'Ornement de la masse, de Weimar à Hollywood », in Angela Lampe (dir.), *Vues d'en haut*, Metz, Centre Pompidou Metz, 2013, pp. 253-259.

CORNU Jean-François, « “Regarder le soleil en face” : André S. Labarthe et l'artiste au travail », *Filmer l'artiste au travail*, op. cit., pp. 309-328.

CORNU Jean-François, « Autoportrait d'un filmeur d'artistes : entretien avec André S. Labarthe », *Filmer l'artiste au travail*, op. cit., pp. 395-412.

DIDI-HUBERMAN Georges, « La danse de toute chose », in Georges Didi-Huberman et Laurent Mannoni, *Mouvements de l'air : Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, Paris, Gallimard/Réunion des musées nationaux, 2004, pp. 173-337.

FIANT Antony, « L'Artiste et l'institution : à propos de trois films de Frederick Wiseman », *Filmer l'artiste au travail*, op. cit., pp. 329-340.

FISHER Lucy, « L'image de la femme comme image : la politique optique de *Dames* et autres numéros musicaux de Busby Berkeley », in Ginette Vincendeau et Bérénice Reynaud, *CinémAction : 20 ans de théories féministes sur le cinéma*, février 1993, n°67, pp. 129-134.

LAMBERT Carrie, « Other Solutions », *Video Data Bank's A Woman Who... : Selected Works of Yvonne Rainer*, 2005. [En ligne] URL : <http://www.vdb.org/sites/default/files/Carrie%20Lambert%20-%20Other%20Solutions.pdf>. [Consulté le 23/06/2016].

LEROY Alice, « Caméra en solo pour un huis clos de jazz et d'héroïne », *Critikat*, 17 septembre 2013. [En ligne] URL disponible : <http://www.critikat.com/panorama/analyse/the-connection.html>. [Consulté le 12/05/2016].

MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n°3, 1975, pp. 6-18.

SULLIVAN Moira, « Maya Deren's Ethnographic Representation of Ritual and Myth in Haiti », *Maya Deren and the American Avant-Garde*, op. cit., pp. 207-229.

WILD Jennifer, « An Artist's Hands: Stella Simon, Modernist Synthesis, and Narrative Resistance », *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 46, n°1, mars 2005, pp. 93-105.

Sur l'art chorégraphique

Ouvrages et journaux universitaires

BERNASCONI Jayne C. et SMITH Nancy E., *Aerial Dance*, Champaign (Illinois), Human Kinetics, 2008.

BURTON Deena, *Sitting at the Feet of Gurus: The Life and Dance Ethnography of Claire Holt*, Philadelphie, Xlibris, 2009.

CURRENT Richard Nelson et CURRENT Marcia Ewing, *Loie Fuller: Goddess of Light*, Boston, Northeastern University Press, 1997.

EISS Harry, *The Mythology of Dance*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

FEUILLET Raoul Auguste, *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, Bologne, Forni, 1970 (1700).

HUESCA Roland, *La Danse des orifices : étude sur la nudité*, Paris, Jean-Michel Place, 2015.

JAFFRÉ Olympe, *Danse et nouvelles technologies : enjeux d'une rencontre*, Paris, L'Harmattan, 2007.

KLOETZEL Melanie et PAVLIK Carolyn (dir.), *Site Dance : Choreographers and the Lure of Alternative Spaces*, Gainesville, University Press of Florida, 2009.

KOSSTRIN Hannah Joy, *Honest Bodies: Jewishness, Radicalism, and Modernism in Anna Sokolow's Choreography from 1927 to 1961*, Thèse de doctorat en études en danse, The Ohio State University, 2011.

LISTA Giovanni, *Loïe Fuller; danseuse de la Belle Époque*, Paris, Hermann Danse, 2007.

MASSIANI Léna, *Danse in situ : réflexions sur la relation danseurs, public, site*, Thèse de doctorat en études et pratiques des arts, sous la direction d'Andrée Martin, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011. [En ligne] URL : <http://www.archipel.uqam.ca/4705/1/D2291.pdf>.

PERRIN Julie, *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, Les presses du réel, 2012.

POUILLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

THIBAUT Vincent, *L'Art du déplacement : Force, dignité, partage*, Québec, éditions du Septentrion, 2012.

THOMAS Bob, *Astaire: The Man, the Dancer*, New York, St. Martins' Press, 1984.

RAINER Yvonne, *Work 1961-73*, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1974.

Chapitres d'ouvrages, mémoires de recherche, revues de presse et articles

CUNNINGHAM Merce, « Four Events that Have Led to Large Discoveries », in Melissa Harris (dir.), *Merce Cunningham: Fifty Years*, New York, Aperture, 1994.

FOSTER Susan Leigh, « Choreographing Empathy », *Topoi : An International Review of Philosophy*, n°24, 2005, pp. 81-91.

FRANKO Mark, « Peut-on habiter une danse ? », in Claire Rousier (dir.), *Oskar Schlemmer. L'Homme et la figure d'art*, Centre national de la danse, Pantin, 2001, p. 121.

GODARD Hubert, « Le Geste et sa perception », in Isabelle Ginot et Marcelle Michelle (dir.), *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995, pp. 224-228.

HUESCA Roland, « Ce que fait Deleuze à la danse », *Le PortiQue. Revue de philosophie et de sciences humaines*. [En ligne] URL : <http://leportique.revues.org>. [Consulté le 23/08/2016].

KHOURY Krystel, « Un arbre aux possibilités multiples. Le traitement de la main dans le travail chorégraphique de Sidi Larbi Cherkaoui », in Emmanuelle André, Claudia Palazzolo et Emmanuel Siety (dir.), *Des Mains modernes*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 15-26.

LAMB Matthew D., « Misuse of the Monument: The Art of Parkour and the Discursive Limits of a disciplinary Architecture », *Journal of Urban Cultural Studies*, vol. 1, mars 2014, pp. 107-126.

PAÏNI Dominique et LOUPPE Laurence, « Les danseurs cinéphiles », *Art Press*, Hors-Série n°8 « Les Années danse », 1987, pp. 64-65.

PERRIN Julie, « Habiter en danseur », *Du périmètre scénique en art : re/penser la Skéné?*, 2013, pp. 8-19. [En ligne] URL disponible : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00793263/document>. [Consulté le 25/08/2015].

SUQUET Annie, « La collaboration Cage-Cunningham : un processus expérimental », in *Repères, cahier de danse 2/2007 (n°20)*, pp. 11-16. [En ligne] URL : www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2007-2-page-11.htm. [Dernière consultation le 20/07/2016].

Sur le corps et ses représentations

AMIEL Vincent, *Le Corps au cinéma*, Paris, PUF, 1998.

AUMONT Jacques (dir.), *L'Invention de la figure humaine. Le cinéma : l'humain et l'inhumain*, Paris, La Cinémathèque Française, 1995.

BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de minuit, 2011 (1957).

BERNARD Michel, *Le Corps*, Paris, Seuil, 1995.

BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier – L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998.

- BUTLER Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.
- COMOLLI Jean-Louis, *Corps et cadre – Cinéma, éthique, politique*, Paris, Verdier, 2012.
- DE BAECQUE Antoine, « Écrans. Le corps au cinéma », in Jean-Jacques Courtine (dir.), *Histoire du corps. III. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2006, pp. 385-406.
- DE BAECQUE, Antoine (dir.), « Le corps exposé », *Vertigo* n°15, novembre 1996.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Felix, *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972/1973.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Felix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1998 (1975).
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, 3 tome, Paris, Gallimard, 1976-1984.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits. 1954-1988*, tome II, Paris, Gallimard, 1994.
- FOUCAULT Michel, *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France 1978-1979*. Paris, Gallimard, 2004.
- GAME Jérôme (dir.), *Images des corps, corps des images*, Lyon, ENS Éditions 2010.
- KRACAUER Siegfried, « L'Ornement de la masse », *L'Ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*, Paris, La Découverte, 2008 (1927), pp. 60-71.
- MAUSS Marcel, « Les techniques du corps », *Sociologie et anthropologie*, Paris, Quadrige/PUF, 1999 (1936).
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976 (1945).
- PALMER Tim, « The Cinéma du Corps », *Brutal Intimacy : Analysing Contemporary French Cinema*, Middletown, Wesleyan University Press, 2011, chapitre 2, pp. 57-94.
- SFORZINI Arianna, *Michel Foucault, une pensée du corps*, Paris, PUF, 2014.
- WALON Sophie, « Existential Wanderings in Gus Van Sant's "Walking Trilogy": *Gerry*, *Elephant*, and *Last Days* », in Klaus Benesch et François Specq (dir.), *Walking and the Aesthetics of Modernity: Pedestrian Mobility in Literature and the Arts*, New York, Palgrave Macmillan, 2016.
- WALON Sophie, « Esthétique de la peau et dramaturgies incarnées dans le cinéma français du corps », in Emmanuel Siety et Priska Morrissey (dir.), *Filmer la peau*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, [à paraître].

WALON Sophie, « Monstrous Embodiments of Post-Modern Capitalism and Corporatism in the Cinema of the 'New French Extremity' », in Petra Rehling et Elsa Bouet (dir.), *Monstrous Reflections*, Oxford, Inter-disciplinary Press, 2014, pp. 39-49.

Sur les sensations

BARKER Jennifer M., *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2009.

BEUGNET Martine, *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2007.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002 (1981).

ELSAESSER Thomas, HAGENER Malte, *Film Theory. An Introduction through the Senses*, New York, London, Routledge, 2010.

MARKS Laura U., *The Skin of the Film: Intercultural cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, Duke University Press, 2000.

McMAHON Laura, *Cinema and Contact: The Withdrawal of Touch in Nancy, Bresson, Duras and Denis*, Oxford, Legenda, 2012.

SOBCHACK Vivian, *The Address of the Eye: a Phenomenology of Film Experience*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

SOBCHACK Vivian, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, University of California Press, 2004.

WALON Sophie, « Gravity d'Alfonso Cuarón », CMDR (Corps : méthodes, discours et représentations), Laboratoire Junior de l'ENS de Lyon. [En Ligne] URL : <http://cmdr.ens-lyon.fr/spip.php?article96>. [Consulté le 30/07/2016].

WALON Sophie, « Le toucher dans le cinéma français des sensations », *Entrelacs*, n°10, septembre 2013. [En ligne], URL : <http://entrelacs.revues.org/530>. [Consulté le 27/07/2016].

WALON Sophie, « Splendeurs et misères de la chair : corps et sensations dans le cinéma de Bertrand Bonello » in CMDR (Corps : méthodes, discours et représentations), Laboratoire Junior de l'ENS de Lyon. [En Ligne] URL : <http://cmdr.ens-lyon.fr/spip.php?article86>. [Consulté le 30/07/2016].

WALON Sophie, « "Écrans tactiles" : Esthétique, dramaturgie et épistémologie des textures dans le "cinéma français des sensations" », in Jeff Barda et Daniel. A. Finch-Race, *Textures : Processus et événements dans la création poétique moderne et contemporaine*, Berlin, Peter Lang, 2015, pp. 81-100.

Autres (littérature, philosophie générale, études culturelles...)

- AUSTIN J. L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1991 (1970).
- BATAILLE Georges, *La Part maudite*, Paris, Minuit, 2014 (1949).
- BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Frédéric Joly, Paris, Payot, 2013 (1955).
- CARTER Paul, *The Lie of the Land*, Londres, Faber and Faber, 1996.
- DERRIDA Jacques, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Éditions Galilée, 2006.
- DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.
- FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1975 (1917).
- GIDE André, *L'Immoraliste*, Paris, Gallimard, 1972 (1902).
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, Paris, PUF, 1998 (1953).
- KROHN Katherine, *Michael Jackson : Ultimate Music Legend*, Minneapolis, Lerner Publications Company, 2010.
- McLUHAN Eric et ZINGRONE Frank (dir.), *Essential McLuhan*, New York, Basic Books, 1995.
- PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1999 (1927).

Liens utiles

- Numéridanse.tv, vidéothèque internationale de danse en ligne : <http://www.numeridanse.tv/fr/>
- Tendu TV – Essential Dance Films (chaîne YouTube, spécialisée dans les films de danse expérimentaux) : <https://www.youtube.com/show/essentialdancefilm>
- Screendance Collective (chaîne Vimeo, spécialisée dans les films de danse expérimentaux) : <https://vimeo.com/groups/screendancecollective>
- The International Journal of Screendance : <http://screendancejournal.org>
- Dance on Film Association : <http://www.dancefilms.org>
- La Nouvelle Cinémathèque de la danse : http://www.cnd.fr/nouvelle_cinematheque2016
- La 3^e scène de l'Opéra de Paris : <https://www.operadeparis.fr/en/3e-scene>
- Le site bilingue anglais/français Screendance Studies : <https://screendancestudies.wordpress.com>

Index

- (Now) or Maintenant Entre Parenthèses*, 337
- 42nd Street*, 73
- 46 bis, rue de Belleville*, 240, 242, 302, 390
- A Moment in Love*, 12, 175, 183, 184, 186, 188, 270, 391, 393
- A Study in Choreography for Camera*, 29, 32, 98, 99, 149, 150, 163, 176, 180, 187, 196, 253, 269, 270, 285, 287, 294, 309, 317, 390, 445–447, 534, 535, 545, 576, 587
- Advance*, 293–296
- All That Jazz*, 5, 109, 112, 113
- All This Can Happen*, 245, 306, 307
- An American in Paris*, 8, 82, 83, 88, 120, 132, 500
- Arabesque for Kenneth Anger*, 278
- Are You for Real ?*, 550, 551, 553, 560, 565
- At Land*, 148, 150, 152, 156, 158
- BKLYN*, 557, 558, 560, 564
- Bad*, 118, 129, 502
- Ballet Adagio*, 200
- Beach Birds for Camera*, 121, 225, 226, 408
- Birds*, 245, 303–306
- Black Data*, 250
- Black Swan*, 5, 7, 15, 101, 126, 127, 133, 200, 267
- Blue Studio : Five Segments*, 13, 218, 221–223, 227
- Blush*, 2, 123, 244, 257, 391, 393, 403, 405–407, 428, 430, 433, 469, 472
- Body Trail CCTV*, 502
- Body, Body on the Wall*, 2, 123, 365, 366, 369
- Boy*, 246, 459–461, 468, 470, 472
- Bridges-Go-Round*, 31, 35, 175, 187, 188, 220, 280, 301, 303, 305, 480, 503
- Brigadoon*, 132
- Brussels Loops*, 480
- Bullfight*, 12, 175, 180–183, 186, 188
- Burst*, 540, 542, 543, 545
- C'est le veau qui Bêle*, 410
- CVS (Computer Vision Syndrome)*, 251, 288, 566, 567, 569, 570, 572, 576
- Cabaret*, 14, 109, 111, 112
- Carbon Dating Angels*, 307
- Carnets d'un rêveur*, 234
- Case Studies from the Groat Center for Sleep Disorders*, 248
- Chandelier*, 120, 200, 257, 535–537, 543, 545
- Changing Steps*, 121, 225
- Channels/Inserts*, 13, 121, 225
- Chicago*, 124, 126
- Choreography for Audience*, 250
- Chrysalis*, 12, 189
- Circle*, 272, 273
- Concertino*, 239
- Conso-Motion*, 302, 390

Contrecoup, 123, 247, 542
Counter Phrases, 450, 580
Cover Girl, 80
Cover-up, 246
Cowboy, 412
Craneway Event, 506, 533
Cross Channel, 245
DW2, 352, 425, 426
Dames, 66, 67, 69, 70, 500
Dance Chromatic, 189
Dance in the Sun, 12, 175–177, 179, 180, 186, 187, 196, 197, 220, 294
Dance of Her Hands, 325, 329, 339
Dancing with the Obstacles, 502
Danses de main, 337
Danses espagnoles, 12, 64
Danses macabres, 308
Day, 302
Dead Dreams of Monochrome Men, 122, 245
Deere John, 248, 310, 483–485, 487, 503
Derrière le mur, 237
Dervish, 212, 389
Descent, 250, 270, 272, 275, 444, 487, 488, 492, 503
Die Klage der Kaiserin, 122, 285, 286, 461, 468, 472
Eadweard Muybridge : A Ballet in 10 Movements, 307
Element, 210, 213, 396
En Onze, 493
Enter Achilles, 122, 245, 247
Erè Mèla Mèla, 302
Evacuated, 272, 513, 517, 533
Exquisite Corps, 293, 297, 308, 309
Eye Vanish, 253
Eyes Nose Mouth, 250
Fantasia, 98, 136
Fase, 26, 243, 244, 272, 381, 382, 384, 389, 416, 417, 433, 450, 462, 472, 507, 510, 511, 514, 577, 581
Figures, 222, 314, 351, 425
Film with Three Dancers, 12, 189
Fisticuffs, 246
Flesh and Blood, 245
Flying Lessons, 66, 74, 298, 493
Foli, 306
Follow the Fleet, 74
Footlight Parade, 66, 69, 71, 91
For Me and My Gal, 79
Fractions I, 222–224
Front Room, 426
Globe Trot, 293, 294, 296, 297, 300, 308, 309
Gold Diggers of 1933, 66, 69, 70, 145
Gold Diggers of 1935, 66, 145
Gold Diggers of 1937, 66, 69
Gravity of Center, 506, 507
Greenman, 246
Hände : Das Leben und die Liebe eines Zärtlichen Geschlechts, 316, 317
Hand Movie, 12, 189, 221, 254, 325–333, 338, 587, 591
Hands, 333, 335
Hearts and Arrows, 274
Home Alone, 506–508, 533
Hoppla, 244
Horseplay, 246
Human Radio, 246
I Am Your Database, 251, 558, 572
If Time Pass, 272, 273, 548, 559, 565, 566, 578, 581
Il s'agit, 365, 419
Image, Flesh and Voice, 12, 189
In Paris Parks, 175, 180, 187, 188, 480
In Spite of Wishing and Wanting, 244, 407, 428
In the Cave (of Technology), 250
Infanta, 246
Interface, 496–498
Intolerance, 55, 57

- Invitation to the Dance*, 5, 84–87, 107, 157, 281
- Islands in the Sky*, 310, 485–487, 503
- J'ai des bouches partout*, 435
- Jacob's Dream*, 245
- Kangaroo*, 414, 415, 426
- Kissy Suzuki Suck*, 246
- L'Homme-mouche*, 11, 30, 51, 53, 54, 129, 143, 392
- L'Étreinte*, 2, 122, 234
- La Chambre*, 2, 122, 234–236, 513
- La Habanera*, 300
- La Lampe*, 2, 122, 234
- La Mort du cygne*, 5, 7, 65, 100, 133, 512
- La Noce*, 2, 122, 237
- La Valse*, 244, 365, 367, 389, 390, 393, 408, 410
- Labyrinth Within*, 542
- Le P'tit Bal*, 2, 229, 230
- Le Saut infini*, 281, 282, 365, 548, 549, 559, 565
- Le Squelette joyeux*, 51, 53
- Learn to Phone Phony*, 248
- Learn to Speak Body*, 248
- Lemuriformes*, 291, 292
- Les Trépidances du patrimoine*, 234
- Levels*, 493
- Light Body Corpuscles*, 428
- Lights*, 58, 278, 480
- Lilith*, 251
- Liquid Barbarians*, 502
- Locale*, 13, 121, 159, 224, 225, 276
- Lounge*, 246
- Love Sonnets*, 371, 372, 380, 384, 386, 433, 450, 458, 472, 577, 581
- Ma mère l'oye*, 377, 415, 416, 430, 450
- Mammame*, 231–233
- Mass Ornament*, 251
- Measure*, 248
- Meditation on Violence*, 149, 157
- Melt*, 250, 389, 444, 513, 515, 533
- Memory and Matter*, 250
- Men in the Wall*, 557, 558, 560, 564, 566, 572
- Meshes of the Afternoon*, 148, 151, 152, 154, 156, 158
- Metropolis*, 62
- Modern Times*, 58, 94, 95, 504, 507
- Moin Moin Ballett*, 476
- Monoloog van Fumiyo Ikeda op het einde van Ottone*, Ottone, 244, 346, 349–351, 591
- Mothers and Daughters*, 246
- Mouthface*, 422
- Mouthman*, 251
- Musique de tables*, 333–336, 382
- Muurwerk*, 244
- Narcissus*, 190, 200, 203
- Nascent*, 547, 559, 565
- Nine Cauldrons*, 338
- Nine Variations on a Dance Theme*, 12, 35, 121, 191, 193, 196, 197, 199, 212, 227, 254, 276, 301, 535, 587
- Nuit Blanche*, 237
- Octobre*, 63
- On The Town*, 82, 85, 480, 502
- One Flat Thing*, 450
- One Hand Clapping*, 307
- Outside In*, 245
- Painted*, 510, 512, 533
- Pas de ciel*, 239, 241
- Pas de deux*, 12, 51, 189, 191, 199, 200, 206, 207, 220, 227, 254, 289, 535, 587
- Pas perdus*, 246
- Perfect Moment*, 245
- Petite chronique de l'image*, 423, 428, 430, 552, 553, 560, 566
- Pina*, 466, 475
- Prélude à la mer*, 244, 356, 359, 362, 369, 370, 377, 382, 408, 409, 428, 450, 471, 472

Private I's, 479
Quarantine, 525, 527, 532, 533
Rémanences, 290, 382, 408, 410, 418, 578, 581
Reines d'un jour, 123, 247, 461–464, 468, 470, 472, 574, 576
Ritual in Transfigured Time, 149, 150, 157
Roberta, 74
Rosas danst Rosas, 120, 243, 252, 257, 261, 310, 356, 359–361, 363, 368, 381, 383, 385, 395, 397, 430, 432, 450, 518, 522, 533, 575, 589, 593
Rosa, 247
Roseland, 2, 244
Royal Wedding, 54, 78, 79, 133, 392
Rue Centrale 17-19, 497, 499
Rules of the Game, 504
Sacre/ilège(s), 253, 308
Saturday Night Fever, 5, 7, 48, 114, 115, 133, 267
Save the Last Dance, 5, 123–125, 133
Say Something, 542
Scrub Solos, 244, 310, 365, 402, 418–421
Shall We Dance, 74
Shifting Grounds, 300
Shoot Horses, 5, 88, 107, 109, 110, 133
Shunpo, 298, 299
Singin' in the Rain, 5, 82, 84, 85, 88, 133, 200, 461, 500, 546
Single Ladies (Put a Ring on It), 261, 553–556, 560, 565, 566, 578, 581
Skyscraper, 480
Snow, 245, 306, 468, 472
Song, 237
Stamping Ground, 237, 239
Staying Alive, 5, 7, 114, 115, 128, 133
Step Out, 497, 501, 504, 578
Strange Fish, 122, 245
Sunnyside, 58, 60
Sur un air de Charleston, 12, 62, 143, 281
Swing Time, 5, 74, 77, 131
Take your Time, 477, 478, 503
Targeted Advertising, 272
Tattoo, 246
Tauride, 239
Thanatopsis, 189
The Band Wagon, 5, 74, 112, 119, 131, 132
The Barkleys of Broadway, 74
The Cost of Living, 2, 122, 245, 257
The Dance of City Life : Data Set to Music, 480, 503
The Gay Divorcee, 74
The Gold Rush, 60, 61
The Great Dictator, 58, 96, 97
The Kid, 60
The Merry Widow, 91, 93
The Pirate, 80, 132
The Red Shoes, 5, 7, 48, 85, 101–105, 109, 126, 133, 200, 267
The Ride Home, 477, 503
The Silence, 523, 524, 526, 533
The Slow Man, 479, 503
The Story of Vernon and Irene Castle, 55, 74, 105, 131
The Very Eye of Night, 150, 157
The Web, 566, 568, 570–572
Thriller, 117, 136
Tides, 12, 121, 214–216, 276, 461, 472, 574, 576
Tippeke, 356–358, 377, 381, 450, 575
Tofino, 302
Top Hat, 5, 74–76, 133
Topic I et II, 240, 302
Totem, 189
Touched, 245
Transport, 209, 211
Treadmill Softly, 310

- Tres Visiones de Santa Teresa de Ávila*, 291, 292
- Un Chant presque éteint*, 231, 232, 234
- Unleash your Fingers*, 337, 339
- Unleashed*, 248, 310
- Va pensiero*, 244
- Valtari*, 257, 516, 518–520, 533
- Veterans*, 246
- Visual Variations on Noguchi*, 278
- Vitriol*, 239
- Vivarium*, 338
- Vloof l'aigrette*, 239
- Waiting on...*, 482, 483, 503
- Walk One*, 279
- Wall Work*, 377, 381, 389, 391, 465, 467, 472
- Wallow*, 469, 470, 472, 581
- Waterfall*, 71, 557, 560, 563, 564, 566, 572
- Weightless*, 365, 367, 390, 392, 393
- Well Contested Site*, 527–530, 533, 575
- Wesbeth*, 221
- West Side Story*, 5, 7, 82, 88, 105–109, 118, 129, 133, 200, 502
- Who by Fire*, 493, 495, 503
- Workman*, 426, 427
- You Made Me Love You*, 246
- Ziegfeld Follies*, 81, 132
- Left or Right for Love?*, 392, 393, 552, 553, 560
- Bad*, 118
- Boy*, 544
- Danses macabres*, 584
- Eadweard Muybridge : A Ballet in 10 Movements*, 49
- Element*, 12, 121, 210–212, 214, 215, 285, 376, 389, 468, 472
- Enter Achilles*, 544
- Fase*, 450
- For Me and My Gal*, 79
- Hands*, 333, 338
- Love Sonnets*, 458
- Men*, 246
- Metropolis*, 62, 63
- Monoloog van Fumiyo Ikeda op het einde van Ottone, Ottone*, 350
- Pina*, 5, 127, 462, 472, 474, 476
- Rosa*, 122, 246
- Scrub Solos*, 287
- Singin' in the Rain*, 82
- Sur un air de Charleston*, 62
- The Story of Vernon and Irene Castle*, 54
- Tippeke*, 356, 358
- Transport*, 121, 209, 210
- Valtari*, 516
- Visual Variations on Noguchi*, 279
- Waterfall*, 69, 91
- Wesbeth*, 222
- Workman*, 427
- AGGISS Liz, 557
- AMADUCCI Alessandro, 123, 250, 251, 558, 566, 571
- ANDERSON Peter, 459, 460
- ARONOFSKY Darren, 5, 101, 126, 127
- ASKILL Daniel, 535, 537
- ASTAIRE Fred, 43, 50, 54, 55, 66, 73–78, 81, 83, 91, 105, 119, 129, 131–133, 156, 157, 218, 264, 281
- ATLAS Charles, 121, 159, 215, 217, 218, 221–224, 276, 448
- BACON Lloyd, 66, 71, 73
- BADHAM John, 114
- BAES Pascal, 138, 240, 242, 302, 390, 476
- BAIER Lionel, 493
- BAUSCH Pina, 2, 9, 45–47, 122, 127, 140, 246, 285, 286, 314, 457, 461, 468, 479, 574, 575
- BEL GEDDES Norman, 325, 329
- BENOIT-LÉVY Jean, 100, 101

- BERKELEY Busby, 66–70, 72, 73, 79,
83, 91, 100, 128, 131, 132,
144, 145, 148, 154, 156, 157,
271, 387, 493, 500, 546
- BISANZIO Donal, 481
- BOEY Roy, 493
- BOOKCHIN Natalie, 251
- BORGEAUD Pierre-Yves, 496, 498
- BOULÈGUE Franck, 27, 252, 257, 258,
277, 308, 584
- BOUVIER Joëlle, 2, 45, 83, 122, 234,
235, 237, 238, 457, 513
- BRIAND Steven, 298, 299
- CAN ALKAN Özgür, 272, 273
- CAPLAN Elliot, 121, 215, 218, 221,
225, 448
- CARTER Thomas, 123, 125
- CHAMECKI Rosane, 298
- CHAPLIN Charlie, 43, 57–62, 94–98,
248, 306, 482, 504, 507
- CHARRIER Magali, 123, 392, 552
- CHRISTA Gabri, 525, 527
- CHUNG Inae, 507
- CLARKE Shirley, 12, 24, 30, 31, 35, 99,
175–190, 196, 198, 218, 220,
227, 253, 254, 270, 280, 293,
296, 301–303, 382, 391, 446,
457, 480, 481, 587
- CLOUIN Pierre Yves, 400–402, 410,
412, 414, 415, 422, 426–428,
432, 435, 436
- COWIE Billy, 557
- CUNNINGHAM Merce, 5, 13, 30, 31,
35, 45, 99, 121, 138, 140, 155,
159, 189–191, 207, 215, 217–
228, 248, 249, 254, 269, 276,
316, 325, 390, 408, 443, 448,
455, 506, 535, 543, 587
- CZARNECKI Gina, 547
- DÉCOUFLÉ Philippe, 21, 45–47, 122,
229, 230, 249, 254, 337, 587
- DAVIES Siobhan, 306
- DE BEMELS Antonin, 26, 30, 31, 123,
244, 250, 251, 287, 288, 309,
365, 399, 401, 418–420, 422,
428, 436
- DE KEERSMAEKER Anne Teresa, 120,
122, 202, 243, 244, 246, 249,
251, 252, 254, 257, 261, 272,
309, 346, 349, 355–358, 377,
381, 382, 384, 408, 416, 462,
472, 507, 518, 575, 577, 581,
587
- DE MEY Thierry, 26, 30, 31, 34, 120,
122, 129, 243, 244, 249, 250,
252, 254, 257, 259, 261, 272,
290, 309, 314, 333–337, 355–
357, 360, 362, 365, 367, 371,
372, 375, 377, 378, 380–384,
386, 389–391, 395, 399, 401,
408–411, 415–417, 428, 430,
432, 433, 448–450, 452, 457,
458, 462, 465, 471, 507, 510,
518, 521, 523, 575, 577, 578,
580, 581, 587
- DEAN Tacita, 506
- DELPEUT Peter, 305–307
- DENNIS Charles, 477
- DEREN Maya, 2, 11, 12, 23, 24, 29, 30,
32, 37, 54, 85, 98–100, 128,
134, 144–161, 163, 165–172,
174–176, 178–180, 186–189,
196, 198, 218, 220, 227, 228,
253, 259, 269, 285, 292, 296,
300, 301, 317, 390, 444–446,
457, 534, 576, 586, 587
- DEROME Nathalie, 337
- DONEN Stanley, 7, 54, 66, 77–80, 82,
84, 88, 392, 502
- DOWLING Amie, 527, 529
- DROTZ Jennifer, 302
- DULAC Germaine, 12, 17, 63–65, 143
- DUVERNEIX Thibaut, 506

- EIKO & KOMA, 123, 248, 469, 581
 EISENSTEIN Serguei, 47, 63
 EMSHWILLER Ed, 12, 24, 29, 99, 189,
 190, 253, 254, 587
 ENRIGHT Ray, 66, 70, 500
 FORBORD Austin, 527, 529
 FOSTER Michael, 477, 478
 FREDERICK Tehilla, 507
 GÜNTER MOSER Franz, 479
 GALLOTTA Jean-Claude, 45, 46, 230–
 232
 GIESEN Leon, 304
 GINSLOV Jeannette, 279
 GOLDRING Laurent, 123, 314, 351,
 352, 399, 401, 402, 422–426,
 428, 429, 432, 435, 436, 552,
 553
 GREENAWAY Peter, 20, 122, 246, 247
 GREENFIELD Amy, 12, 30, 99, 121,
 159, 161, 162, 167, 189–191,
 194, 195, 197, 207–216, 227,
 248, 250, 254, 259, 276, 277,
 285, 376, 377, 381, 382, 389,
 396, 446, 448, 461, 468, 472,
 574, 587
 GRIFFITH D. W., 55
 HALFIN Adi, 506, 507
 HAMPTON Paul, 338
 HANSON Dayna, 248
 HARDER Phil, 298
 HARRIS Hilary, 12, 30, 35, 99, 121,
 159, 161, 189–191, 193–196,
 198, 199, 212, 217, 218, 220,
 228, 253, 254, 276, 301, 447,
 448, 457, 587
 HAYES Marisa C., 27, 206, 252, 253,
 257, 258, 277, 308, 310, 311,
 584
 HERNANDEZ Teo, 239, 241
 HINTON David, 123, 245, 303, 304,
 306, 307, 468
 HOCHE Lionel, 302
 JAKAR Michel, 244
 JANUNGER Erika, 123, 365, 367, 390,
 392
 KELLY Gene, 4, 7, 43, 66, 73, 75, 79–
 88, 91, 107, 128, 133, 156,
 157, 461, 480, 502
 KINGSFORD SMITH Kalila, 507
 KITELEY Robin, 307
 KOLB Wolfgang, 244
 KORWIN-SLEPROWONSKI Adam, 523,
 526
 KUPERMAN Jeff, 504
 KUROYANAGI Teppei, 272, 273, 548,
 578
 LÜ William, 538
 LAFRANCE Noémie, 30, 123, 250, 270,
 272, 275, 389, 391, 444, 448,
 487, 489, 491, 492, 513, 515
 LANDIS John, 117
 LANG Fritz, 62, 132
 LARSON Christian, 257, 516, 518, 519
 LEEUWENBERG Floris, 306
 LERNER Andrea, 298
 LEROY Mervyn, 66, 70, 91, 92, 352,
 422, 426
 LIDBERG Pontus, 542
 LORD Richard, 557, 558
 LOSCH Tilly, 325, 329
 LUBITSCH Ernst, 91, 93, 94
 LYNGDAL Reynir, 540
 LYNN Amy, 542
 McLAREN Norman, 199–201, 203, 206,
 254
 McDOWALL Duncan, 510
 McLAREN Norman, 12, 26, 30, 31, 99,
 121, 138, 189–191, 199–201,

- 205–207, 218, 220, 227, 249,
253, 254, 289, 447, 587
- MANGOLTE Babette, 248, 337
- MARGOT Alain, 497, 499
- MARSHALL Rob, 124, 126
- MENKEN Marie, 27, 277–279, 382, 480
- MICHALEK David, 282, 284, 285, 549
- MIDDLEMIST Mahalya, 338
- MILLEPIED Benjamin, 259, 274
- MINNELLI, Vincente, 66, 74, 77, 80–
83, 132, 480, 500
- MORETTI Demis, 477, 478
- MOURIÉRAS Claude, 231, 232
- MURRAY Alison, 122, 246
- NAVA Jake, 502, 553, 555, 556, 578,
581
- NEWSON Lloyd, 2, 45, 122, 245, 254,
448, 457, 587
- NIEDZWIECKI Jacob, 493, 495
- NOVAKOVICH Stevan, 272, 513, 517
- OBADIA Régis, 2, 45, 122, 234, 235,
237, 238, 457, 513
- OLAFSON (Björg) Freya, 251, 288, 566,
569
- OREN Shkedy, 479
- PALM Michael, 502
- PARKER Chris, 281, 282, 548
- PATRICK Trevor, 338
- PAYRI Blas, 291, 292
- PENNELL Miranda, 246
- PICQ Charles, 10, 237, 260
- POLLACK Sidney, 107, 110
- POTTER Henry C., 55, 74
- POWELL Michael, 85, 101, 102, 105,
114, 128
- PRINS Marcel, 304
- PRIVAT Adrien, 302, 390
- RAATIKAINEN Arja, 497, 501
- RAINER Yvonne, 12, 155, 189, 190,
221, 248, 253, 325–329, 331–
334, 337, 587
- RENOIR Jean, 12, 62, 143, 281
- REUBEN Alex, 549
- RICHTER Ramona, 476
- RIOLON Luc, 237, 239
- ROBBINS Jerome, 75, 82, 105, 108,
118, 502
- ROBERTS Adam, 333–335
- ROEBERS Thomas, 306
- ROSE Edward, 307
- ROSE Mitchell, 30, 123, 248, 272, 293–
298, 308–310, 448, 483, 485,
486, 531
- ROTHMAN Zachary, 300
- RUDDICK Kyle, 550, 551
- RUIZ Raoul, 231–233, 237
- RUTTENBERG Dana, 479
- SAIRE Philippe, 310, 493, 496, 503
- SANDRICH Mark, 50, 74–77, 281
- SCORSESE Martin, 118, 502
- SEITER William A., 74
- SERGEL Ruth, 557
- SHIM SHAM Cari Ann, 550, 551
- SIA, 119, 120, 136, 200, 257, 535–537
- SIMON Stella, 12, 99, 316, 318–320,
322, 329
- SOULIÈRES Daniel, 337
- STALLONE Sylvester, 43, 114, 115
- STEVENS George, 74
- URBAN FREEFLOW (réalisateurs non
spécifiés), 500, 503, 504, 578
- VAN GOOL Clara, 245, 247
- VANDEKEYBUS Wim, 2, 30, 42, 123,
244, 249, 254, 257, 259, 365,
366, 391, 399, 401, 403, 404,
407, 408, 412, 428, 430, 433,
448, 457, 469, 587
- VASS Brian, 302

VERDIN Walter, 244, 346, 349
VIDOR Charles, 80

WALD Asenath, 302
WALTERS Charles, 74, 91
WENDERS Wim, 8, 127, 462, 466, 474,
475
WILLIAMS Margaret, 122, 245, 457
WIROTH Dan, 302

YAMAGATA Sakiko, 281, 282, 548
YIM Andy, 493

Table des illustrations

1.1	Danse Serpentine colorée à la main (Frères Lumière, 1897)	53
1.2	« La danse des petits pains » : <i>The Gold Rush</i> (Charlie Chaplin, 1925)	61
1.3	« Kaléidoscopie de Busby Berkeley » : <i>Gold Diggers of 1933</i> (Mervyn LeRoy, 1933) et <i>Dames</i> (Ray Enright, 1934)	70
1.4	« By a Waterfall » : <i>Footlight Parade</i> (Lloyd Bacon, 1933)	71
1.5	« Young and Healthy » : <i>42nd Street</i> , (Lloyd Bacon, 1933)	73
1.6	Le couple Astaire et Rogers : <i>Top Hat</i> (Mark Sandrich, 1935)	75
1.7	La signature d'Astaire dans « Top Hat, White Tie and Tails » : <i>Top Hat</i> (Mark Sandrich, 1935)	76
1.8	Le medium cinématographique au service du dépassement des lois de la gravité : <i>Royal Wedding</i> (Stanley Donen, 1951)	79
1.9	Le portrait multi-facettes de Lise : <i>An American in Paris</i> (Vincente Minnelli, 1951)	83
1.10	« Singin' in the Rain » : <i>Singin' in the Rain</i> (Gene Kelly et Stanley Donen, 1952)	84
1.11	Le petit génie, un mini Gene Kelly : <i>Invitation to the Dance</i> (Gene Kelly, 1956)	86
1.12	Le trio idéal : Gene Kelly et deux gardes animés	87
1.13	Kelly et la princesse (1/2)	89
1.14	Kelly et la princesse (2/2)	90
1.15	L'une des affiches de <i>Million Dollar Mermaid</i> (Mervyn LeRoy, 1952)	92
1.16	<i>The Merry Widow</i> (Ernst Lubitsch, 1934)	93
1.17	L'ouvrier avalé par la machinerie infernale : <i>Modern Times</i> (Charlie Chaplin, 1936)	95
1.18	La danse de l'ouvrier aliéné	96
1.19	Le « pas de deux » à la fois impérialiste et puéril avec le ballon-mappemonde : <i>The Great Dictator</i> (Charlie Chaplin, 1940)	97
1.20	Le ballet éponyme de <i>The Red Shoes</i> (Michael Powell et Emeric Pressburger, 1948) (1/2)	102
1.21	Le ballet éponyme de <i>The Red Shoes</i> (2/2)	103
1.22	Chorégraphie urbaine : séquence inaugurale de <i>West Side Story</i> (Robert Wise et Jerome Robbins, 1961)	108
1.23	Le dernier <i>derby</i> de <i>They Shoot Horses, Don't They?</i> (Sydney Pollack, 1969)	110

1.24	« Hey, Big Spender » : <i>Sweet Charity</i> (Bob Fosse, 1969)	111
1.25	« Air-Otica » : <i>All That Jazz</i> (Bob Fosse, 1979)	113
1.26	<i>Dirty Dancing</i> (Emile Ardolino, 1987)	116
1.27	L'affiche de <i>Save the Last Dance</i> (Thomas Carter, 2001) : deux thèmes annoncés, la danse et l'amour interracial	125
1.28	« Le Tango du pénitencier » : <i>Chicago</i> (Rob Marshall, 2002)	126
1.29	Le cygne noir, incarnation de la face obscure du monde du ballet : (<i>Black Swan</i> , Darren Aronofsky, 2010)	127
2.1	Les apparitions successives de Talley Beatty	163
2.2	Le passage de l'espace sylvestre à l'espace domestique du salon à la faveur du déploiement du développé	166
2.3	Dans le salon, danse serpentine qui compose avec les objets qui occupent la pièce	168
2.4	La traversée du hall égyptien : une course qui semble d'autant plus véloce que la cour paraît plus grande qu'elle ne l'est vraiment	169
2.5	La pirouette héroïque de Beatty	171
2.6	Le saut composite et glorieux de Beatty	173
2.7	Le plan final du film : Beatty surplombe majestueusement une vallée	173
2.8	Allers-retours de la scène à la plage ensoleillée : <i>Dance in the Sun</i> (Shirley Clarke, 1953)	177
2.9	La chorégraphie empathique de la danseuse-spectatrice : <i>Bullfight</i> (Shirley Clarke, 1955)	181
2.10	Danse avec les nuages : <i>A Moment in Love</i> (Shirley Clarke, 1956)	184
2.11	<i>Bridges-Go-Round</i> (Shirley Clarke, 1958)	188
2.12	Le générique à l'esthétique programmatique de <i>Nine Variations on a</i> <i>Dance Theme</i> (Hilary Harris, 1966)	193
2.13	La première variation : une caméra mobile qui offre de nouvelles approches du corps dansant et de l'espace dansé	194
2.14	L'insistance sur les mains et les pieds dans la variation 6	196
2.15	Désorientation de la perception du haut et du bas et, ce faisant, du corps de la danseuse dans la variation 7	197
2.16	Le premier dédoublement de la danseuse (2'26)	202
2.17	Résonances visuelles et rémanences des mouvements	203
2.18	Des moments d'harmonie parfaite : développés synchrones et mou- vements en miroir (3'35 et 4'33)	204
2.19	Un pas de deux amoureux	205
2.20	La démultiplication de la danseuse : des échos visuels et temporels de la chorégraphie	206
2.21	Les contre-plongées déboussolantes de <i>Transport</i> (Amy Greenfield, 1971)	211
2.22	<i>Element</i> (Amy Greenfield, 1972)	213

2.23	<i>Tides</i> (Amy Greenfield, 1982)	216
2.24	Déréalisations : espace blanc sans repères et double évidé du danseur dans <i>Blue Studio : Five Segments</i> (Merce Cunningham, 1975)	223
2.25	Des écrans dans l'écran : <i>Fractions I</i> (Merce Cunningham, 1978)	224
2.26	<i>Beach Birds for Camera</i> (Merce Cunningham, 1993)	226
2.27	<i>Le P'tit Bal</i> (Philippe Découflé, 2004)	230
2.28	« Qui s'appelait »	231
2.29	Effets de claustrophobie voire d'enfermement du fait des angles de vue, des modulations du décor et des ombres portées : <i>Mammame</i> (Raoul Ruiz, 1986)	233
2.30	Les danseurs perdus dans le paysage désert de la gare de l'Est : <i>Un Chant presque éteint</i> (Claude Mouriéras, 1986)	234
2.31	<i>La Chambre</i> (Joëlle Bouvier et Régis Obadia, 1988) (1/2)	235
2.32	<i>La Chambre</i> (2/2)	236
2.33	<i>L'Étreinte</i> (Joëlle Bouvier et Régis Obadia, 1988)	238
2.34	<i>Stamping Ground</i> (Luc Riolon, 1986)	239
2.35	<i>Pas de ciel</i> (Teo Hernandez, 1987)	241
2.36	La (re)constitution du mouvement par le montage : <i>46 bis, rue de Belleville</i> (Pascal Baes, 1988)	242
2.37	<i>Rosa</i> (Peter Greenaway, 1992)	247
3.1	Le développé de Talley Beatty filmé en contre-plongée dans <i>A Study in Choreography for Camera</i>	270
3.2	Les plongées berkeleyesques de <i>Fase</i> (Thierry De Mey, 2002)	272
3.3	<i>If Time Pass</i> (Teppei Kuroyanagi, 2011)	273
3.4	<i>Circle</i> (Özgür Can Alkan, 2014)	273
3.5	Les plongées vertigineuses dans la cage d'escalier dans <i>Descent</i> et leurs effets de mise en abyme des danseuses (Noémie Lafrance, 2003)	275
3.6	<i>Le Saut infini</i> : un saut suspendu dans les airs et dans le temps par un extrême ralenti (Chris Parker et Sakiko Yamagata, 2012)	282
3.7	Le ralenti extrême comme moyen de décomposer le mouvement dans <i>Slow Dancing</i> (David Michalek, 2007)	284
3.8	<i>Die Klage der Kaiserin</i> (Pina Bausch, 1990)	286
3.9	La tête floutée de Beatty du fait de l'accélération (<i>A Study in Choreography for Camera</i>)	287
3.10	<i>CVS (Computer Vision Syndrome)</i> (Freya Björg Olafson, 2010)	288
3.11	Des mouvements qui « irradient » : <i>Rémanences</i> (Thierry De Mey, 2010)	290
3.12	<i>Lemuriformes</i> (Blas Payri, 2015) et <i>Tres Visiones de Santa Teresa de Ávila</i> (Blas Payri, 2016)	291
3.13	La traversée des espaces via les raccords mouvement : <i>Advance</i> (Mitchell Rose, 2009)	295

3.14	Les raccords mouvement de l'Inde à Hollywood : <i>Globe Trot</i> (Mitchell Rose, 2013)	297
3.15	Une chorégraphie du relais selon le modèle du cadavre exquis : <i>Exquisite corps</i> (Mitchell Rose, 2016)	298
3.16	Le raccord mouvement comme échappée (re)belle : <i>Shunpo</i> (Steven Briand, 2013)	299
3.17	Le montage comme outil de révélation et de célébration de la diversité de la chorégraphie des oiseaux <i>Birds</i> (David Hinton, 2000) . .	304
3.18	Un fragment du « ballet du monde » aperçu au cours d'une promenade du début du XX ^e siècle reconstituée par un montage chorégraphiant de <i>found footage</i> : <i>All This Can Happen</i> (David Hinton, 2012)	307
3.19	« Re:Rosas! » : quelques remakes de Rosas danst Rosas	310
3.20	<i>Hände/Hands</i> (Stella Simon et Miklos Bandy, 1927-28)	318
3.21	De l'emprise agressive à l'étreinte amoureuse dans <i>Hände/Hands</i> . .	324
3.22	<i>Hand Movie</i> (Yvonne Rainer, 1966)	327
3.23	<i>Hands</i> (Adam Roberts, 1995)	335
3.24	Des mains danseuses et musiciennes : <i>Musique de tables</i> (Thierry De Mey, 1987)	336
3.25	Dévisager le visage : <i>Monoloog van Fumiyo Ikeda op het einde van Ottone, Ottone</i> (Anne Teresa De Keersmaecker et Walter Verdin, 1989)	349
3.26	L'égarement à la fois physique et psychologique du personnage joué par Anne Teresa de Keersmaecker dans <i>Tippeke</i> (Thierry De Mey, 1996)	357
3.27	La dramaturgie sonore de <i>Rosas danst Rosas</i> (Thierry De Mey, 1997) : du crissement des chaises aux pas métronomiques des danseuses en passant par l'amplification de leurs halètements (1/2)	360
3.28	La dramaturgie sonore de <i>Rosas danst Rosas</i> (2/2)	361
3.29	Donner à entendre le bruissement du monde : <i>Prélude à la mer</i> (Thierry De Mey, 2009)	362
3.30	Les sonorités visqueuses et liquides qui « texturent » et animalisent le corps de Wim Vandekeybus dans <i>Body, Body on the Wall</i> (Wim Vandekeybus, coréalisé avec Jan Fabre, 1997)	366
3.31	<i>La Valse</i> (Thierry De Mey, 2012)	367
3.32	<i>Weightless</i> (Erika Janunger, 2007)	367
3.33	La mélodie des mouvements : des danseurs qui se frottent au monde (<i>Love Sonnets</i> , Thierry De Mey, 1993)	372
3.34	Variations des échelles de plans (souvent au sein d'une même image grâce aux <i>split screens</i>) pour inscrire les corps dans l'espace tout en soulignant les effets sensoriels de ces explorations spatiales : <i>Ma mère l'oye</i> (Thierry De Mey, 2004-2010) (1/2)	378
3.35	<i>Ma mère l'oye</i> (2/2)	379

3.36	Des gestes qui se répètent et qui circulent entre les danseuses : une chorégraphie incantatoire dont les effets kinesthésiques se transmettent peu à peu aux spectateurs dans <i>Rosas danst Rosas</i>	385
3.37	Marcher sur un sol irrégulier et fragile : l'une des expériences kinesthésiques très spécifique mise en scène dans <i>Love Sonnets</i> (Thierry De Mey, 1994)	386
3.38	<i>Blush</i> (Wim Vandekeybus, 2004)	391
3.39	<i>Left or Right for Love?</i> (Magali Charrier, 2003)	392
3.40	Enfermement et soumission à une autorité <i>versus</i> espièglerie mutine dans <i>Rosas danst Rosas</i>	397
3.41	Les femmes-reptiles de <i>Blush</i> (Wim Vandekeybus, 2004)	403
3.42	Les animalités plurielles dans <i>Blush</i> (1/2)	405
3.43	Les animalités plurielles dans <i>Blush</i> (2/2)	406
3.44	Les mouvements félins des danseurs de <i>Prélude à la mer</i> (Thierry De Mey, 2010)	409
3.45	Les danseurs-oiseaux de <i>La Valse</i> (Thierry De Mey, 2011)	410
3.46	<i>Rémanences</i> (Thierry De Mey, 2010)	411
3.47	<i>Kangaroo</i> de Pierre Yves Clouin (1998)	415
3.48	<i>Ma mère l'oye</i> (Thierry De Mey, 2004-2010)	416
3.49	<i>Fase</i> (Thierry De Mey, 2002)	417
3.50	Les déformations monstrueuses du corps du danseur dans les <i>Scrub Solos</i> d'Antonin De Bemels (1999-2001) (1/2)	420
3.51	<i>Scrub Solos</i> (2/2)	421
3.52	Les corps énigmatiques de <i>Petite chronique de l'image</i> (Laurent Goldring, 1955-2002)	424
3.53	<i>Workman</i> (Pierre Yves Clouin, 1998)	427
4.1	<i>Boy</i> (Peter Anderson et Rosemary Lee, 1995)	460
4.2	<i>Reines d'un jour</i> (Pascal Magnin, 1997) (1/2)	463
4.3	<i>Reines d'un jour</i> (2/2)	464
4.4	<i>Pina</i> (Wim Wenders, 2011)	466
4.5	Vertiges et suspensions : <i>Wall Work</i> (Thierry De Mey, 1999)	467
4.6	<i>Pina</i> (Wim Wenders, 2011)	475
4.7	La vitesse frénétique du trafic qui disparaît dans un flou cinétique et face à laquelle la danseuse oppose sa lenteur et son ancrage dans ces lieux : <i>The Ride Home</i> (Charles Dennis, 2012)	477
4.8	Mais où est le danseur ? La danse noyée dans les flux de l'agitation urbaine : <i>Take your Time</i> (Michael Foster et Demis Moretti, 2012)	478
4.9	<i>Deere John</i> (Mitchell Rose, 2001)	485
4.10	<i>Islands in the Sky</i> (Mitchell Rose, 2001)	486

4.11	Les danseurs « naviguent » sur la toiture ondulée de cet édifice qui porte nettement la signature architecturale de Frank Gehry : <i>Rapture</i> (Noémie Lafrance, 2008)	489
4.12	Des mouvements réguliers et monotones aux saillies déviantes et libératrices : <i>Who by Fire</i> (Jacob Niedzwiecki, 2013)	495
4.13	Des récréations urbaines hautement surveillées : <i>Cartographie</i> numéro 3, <i>Interface</i> (Pierre-Yves Boregeaud, 2003)	498
4.14	Quelques usages ludiques et contestataires des espaces urbains : <i>Cartographie</i> numéro 5, <i>Rue Centrale 17-19</i> (Alain Margot, 2004)	499
4.15	De la ville-prison aux contre-usages ludiques de la ville : <i>Step Out</i> (Arja Raatikainen, 2012)	501
4.16	Des mouvements ciselés sur l'espace : <i>Home Alone</i> (Adi Halfin et la compagnie Batsheva Ensemble Dancers, 2013) (1/2)	507
4.17	<i>Home Alone</i> (2/2)	508
4.18	Figures laborieuses et espaces impersonnels : <i>Fase</i> (Thierry De Mey, 2002)	511
4.19	Figures laborieuses et espaces impersonnels : <i>Fase</i> (Thierry De Mey, 2002)	514
4.20	Des figures sacrificielles comme crucifiées au mur d'un site industriel : <i>Melt</i> (Noémie Lafrance, 2010)	515
4.21	Espace-catastrophe qui évacue l'humain : <i>Evacuated</i> (Stevan Novakovich, 2009)	517
4.22	Une rencontre amoureuse paradoxalement abritée par un complexe militaro-industriel : <i>Valtari</i> (Christian Larson, 2012) (1/2)	519
4.23	<i>Valtari</i> (2/2)	520
4.24	<i>The Silence</i> (Adam Korwin-Slepowonski (réal.) et Nikki Mclusky (chor.), 2012)	526
4.25	Un site contesté : <i>Well Contested Site</i> (Amie Dowling et Austin Forbord, 2012)	529
4.26	Un espace-symptôme : <i>Chandelier</i> (Sia et Daniel Askill, 2014)	537
4.27	S'éloigner, éviter, repousser... <i>Still</i> (William Lü, 2013)	539
4.28	Une chorégraphie de l'esquive et du rejet	539
4.29	<i>Are You for Real?</i> (Cari Ann Shim Sham et Kyle Ruddick, 2006)	551
4.30	Les suspensions surnaturelles de <i>Single Ladies</i> (Jake Nava, 2008)	555
4.31	Des images pathogènes : <i>CVS</i> (Freya Björg Olafson, 2010)	569
4.32	La fausse liberté d'Internet : <i>The Web</i> (Alessandro Amaducci, 2007)	571

Table des matières

Introduction	1
Qu'est-ce que la ciné-danse ?	1
Son hybridité	1
Une absence de narration classique	3
Une dimension nettement expérimentale	3
Enjeux généraux et approches théoriques d'une recherche sur la ciné-danse	13
État des lieux de la recherche en ciné-danse : apports et lacunes d'un domaine d'étude encore balbutiant mais en pleine expansion	23
Le corps et le verbe : choix du corpus et questions de terminologie	29
Plan de recherche : de l'histoire et de l'esthétique de la ciné-danse en « deux temps deux mouvements »	36
1 Panorama historique de la danse au cinéma	39
1.1 Les affinités électives de la danse et du cinéma	40
Danse et cinéma : le mouvement, l'espace, le temps et la mise en scène des corps en partage	40
De la compatibilité à la complicité	44
Du cinéma dans la danse : comment le cinéma s'invite-t-il sur la scène chorégraphique ?	45
1.2 Une brève histoire de la danse au cinéma	48
1894 – 1910 : les premiers pas de danse au cinéma	49
1910 – fin des années 1920 : la danse se fond dans des films de fiction et sert de motif privilégié aux films les plus expérimentaux	54
Début des années 1930 – fin des années 1950 : le règne des comédies musicales	66
1960 – années 2010 : l'ère des (mélo)dramés dansants et des vidéo-clips	105
1.3 Essai de classification des films de danse : entre distinction et porosité des genres	129
Les comédies chantées et dansées	131
Les drames et mélodrames chorégraphiques (et musicaux)	133

Les documentaires sur la danse	134
Les vidéo-clips chorégraphiés	135
Les films d'animation dansants	136
Les captations de danse	138
Les ciné-danses	140
2 Histoire de la ciné-danse	143
Les prémisses de la ciné-danse	143
2.1 Maya Deren, l'instigatrice	145
Quelques repères biographiques	146
Ses films	147
Théoricienne, productrice et promotrice du cinéma expé- rimental	150
L'attention tardive et partielle portée à son œuvre	152
<i>A Study in Choreography for Camera</i> (1945)	158
Le générique	159
La séquence dans la forêt	160
La séquence intérieure	165
Dans la cour du musée	168
Le saut prodigieux	171
2.2 Les lents développements de la ciné-danse et son difficile établis- sement en tant que genre	174
L'exception Shirley Clarke	175
<i>Dance in The Sun</i>	176
<i>In Paris Parks</i>	180
<i>Bullfight</i>	180
<i>A Moment in Love</i>	183
<i>Bridges-Go-Round</i>	186
2.3 La première génération de choréalistes	189
<i>Nine Variations on a Dance Theme</i> de Hilary Harris (1966) : décliner la perception du mouvement	191
<i>Pas de deux</i> de Norman McLaren (1968) : rendre visible l'invisible (le flux et l'irradiance des mouvements dansés)	199
Amy Greenfield : restituer l'expérience intérieure de la danse par le cinéma	207
<i>Transport</i>	209
<i>Element</i>	210
<i>Dervish</i>	212
<i>Tides</i>	214
Les vidéo-danses de Merce Cunningham : des laboratoires du renouvellement de la création et de la perception de l'art chorégraphique	215

	<i>Wesbeth</i>	221
	<i>Blue Studio: Five Segments</i>	221
	<i>Fractions I</i>	222
	<i>Locale</i>	223
	<i>Channels/Inserts, Changing Steps</i> et <i>Beach Birds for Camera</i>	225
	L'échafaudage d'un genre	227
2.4	La deuxième génération ou le déplacement de l'épicentre de la création de l'Amérique du Nord vers l'Europe de l'Ouest	228
	En France	228
	En Belgique	243
	En Angleterre	244
	Dans les autres pays européens	246
	Aux États-Unis	247
2.5	La « génération 2.0 » : explosion de la production, internationalisation du genre et « internetisation » de la diffusion	249
	Conclusion : aperçu synthétique de la déjà longue histoire de la ciné-danse	253
2.6	Quelle existence pour les ciné-danses ? Circuits de diffusion et communauté diasporique du genre	255
	Internet : la grande cinémathèque de la ciné-danse et le lieu de rassemblement d'une communauté diasporique	256
	Autres modalités de diffusion	259
3	Sur quelques singularités esthétiques et dramaturgiques de la ciné-danse	263
3.1	Réflexions sur une certaine réception critique du genre	263
	Des critiques qui occultent la différence de nature entre danse et ciné-danse	265
	...Et des analyses qui minimisent la différence entre la ciné-danse et d'autres formes de films de danse	266
3.2	Quelques motifs esthétiques récurrents en ciné-danse	268
	Éclatement de la frontalité théâtrale et multiplication des points de vue sur la danse	268
	La caméra entre dans la danse : la chorégraphie des images	274
	La souplesse temporelle des ciné-danses : étirements et contractions cinématographiques	281
	La mise en visibilité des flux et de l'irradiance des mouvements	288
	Téléportations ciné-chorégraphiques : raccords mouvement et voyages instantanés	292
	Montages chorégraphiques	300
	<i>Expanded screendance</i> ou quelques formes originales et « élargies » de ciné-danses	303

	Les ciné-danses sans danseurs	303
	Les « <i>found choreographies</i> »	305
	Les ciné-danses participatives	308
	Les <i>remakes</i> et les séries	309
	Les choré-GIFs	310
3.3	De l'usage singulier du gros plan en ciné-danse : les « micro-chorégraphies »	312
	Des corps et des mouvements passés à la loupe du gros plan . . .	315
	Sur quelques danses de mains et leurs effets critiques	316
	<i>Hände: Das Leben und die Liebe eines Zärtlichen Geschlechts</i> de Stella Simon : un mélodrame joué par des mains	316
	<i>Hand Movie</i> d'Yvonne Rainer : un minimalisme antispectaculaire	323
	<i>Hands</i> d'Adam Roberts et <i>Musique de tables</i> de Thierry De Mey : de la main- <i>organon</i> à la main musicienne	333
	Des ciné-chorégraphies de l'infime qui, paradoxalement, élargissent la notion de danse	338
	Des micro-chorégraphies qui révèlent de manière paradigmatique la manière dont les ciné-danses infléchissent les usages traditionnels du gros plan	340
	<i>Danses de visage</i> ou <i>portraits ciné-dansés</i> : « dévisager le visage » et désolidariser le gros plan de visage des processus de communication verbale et de la starisation des interprètes	345
	<i>Monoloog van Fumiyo Ikeda op het einde van Ottone, Ottone</i> d'Anne Teresa De Keersmaecker et Walter Verdin .	346
	Les expérimentations de Laurent Goldring	351
	Les micro-chorégraphies : une forme ciné-chorégraphique par excellence à travers laquelle les pratiques du cinéma et de la danse s'infléchissent mutuellement	353
3.4	Le travail des bruits dans les ciné-danses	354
	Dramaturgies sonores : les bruits comme clés de lecture dramatiques dans des œuvres non (ou non classiquement) narratives	355
	L'environnement sonore anxiogène de <i>Tippeke</i>	356
	Les bruits éloquents de <i>Rosas danst Rosas</i> : entre répression et rébellion	358
	Le paysage (sonore) apocalyptique de <i>Prélude à la mer</i> . .	359
	Cris et chuchotements de la chair : rematérialiser ou dématérialiser les corps par le travail des bruits	362
	Le sens des sons : une lecture phénoménologique et performative des bruits dans les ciné-danses	370

3.5	Ciné-danse et sensations : hyper-sensorialité, régimes synesthésiques et dramaturgies incarnées	373
	Quelques stratégies des choréalistes pour privilégier les effets sensoriels de la danse	375
	Le régime synesthésique des ciné-danses	381
	Les expériences incarnées des spectateurs : identification sensorielle et empathie kinesthésique	383
	Apesanteurs : une figure sensorielle privilégiée en ciné-danse	388
	Dramaturgies incarnées	393
3.6	Une fabrique de corporéités aux implications critiques	398
	Des corps étranges	399
	Animalités : le bestiaire des ciné-danses	402
	Les cabinets de curiosités de la ciné-danse : créatures fantastiques, automates, spectres et autres figures monstrueuses	414
	Défamiliariser le corps, court-circuiter les identifications	422
	Une « filmsophie » terspsichoréenne	429
4	Les Espaces de la ciné-danse	439
4.1	« All the world's a stage » : le monde comme scène élargie de la ciné-danse	439
	La danse <i>in situ</i> : une pratique chorégraphique alternative et minoritaire	439
	Quelques restrictions de l'espace scénique	441
	Frotter la danse aux scènes du monde : un geste fondateur de la ciné-danse	444
	Sortir de scène pour mettre en scène	448
4.2	Typologie des espaces de la ciné-danse	451
	La perception spatiale de la caméra et l'écran comme espace et contexte	452
	« Into the wild » : immersions chorégraphiques en milieux naturels	458
	Architectures et espaces urbains : comment danser dans la cité ?	472
	Friches postindustrielles et ruines institutionnelles : danser sur les vestiges de la modernité	504
	« Home, sweet home » ? Espaces domestiques et territoires de l'intime	533
	Illusions a-spatiales et espaces quelconques : les limbes de la ciné-danse	545
	Sites Internet et réseaux du Web : espaces d'échanges ou temples du conformisme ?	566
4.3	Une poétique phénoménologique de l'espace	572
	Puissances des espaces et réceptivité des corps	574
	Espaces sensibles et mouvements performatifs	576

La sensibilité phénoménologique des mises en scène de la ciné-danse	579
Conclusion	582
Filmographie	599
Corpus principal de ciné-danses	599
Comédies musicales (et chorégraphiques !)	607
(Mélo)drames et <i>teen movies</i> choré-musicaux	609
Films sur la danse	610
Documentaires sur la danse	610
Films de danse des premiers temps	611
Captations de chorégraphies	612
Films d'animation	612
Clips musicaux et chorégraphiques	612
Films comportant une ou des séquence(s) de danse	613
Films à la sensibilité chorégraphique	613
Autres films cités	614
Bibliographie	615
Sur les ciné-danses	615
Ouvrages et journaux universitaires monographiques . . .	615
Chapitres d'ouvrages, mémoires de recherche, revues de presse et articles	616
Sur la danse au cinéma en général et sur d'autres formes du film de danse en particulier	618
Ouvrages et journaux universitaires monographiques . . .	618
Chapitres d'ouvrages, mémoires de recherche, revues de presse et articles	619
Études cinématographiques	621
Ouvrages et journaux universitaires	622
Chapitres d'ouvrages, mémoires de recherche, revues de presse et articles	623
Sur l'art chorégraphique	624
Ouvrages et journaux universitaires	624
Chapitres d'ouvrages, mémoires de recherche, revues de presse et articles	625
Sur le corps et ses représentations	626
Sur les sensations	628
Autres (littérature, philosophie générale, études culturelles...) . .	628
Liens utiles	629
Index	631

Table des illustrations	641
Table des matières	647

Résumé

La ciné-danse est une forme artistique hybride qui entrelace étroitement les propriétés techniques et esthétiques de la danse et du cinéma. Ce n'est pas un genre nouveau : d'une certaine manière, la ciné-danse existe depuis les tout débuts du cinéma. Mais elle est théorisée pour la première fois au milieu des années 1940 par Maya Deren qui propose aussi avec *A Study in Choreography for Camera* (1945) un film-manifeste qui s'est avéré déterminant pour la reconnaissance et le développement de cette catégorie la plus transdisciplinaire du film de danse. Néanmoins, c'est seulement à partir des années 2000 et surtout depuis le début des années 2010 que les festivals spécialisés se sont multipliés et que le genre a commencé à recevoir un éclairage théorique. Cette thèse contribue ainsi à ce tout jeune domaine de recherche que sont les *screendance studies* en proposant un premier panorama historique de la ciné-danse et en examinant certaines de ses spécificités formelles et dramaturgiques dont beaucoup n'avaient pas encore été analysées. Cette étude prend notamment le parti d'explorer la ciné-danse sous l'angle inaperçu de son hyper-sensorialité et des corporeités originales qu'elle façonne.

J'y commence par retracer l'histoire plus large dans laquelle la ciné-danse s'inscrit, celle de la danse au cinéma en général et du film de danse en particulier. Puis, je propose d'esquisser plus spécifiquement l'histoire du genre. Je souligne ensuite la fécondité de l'hybridation artistique qui définit la ciné-danse en analysant certaines de ses singularités formelles et dramaturgiques. J'examine notamment l'usage *sui generis* du gros plan dans ces films, la (re)matérialisation des corps à laquelle ils procèdent par un traitement hyper-sensoriel et synesthésique des images et des sons ainsi que les corporeités étranges qu'ils créent et les implications critiques que celles-ci renferment. Enfin, je me concentre sur un aspect capital de la ciné-danse : les lieux qu'elle investit et les rapports complexes entre corps et espaces qu'elle interroge. Cette thèse brosse ainsi le portrait historique et esthétique d'un art hybride, d'un genre éminemment corporel et sensoriel et d'une pratique *in situ*. J'y mets au jour des oeuvres expérimentales qui explorent la capacité de ce croisement artistique à mettre en exergue la matérialité des corps ainsi que la sensorialité des films et de l'art chorégraphique.

Mots clés

Ciné-danse – la danse au cinéma – cinéma expérimental – hybridité artistique – art sensoriel – dramaturgies incarnées – création de corporeités – *in situ* – corps et espace

Abstract

Screendance is a hybrid artistic form which inextricably interweaves the technical and aesthetic properties of both dance and cinema. It is not a new genre: in a certain sense, screendance has existed since the very beginnings of cinema. It was first theorised, however, in the mid-1940s by Maya Deren, whose film-manifesto *A Study in Choreography for Camera* (1945) proved central to the recognition and development of this most transdisciplinary category of dance films. Nevertheless, it is only from the 2000s and even more-so from the 2010s onwards that specialised festivals have proliferated and that the genre has begun to receive theoretical attention. This dissertation is thus a contribution to the emerging field of *screendance studies*: it proposes a historical panorama of the genre and examines its formal and dramaturgical specificities, many of which have not yet been the object of in-depth analysis. This examination aims in particular to explore screendance from the previously unconsidered perspective of its hyper-sensoriality and the original corporealities it constructs.

I begin by retracing the larger history within which screendance has grown, that of dance in film and especially that of dance films. I then propose a more specific history of screendance proper. Next, I emphasise the fecundity of the artistic hybridisation which defines screendance by analysing certain of its formal and dramaturgical singularities. More specifically, I examine its *sui generis* usage of close-ups, its (re)materialisation of bodies through a hyper-sensorial and synaesthetic treatment of images and sounds, as well as its strange corporealities and the critical implications they suggest. Finally, I focus on a crucial dimension of screendance: the places it investigates and its complex interrogations of the relationships between body and space. This dissertation paints a historical and aesthetic portrait of a hybrid art, an eminently corporeal and sensorial genre, a site-specific practice; it celebrates experimental works which explore the richness of an artistic cross-over and highlight the materiality of bodies as well as the sensoriality of dance and film.

Keywords

Screendance – dance in film – experimental cinema – artistic hybridity – sensorial art – embodied dramaturgies – creation of corporealities – site-specific art – body and space