

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE
DES MÉTIERS DE L'IMAGE ET DU SON

La femis

Pour un cinéma du corps

Un regard sur le travail de l'image
à travers la danse

Mémoire de fin d'études

Oriane Trably

Département Image Promotion 2023



Tuteur : Arnold Pasquier

12 juin 2023

Sous la direction de Katell Djian et Mathieu Giombini

Je souhaite remercier Arnold Pasquier, Alexis Kavyrchine, Agnès Godard, Sylvain Verdet, Céline Bozon, mes directeurs et directrices de département, Tania Press et Léna Courant pour le temps accordé.

Apprenons à filmer les corps. L'âme suivra.

André S. Labarthe¹

¹ *A corps perdu, évidemment*, Limelight, 1 Mars 1997

Sommaire

Introductionp.4

I. DES ARTS DE LA SCENE A UNE MISE EN IMAGES..... p.9

II. LE CORPS DANSANT DANS LE RECIT CINEMATOGRAPHIQUE..... p.20

- 1) Un personnage pour nourrir la danse, un corps expressif pour nourrir la narration
- 2) Des scènes incluses dans une continuité du récit pour transmettre l'énergie d'un personnage
 - *US Go Home*, saisir le corps adolescent
 - *Head On*, l'énergie brute, qui brûle
 - *Mauvais Sang*, la poésie du corps par le décor
- 3) Des scènes à part qui portent le film vers de la poésie burlesque : *Attenberg* et *Mods*
- 4) *Toute une nuit* , un cinéma chorégraphique

III. RECONFIGURER NOS PROBLEMATIQUES D'OPERATEUR.ICES.....p.35

- 1) Le corps d'un.e cadreur.euse et sa présence
- 2) Pour une porosité des arts, vocabulaire et pratique

Conclusion.....p.43

Introduction

D'une rencontre entre deux arts, que peut-il en ressortir ?

On peut supposer que le mouvement est la chose première que le cinéma et la danse ont en commun. C'est peut-être ce lien qui nourrit ma fascination pour ces formes. Ces deux arts ont très tôt gravité l'un autour de l'autre dans l'Histoire du cinéma mais leur rencontre n'est pas pour autant évidente. Le cinéma peut être vu comme une mémoire pour la danse, une façon d'imprimer une écriture chorégraphique, pouvant donc être réduit à un moyen technique au service d'un autre art, mais si je m'intéresse à la rencontre de ces deux arts, c'est que je crois à un dialogue plus fructueux, qui enrichit l'une et l'autre de ces formes artistiques.

Je me suis aperçue que j'absorbais et analysais souvent les films en termes de mouvement, de rythme, de trajectoire. Jeune, j'ai commencé par apprécier les films quand je sentais qu'ils me secouaient physiquement, que j'en sortais physiquement atteinte donc un peu changée. Je cherchais des films qui m'emmenaient loin, vers des sensations inconnues en me présentant un rapport au monde jusqu'alors inexploré. Je voulais que les films me bougent. L'étymologie latine du mot émotion nous rappelle que cela part de la sensation d'une mise en mouvement, du latin populaire *exmovere* formé de *ex* signifiant au-dehors et *movere* signifiant mouvoir, remuer. C'est bien quelque chose d'extérieur qui met en marche un mouvement intérieur. C'est à partir de là qu'intervient le corps du spectateur, le rapport entre corps à l'écran et corps en salle. Cette relation personnelle physique au cinéma s'est liée à ma pratique de la danse contemporaine. Ce qui m'attire dans cette pratique est moins le côté sportif que le rapport au monde qu'elle propose. Les recherches et découvertes sur le rapport à son propre corps, les relations aux autres corps, à l'espace, au temps, à la fois dans une recherche qui peut être très instinctive ou assez conceptuelle. Cette pratique est devenue un besoin et un prisme pour réfléchir sur différentes choses

qui composent ma vie, pourquoi ne serait-elle pas utile pour penser mon métier ? J'ai déjà plusieurs fois étudié la danse sous différents axes, mais jamais en me questionnant sur l'effet de la filmer. En tant qu'apprentie cheffe opératrice, cette recherche prend une signification particulière. Elle nous invite à réfléchir à la façon dont filmer la danse peut élargir notre compréhension du mouvement, de la lumière et de la représentation des corps dans l'ensemble du domaine cinématographique. Par le biais de cette exploration, j'espère développer une vision plus profonde de la danse et du cinéma, et ainsi contribuer à l'évolution de ma pratique en tant que créatrice visuelle.

Je me demandais alors comment l'énergie d'une danse, aussi ténue ou vive soit-elle, pouvait être transmise à travers un écran. Mais est-ce vraiment cela que peut apporter le cinéma ? Nous ne rivaliserons jamais avec une danse vécue de l'intérieur ou à la place du public vibrant dans le même espace-temps que les danseur.euses. En revanche, je crois que ce qu'apporte le cinéma à la danse, c'est un personnage et un décor. Cela peut enrichir la danse d'une histoire et le film d'un autre langage pour développer un récit.

L'envie d'une collision entre deux de mes obsessions est à l'origine de cette réflexion : la danse contemporaine et la cinématographie.

Je veux que cette recherche s'adresse à des filmeur.euses n'ayant pas forcément un lien, une connaissance ou une expérience de la danse.

Ma volonté n'est pas de m'adresser uniquement à des personnes particulièrement intéressées par la chorégraphie. Mon envie première est de faire rentrer doucement cette vision dans le cinéma et faire profiter les spectateur.ices de cette expérience du corps. Ouvrir un autre rapport au corps. J'ai donc choisi de ne pas me focaliser sur des films de chorégraphes, ni sur des comédies musicales, ni sur des films ayant la danse pour sujet principal, autant en documentaire qu'en fiction. Notre étude se concentrera spécifiquement sur des films qui ne traitent pas directement de la danse, mais dans lesquels celle-ci fait des incursions.

Selon Paul Valéry, la danse advient quand il n'y a pas de but extérieur aux mouvements. Des mouvements sans but, qui ont « la dissipation même pour objet². » La danse ordonne

² Paul Valéry, *Philosophie de la danse*

et organise ces mouvements de dissipation. Il y a ainsi deux types de marches : marcher avec un but extérieur à la marche, ou marcher pour la marche elle-même, nager pour nager.

Je me suis souvent intéressée à la limite entre le mouvement dansé et le geste quotidien. C'est ce que j'approfondis ici dans mon corpus car c'est à travers cela que je pense développer une autre image du corps au cinéma.

Série photographique personnelle sur la frontière entre le geste quotidien et le mouvement dansé, 2019



Je me concentre ici sur des films qui mettent en scène des danseur.euses non professionnel.les, qui montrent des états de corps proches du quotidien. Les danses effectuées dans ces scènes ne s'inscrivent pas forcément dans un courant de danse précis, certaines sont mis en œuvre par des chorégraphes, d'autres chorégraphiées par les acteur.ices, d'autres improvisées. Mon corpus de films reflète un goût personnel et je suis consciente que la danse ici sera prise dans un aspect très restreint. Ceci tend à nourrir au

mieux une réflexion sur une mise en images des corps pouvant être élargie à des corps en mouvement au cinéma. En choisissant ce corpus particulier, je souhaite examiner comment le cinéma intègre la danse comme élément narratif, esthétique et expressif, tout en transcendant les frontières traditionnelles de l'art dansé. Nous nous pencherons sur la manière dont le mouvement est capturé à l'écran, la place accordée au corps dans le récit, l'exploration du rythme de l'image et la façon dont la lumière renforce ces scènes du côté du récit ou de la poésie. Comment des séquences de danse dans des films narratifs peuvent-elles raconter un personnage et nourrir une pensée sur le discours des corps ? Ce mémoire n'est pas tant une analyse de scènes dansées au cinéma qu'une vision d'une cheffe opératrice danseuse qui propose par la danse de se poser des questions sur la mise en mouvement des corps dans toute œuvre cinématographique. Mon hypothèse est que le corps des acteurs et actrices peut raconter autant que leur visage ou leurs dialogues et que les outils propres à l'image peuvent renforcer ces scènes.

La trajectoire de ce mémoire sera guidée par l'étude de la mise en images, lumières et mouvements de scènes dansées et de leur influence sur le récit et le travail d'un.e chef.fe opérateur.ice.

Comment le langage des corps peut-il être valorisé par le travail de l'image ?

Nous verrons d'abord quelles questions d'image surgissent quand nous sommes amené.es à filmer de la danse, nous analyserons ensuite la participation du corps dansant dans le récit, puis nous verrons comment cela peut reconfigurer la pensée et la pratique du métier de chef.fe opérateur.ice.

I. DES ARTS DE LA SCENE A UNE MISE EN IMAGES

Quand on aborde un film de danse, des questions d'image jaillissent spontanément et creusent des problématiques qui existent dans toute mise en images mais qui sont ici exacerbés par le sujet.

Pour étudier les questions d'image que pose la mise en scène cinématographique de la danse, j'ai rencontré deux personnalités qui se sont confrontées à ces questions pour des films faisant de la danse leur sujet principal mais avec des approches totalement différentes.

Thierry De Mey, né en 1956, est compositeur et réalisateur de films. L'intuition du mouvement guide l'ensemble de son travail, lui permettant d'aborder et d'intégrer différentes disciplines. Le postulat préalable à son écriture musicale et filmique veut que le rythme soit vécu dans le(s) corps et qu'il soit révélateur du sens musical pour l'auteur, l'interprète et le public.

Il a développé un système d'écriture musicale du mouvement, à l'œuvre dans certaines de ses pièces où les aspects visuels et chorégraphiques sont d'importance égale au geste producteur de son : *Musique de tables* (1987), *Silence must be !* (2002), ou encore *Light Music*, créé à la Biennale Musiques en scène de Lyon en 2004.

Une grande partie de sa production musicale est destinée à la danse et au cinéma. Pour les chorégraphes Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus et sa sœur Michèle Anne De Mey, il fut souvent bien plus qu'un compositeur, devenant un précieux collaborateur dans l'invention de « stratégies formelles », pour reprendre une expression que lui-même a employé. Ses principales réalisations et compositions sont *Rosas danst Rosas*, *Amor constante*, *April me*, *Kinok*.

Pour *Musique de tables* (1999), Thierry de Mey a inventé un nouvel instrument de percussion (une table), pour lequel il a conçu des sons originaux et une notation propre. L'enjeu est de parcourir la ligne sensible entre la musique et le geste qui produit le son, de mettre le doigt sur la ligne de démarcation entre danse et musique : l'aspect visuel et la chorégraphie en parfait équilibre avec le sonore et la musicalité de l'interprétation.

C'est un réalisateur compositeur qui a une vision mathématique du rythme. Ses films mettent en avant une chorégraphie. Les corps présents n'ont pas d'histoire hormis celle portée par l'œuvre chorégraphique préexistante. Cela se déploie dans des courts-métrages que Thierry de Mey appelle lui-même films de danse.

J'analyserai ce travail en le comparant à un long-métrage de fiction récent : *En Corps* réalisé par Cédric Klapisch et sorti en salles en 2022. J'ai eu l'occasion de m'entretenir avec le chef opérateur Alexis Kavyrchine pour comprendre comment ils avaient abordé la mise en images de la danse qui est un des principaux enjeux du film. Cédric Klapisch, cinéaste populaire, met ici en scène Elise Gauthier, talentueuse danseuse de ballet, interprétée par Marion Barbeau, première danseuse à l'Opéra de Paris qui joue ici pour la première fois au cinéma. Après une grave chute pendant un spectacle, on lui apprend qu'elle ne pourra peut-être plus jamais exercer son art. Elle tente de se reconstruire et va faire la rencontre d'une troupe de danse contemporaine. Le récit est donc guidé par ce passage d'un registre de danse à un autre. On suit le cheminement émotionnel, psychologique et physique d'Elise qui remue aussi des questions amoureuses et familiales.

Cela m'intéresse de mettre en présence deux cinéastes amoureux de l'art chorégraphique mais avec un rapport à cet art si différent qu'il en ressort des réponses de mise en scène éclectiques car le focus n'est pas posé au même endroit. Ils nous permettent d'abord de percevoir différents genres du film de danse et de réfléchir au rapport que le cinéma entretient avec les arts de la scène.

Les films de danse ont pris des formes très diverses au cours de l'histoire du cinéma. De la captation à la comédie musicale en passant par le documentaire, filmer la danse peut se faire pour différentes raisons et celles-ci influencent la mise en scène. Pour ma part je savais que je voulais filmer de la danse sans en faire une expérience visuelle uniquement esthétique ni une forme qui se rattacherait au clip avec une musique omniprésente : je voulais que le corps s'exprime et que la mise en scène de ce corps fasse ressortir le parcours d'un personnage. Mon objectif premier était de mettre en valeur ce que le cinéma pouvait offrir à ma danseuse : un personnage, grâce à un décor, des cadres, de la lumière, un rapport au monde qui différait de l'expérience du spectacle vivant.

Je me questionnais sur la transmission de l'énergie. Comment rendre à travers un écran les sensations et émotions qui nous parviennent directement lorsque public et danseur.euses partagent le même espace-temps ? Rivaliser avec cet accès direct aux mouvements du corps me paraissait être un jeu perdu d'avance. Il fallait prendre en compte les outils que j'avais en tant que cheffe opératrice pour proposer une expérience esthétique qui diffère des arts de la scène.

Les films de Thierry de Mey naissent de chorégraphies préexistantes. Il grandit aux côtés de sa sœur qui pratique la danse, il traîne dans les studios et se prend d'affection et d'intérêt presque scientifique pour cet art du mouvement et du rythme, tout en se tournant progressivement vers la musique et le cinéma. Il travaille tout au long de sa carrière la relation de pouvoir entre ces deux disciplines, la danse et le cinéma. Dès que l'on met deux disciplines ensemble, l'une donne l'impulsion et l'autre y répond, s'y adapte. Son travail doit souvent mettre en valeur une écriture qui a déjà trouvé sa forme sur scène. Comment dépasser la captation ? Il dit lui-même que le cinéma est dénué de la convention théâtrale, sa solution est de jouer avec le rythme pour illusionner le spectateur. La chorégraphie est une écriture qui s'évapore au fur et à mesure qu'elle est écrite. Lorsqu'il analyse une chorégraphie avant de la filmer, Thierry De Mey repère des « momentum », c'est-à-dire des moments-clés du mouvement dont on se souvient, qu'il cherchera à mettre en valeur dans l'œuvre cinématographique. Pour cela il n'hésite pas à user de la répétition de ces moments-clés sans pour autant trahir la chorégraphie ; son travail est de traduire l'enjeu chorégraphique dans un autre vocabulaire.

Rosas danst Rosas est un court-métrage qu'il a réalisé en 1996. Le film est l'adaptation cinématographique du spectacle éponyme (1983) d'Anne Teresa De Keersmaecker. Dans *Rosas danst Rosas*, la répétitivité de la musique et du mouvement, amorcée dans la pièce *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982), est plus amplement développée. Thierry De Mey et Peter Vermeersch ont composé la musique simultanément et en interaction avec la chorégraphie.

Pour ce film, il a dû transposer toute la première partie qui se déroulait en silence, dans un noir quasi absolu ne laissant voir que des bras au sol avec très peu de mouvements pendant vingt-cinq minutes. La notion du temps est supportée différemment par le

spectateur en spectacle vivant et en cinéma. Il s'est demandé comment faire ressentir cette durée. Il savait que s'il ne faisait pas cet effort de transposition en donnant simplement à voir cette partie telle qu'elle était proposée sur scène, il perdrait son spectateur.

« On oublie trop que la caméra n'a pas de regard et que l'installer à la place d'un spectateur, fût-il privilégié, c'est faire de la danse un objet mort qui n'intéressera que les archivistes et les épingleurs de papillons³. » S. Labarthe

Filmer la danse c'est ré-établir un point de vue sur celle-ci.



C'est par le décor que Thierry De Mey a résolu cette transposition. Il dit s'être inspiré d'Antonioni pour filmer en plongée l'arrivée des danseuses dans un grand espace vitré révélant différentes profondeurs, différentes transparences ne donnant pas tout à voir. C'est par cette distance que le mystère de cette première partie est retranscrit. Cette lente déambulation nous amène à un plan poitrine d'une femme allongée suivie dans un raccord mouvement dynamique d'un plan plus large où on voit la danseuse se redresser sur une chaise. On se rapproche d'elle par un travelling avant pendant lequel la musique qui ressemble à un métronome s'enclenche, puis d'autres visages sont introduits par des plans rapprochés de courte durée avant un plan large très droit dans un hall où l'énergie a tout d'un coup l'air plus sèche, comme si elle rebondissait entre ces murs, ces chaises et ces colonnes carrelées.

³ S. Labarthe, coffret André S. Labarthe, *La danse au travail*, Éditions Capricci, 2012



Les choix de cadres et de lumière de Thierry De Mey sont donc motivés par la transposition de l'écriture d'une pièce chorégraphique. Dans ce film particulièrement, il s'autorise à filmer des mouvements en les isolant. Il contraint fortement les danseuses qui se cadrent presque elles-mêmes. Lors de notre entretien il raconte qu'il lui arrive souvent d'utiliser cette méthode : ce n'est pas la caméra qui va chercher le mouvement, c'est le danseur qui entre dans le plan.



La précision de la chorégraphie et la répétition des mouvements permet un montage riche et des raccords mouvements puissants. Un découpage technique très précis est prévu en

amont mais le réalisateur apprécie utiliser une deuxième caméra quand il le peut. Celle-ci va chercher des moments plus inattendus pour ramener de la vie au montage, de l'imprévu. Une des choses très intéressantes car ce n'est pas instinctif est le point de vue de Thierry De Mey sur la hauteur caméra. Quand je lui demande pourquoi il ne filme jamais à l'épaule, il me répond que ce n'est pas tant dû au mouvement d'appareil qui serait moins fluide. Premièrement il serait tenté d'utiliser des focales plus courtes que celles qu'il a l'habitude d'avoir et les focales courtes déformeraient les gestes sur les bords. Mais surtout en deuxième point c'est que le centre du danseur n'est pas son regard mais est concentré autour de son nombril et c'est cela qui guide la hauteur caméra favorite de Thierry De Mey, ce qui n'est pas le plus adapté à un plan tourné à l'épaule. Tout est ici au service de l'œuvre du mouvement : Thierry De Mey défend cette forme spécifique poétique en soi du film de danse qui est difficile à faire survivre. Pour lui c'est une façon de donner à la chorégraphie son autonomie.

Les enjeux de la mise en image de la danse dans le film *En Corps* de Cédric Klapisch sont complètement différents. Alexis Kavyrchine, le chef opérateur, a abordé ce travail en se demandant d'abord comment raconter cette histoire et non pas comment filmer la danse. Cédric Klapisch et Alexis Kavyrchine avaient déjà chacun filmé à plusieurs reprises de la danse sous forme documentaire ou lors de captations mais cela faisait longtemps que le réalisateur voulait prendre ce sujet à bras-le-corps pour une fiction. C'est la rencontre avec le chorégraphe contemporain Hofesh Shechter qui a lancé le projet. La narration a guidé les scènes de danse pure et on peut identifier quatre dispositifs qui ont été mis en place à des moments différents amenant des choix particuliers de cadre et de lumière.

Le début du film est la captation du spectacle classique mêlé à du langage de cinéma muet. Aucune parole n'est prononcée pendant les quinze premières minutes du film. La danse classique est ici filmée de façon plutôt classique en plan large, symétrique, pour montrer les alignements. Les plans serrés sont choisis seulement pour faire vivre ce que vit le personnage, au plus proche de son trouble. On se rend compte que le sourire est un tout petit peu crispé, que le bras tremble, ces choses auxquelles nous n'avons normalement pas accès en tant que spectateur.ices. Les plans sur la danse sont fixes ou très fluides et en longueur. L'axe gardé est celui pour lequel la danse est pensée. La lumière aide la dramaturgie en scindant les espaces colorimétriquement. Les couleurs sont

franches. On entre dans le film dans des coulisses bleues qui transforment les corps en silhouettes irréelles. Un jeu sur le rouge du théâtre est poursuivi jusqu'à la chute de la danseuse.



La scène de battle de hip-hop au contraire est filmée avec une caméra plus proche du sol et plus libre. Cela catégorise fortement ces styles de danse. Le film veut bien présenter et mettre en évidence les spécificités de chaque style.

Les répétitions d'Hofesh Shechter sont filmées dans un langage documentaire, à l'épaule, dans l'instant, avec deux caméras. Une lumière de jour naturaliste, loin du spectacle, est choisie. La lumière naturelle provenant des multiples fenêtres s'associait à deux grands panneaux leds lite mat inclinés d'un côté et de l'autre au plafond permettaient de régler le contraste. La musique est peu présente. On entend les corps. C'est la mise en scène du chaos qui est mise en valeur dans cette danse et les choix de découpage ont été faits dans ce sens-là. Des moments où la caméra est fébrile ont été gardés, très proche du danseur, juste avant de se prendre un coup de pied. Les deux caméras étaient présentes pour avoir le plus de matière possible. Elles étaient équipées d'un zoom pour s'adapter au moment. La captation du spectacle de fin est censée amener un aboutissement au film. Alexis Kavyrchine a mis en place une captation avec beaucoup de mouvements, deux travellings, dans la grande halle de la Villette. Le conseil d'Hofesh Shechter a été nécessaire au montage car la séquence ne faisait pas briller la fin du film autant que désiré. Le chorégraphe encouragea donc Cédric Klapisch et la monteuse à changer de parti pris: « Ne montrez pas ma danse, vous faites une scène de cinéma, vous n'êtes pas tenu de montrer le spectacle ». Le résultat est une recherche esthétique au montage dynamique

qui transmet une énergie davantage qu'il essaie de montrer la chorégraphie. C'est finalement une très bonne publicité pour les spectacles d'Hofesh Shechter, ce montage donnant envie de voir les chorégraphies dans leur entièreté. Le monde assez bourgeois de la danse classique mais aussi de la danse contemporaine est assez fermé sur lui-même. Le film a sans doute permis à des gens non habitués d'aller voir de la danse sur un plateau, donc je pense que ce film a réussi à faire passer l'énergie des danseurs même si la frustration de la fin contribue à l'envie de les voir sur une scène avec une danse qui se déploie dans le temps et l'espace.

En termes de valeurs de plan, la danse nous oblige à décaler notre regard. Ce n'est plus le visage qui est le référent absolu pour construire cette palette d'échelles de plans. Dans son mémoire⁴, Manuel Bolanos développe l'idée que filmer des corps en entier a tendance à être plus rare avec la pensée contemporaine depuis la naissance de la télévision et l'habitude de visionnage sur des écrans de plus petite taille. L'impact sur la mise en scène de films sortant en salles de cinéma est à relativiser. Cependant la recherche de l'implication à tout prix du spectateur a sans doute amené à multiplier les gros plans. Ces plans rapprochés donnent l'illusion d'une proximité avec le personnage, ce qui incite le spectateur à rester scotché à l'écran. La notion de proximité ou d'identification par le gros plan (visage, puisqu'on rappelle qu'il peut y avoir des gros plans autres) est selon moi un peu limitante.

L'adresse d'une danse sur scène et à travers un écran ne peut pas se traiter de la même manière. Au-delà de la distance qui est modulable au cinéma, je me souviens être comme hypnotisée par le personnage qui invite le corps derrière la caméra à danser dans *Adieu Philippine* de Jacques Rozier. Le regard droit dans la caméra est ici très impressionnant et accompagne le corps en mouvement, mais c'est tout son corps qui nous regarde, pas seulement son visage.

Le découpage technique peut chercher soit une implication du spectateur soit une contemplation ; là est la différence majeure il me semble entre l'approche de Cédric Klapisch et celle de Thierry de Mey.

4

Manuel Bolanos, *Filmer le corps comme support de l'émotion*, La Femis, 2013

Pendant la projection les spectateur.ices peuvent se laisser absorber complètement dans l'écran et en oublier leur corps, mais l'aller-retour vers une pensée se concentrant sur e.lle.ux-mêmes est-elle aussi possible ? C'est la pensée esthétique du philosophe Walter Benjamin⁵. Alors que la contemplation d'un tableau laisse ouverte la possibilité d'une libre association d'idées, la succession à grande vitesse des images sur l'écran tend à rendre celle-ci impossible et empêche donc l'imagination de vagabonder d'une idée à l'autre. A l'inverse, le spectateur peut répondre au choc par un effort de mise à distance vis-à-vis des images qui défilent sur l'écran. Il est en effet possible, à partir de l'ébranlement suscité par le visionnage d'images qui se succèdent à un rythme ultra-rapide, de laisser son imagination vagabonder.

Entre le cinéma de Klapisch et celui de De Mey la différence d'approche du filmage de la danse réside dans l'effet désiré sur le spectateur.

Les questions premières quand on filme de la danse amènent à penser l'utilisation de la caméra et l'optique, mais il ne faudrait pas occulter le deuxième outil d'un.e chef.fe opérateur.ice: la lumière a ici une importance cruciale, comme dans tout film.

C'est peut-être cela qu'il me manque dans le film de Cédric Klapisch, je vois trop, tout. Et c'est là où je pense à la scène qui me touche le plus, la nuit, une fois qu'Elise est seule, et qu'elle redécouvre le plaisir de bouger son corps. La lumière n'éclabousse pas tout l'espace.



⁵ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », 1935



Comment éclairer un corps en mouvement ? La danse c'est un équilibre de volumes dans l'espace et l'écran est réduit à deux dimensions. Sur un plateau de théâtre les éclairages latéraux sont utilisés presque systématiquement en danse pour faire ressortir le volume de ces mouvements. L'éclairage de face aplatit, l'éclairage en contre détache. Alexis Kavyrchine a utilisé des latéraux dans les scènes qui se passent dans une salle de spectacle mais n'a pas reproduit de lumière si dure dans d'autres passages de répétitions dansées. Dans *En Corps* nous observons différents choix de mise en images en fonction des danses mais ceux-ci n'affectent pas les scènes de comédie. Nous verrons des films à la mise en scène des corps plus poreuse avec le reste du film.

Dans son film *Si c'était de l'amour*, Patrick Chiha se sert de la danse pour raconter les relations qui se jouent en coulisses. Ils sont quinze jeunes danseurs, d'origines et d'horizons divers. Ils sont en tournée pour danser *Crowd*, une pièce de Gisèle Vienne sur les raves des années 90. En les suivant de théâtre en théâtre, *Si c'était de l'amour* documente leur travail et leurs étranges et intimes relations. Car les frontières se troublent. La scène a l'air de contaminer la vie – à moins que ce ne soit l'inverse. De documentaire sur la danse, le film se fait alors voyage troublant à travers nos nuits, nos fêtes, nos amours.

En coulisses, une musique électronique, des hommes et des femmes concentré.es. Avant même de rentrer sur scène, ils et elles sont déjà happé.es par ce qui va bientôt se produire.

Dès les premiers plans de son film, Patric Chiha nous plonge dans l'univers de Gisèle Vienne. Il y a ces corps, ces présences et le monde des *free parties* qui traversent la création de son spectacle. On éprouve ce qui fait l'âme de son travail : ces attractions et ces connexions au sein du groupe. Dans de très beaux moments de discussion entre les interprètes, on saisit peu à peu ce qu'ils et elles convoquent de leur propre vie, puisent dans leurs tripes et continuent d'éprouver hors de la scène. Ici, la vie et la danse se confondent. Le film devient alors complice avec la chorégraphe, il nous fait éprouver par le cinéma cette expérience puissante : celle d'une respiration commune de corps qui vivent, dansent et se consomment.

La danse et sa mise en scènes, images, lumière, mouvement, peuvent amener le corps à prendre en charge le récit.

II. LE CORPS DANSANT DANS LE RECIT CINEMATOGRAPHIQUE

1) Un personnage pour nourrir la danse, un corps expressif pour nourrir la narration

Je m'intéresse à des films narratifs où la danse surgit. Qu'est-ce qu'elle peut apporter ? Comment le travail de l'image peut la valoriser ?

En regardant des films de danse, j'ai souvent l'impression que c'est la même fille tout le temps, je n'ai pas accès à la personne, au personnage. Dans les films que je traite ici j'essaie de montrer que la narration ajoute une profondeur à ce corps dansant. Le récit remplit la danse et la danse remplit le personnage.

Pina Bausch décrivait son art en résumant : « Certaines choses peuvent être dites avec des mots, mais il y a aussi des moments où les mots nous manquent, alors commence la danse. » Elle développe la danse-théâtre, *Tanztheater*, sous l'influence de Kurt Jooss. Elle s'éloigne du ballet classique, ajoute des éléments dramaturgiques aux chorégraphies. Pina Bausch est moins intéressée par la façon dont les gens bougent que par ce qui les fait bouger. La danse devient très expressive, nous parle de l'ère contemporaine. J'apprécie au cinéma retrouver cette profondeur mais elle peut être allégée du côté théâtral de la danse. Comme le personnage est développé par différents aspects du scénario, de la mise en scène, des dialogues, le surgissement de la danse et l'expression pure du corps du personnage prend une autre dimension. Même si l'écran nous sépare, nous spectateur.ices, de ce corps expressif, nous ne voyons pas un corps en représentation. C'est un corps auquel nous ne faisons peut-être pas spécialement attention mais nous savons à qui il appartient donc paradoxalement la danse retrouve un ancrage. Nous sortons du studio.

Nous nous intéresserons à trois films où les scènes de danse sont complètement incluses à la narration mais proposent trois mises en images singulières pour transposer l'énergie d'un corps : *US Go Home* de Claire Denis, *Head On* de Fatih Akin et *Mauvais Sang* de Leos Carax

2) Des scènes incluses dans une continuité du récit pour transmettre l'énergie d'un personnage

- *US Go Home*, saisir le corps adolescent

Ce téléfilm fait partie de la collection *Tous les garçons et les filles de leur âge*, produite par Arte en 1994. Claire Denis revient sur l'époque où elle-même était adolescente dans un HLM en grande banlieue parisienne près d'une base militaire américaine au milieu des années 60. Dans cette collection de téléfilms la contrainte d'écriture était d'inclure une scène de fête. Au-delà de cette séquence, le film tout entier est traversé par le rapport de l'adolescent et l'adolescente au corps à travers la danse et la sexualité. La scène de fête me touche d'autant plus qu'elle arrive après une scène de danse solitaire.

Les personnages pourraient parler tout seul mais ici les signaux électriques n'ont pas besoin de passer par des synapses, ils se doivent d'être libérés directement par le corps. Sentir son positionnement dans le monde. C'est un autre rapport à la solitude. Aucun média, l'énergie est brute, pas besoin d'intellectualiser. Il n'y a qu'à réceptionner ce que la danse exprime. C'est là que le mouvement raconte la subjectivité et l'universel, « où dans le monde, on a quitté le monde, en un mouvement d'involution, pour atteindre au mouvement pur⁶. » L'involution, ce mouvement de repli vers l'intérieur, qui permet de nous connecter aux autres.



⁶ *Cinéma et Danse [Sensibles Entrelacs]* coordonné par Didier Coureau – Patrick Louguet, éditions L'Harmattan



Dans cette chambre au papier peint débordant de motifs, la musique l'emporte. On entend un morceau des Yardbirds. Alain, le grand frère, (joué par Grégoire Colin) se met à danser, le temps d'une cigarette, seul au monde. C'est comme s'il voulait pousser les limites du cadre, il déborde. Une partie puis l'autre de ce jeune corps d'adulte sort du champ. Toute cette scène est filmée en plan séquence, à l'épaule. C'est brut. Ce n'est qu'à la fin de la chanson qu'on se rend compte que nous n'étions pas le seul public, grâce au contre champ sur sa sœur spectatrice de ce moment qui ne devait appartenir qu'à lui.

La première fête où se rend Martine baigne dans une lumière douce, il y règne une atmosphère bon enfant.

Le contraste est beaucoup plus dur dans la deuxième fête, on ne voit pas tout, c'est une soirée d'adultes. Le rapport aux corps est donc ici soit exposé crûment, soit caché. Les corps dans ce noir absolu deviennent anonymes.

Les corps dialoguent avec la lumière jusqu'à la scène où Martine est mal à l'aise, forcée par cet homme plus vieux qu'elle. La montée de son bras tremblant juste après son « bonsoir » exprime bien mieux son ressenti que n'importe quelle parole.

Le film met en exergue le pouvoir du corps, jusqu'à l'abus qu'on peut en faire. Le frère l'exprime dès les premières minutes du film par la parole cette fois avec cette tirade : « Mais au tout premier rang je compte également ceux qui n'ont de temps que pour le vin et pour le sexe, il n'est pas d'obsessions plus indignes. Quant à tous les autres même s'ils sont prisonniers d'un vain fantasme de gloire au moins ils font fausse route avec élégance. Tu auras beau me citer les cupides, me citer les coléreux, qu'ils s'adonnent à d'injustes ressentiments ou à d'injustes guerres, ces gens ont tous tort mais au moins ils se conduisent en hommes, tandis que ceux qui s'abandonnent à leur ventre et à leur sexualité sombrent dans le déshonneur. »

Comment avons-nous la sensation de la moiteur ? Des peaux qui se frôlent, du balancement des corps ? La lumière met en avant l'intensité qui brûle et l'obscurité.

- *Head On*, l'énergie brute, qui brûle

Head On, troisième long-métrage de Fatih Akin, a obtenu l'Ours d'Or à Berlin en 2004, ce qui n'était pas arrivé à un film allemand depuis 1986. Il met en avant des trajectoires de vie punk de personnages qui n'arrivent pas à se conformer à ce que la société attend d'eux. Le film est construit en cinq actes ; la première partie du film se déroule à Hambourg puis on est forcé de s'envoler pour la Turquie.

Pour échapper au carcan traditionaliste de sa famille, Sibel, une jeune Allemande d'origine turque, est prête à tout. Après une tentative de suicide, elle demande à Cahit, un alcoolique de 40 ans d'origine turque, d'accepter de contracter un mariage blanc avec elle. Ce dernier accepte, et Sibel gagne la liberté dont elle rêvait tant. Cahit, de son côté, tente de remettre un peu d'ordre dans sa vie. Mais les deux époux finissent par tomber amoureux l'un de l'autre, ce qui les fera sombrer dans la catastrophe: après avoir tué accidentellement un amant de Sibel, Cahit est emprisonné. Sibel décide de partir à Istanbul en attendant la libération de Cahit.

La première séquence est une ouverture comme on pourrait la trouver dans une tragédie grecque. Une musique turque nous est offerte face caméra en plan large. La chanteuse est entourée du groupe de musiciens, le Bosphore coule derrière eux. Ce même plan reviendra pour marquer l'avancée du destin tragique des personnages. La lumière de la journée y déclinera petit à petit.

Ce film m'électrise. Il te montre l'amour comme un manège, te prend, te donne un peu d'amour puis te refout une claque. L'énergie des corps est au cœur du récit. La danse est à mettre en parallèle ici avec la liberté des corps et le désir charnel. Le rapport au corps est la chose qui raccrochent les protagonistes à la vie, ils ont besoin de le sentir. L'image vibre, presque tout est tourné à l'épaule, dans la chair. Une première scène de danse très claire et colorée met en valeur la liberté de Sibel face à Cahit. Elle danse, pour lui, pour lui montrer qu'elle est libre, à distance. Les regards sont très puissants. Un travelling rapide saccadé se rapprochant de Cahit vient les souligner. Alors que Sibel part avec un homme, Cahit reste immobile dans cette ambiance très mouvante où les flashes de lumière colorée dessinent des formes sur son visage impassible.



Une des scènes tragiques proche de la fin part aussi d'une danse. Les rayons jaunes et rouges vrillent dans cette boîte où Sibel danse seule. La caméra est aussi titubante qu'elle jusqu'à ce que Sibel tombe et que la caméra reste en plan fixe, où une ellipse dans le même plan nous emmène jusqu'au viol.

L'énergie des corps ne te lâche pas d'un bout à l'autre du film et l'image y participe par son mouvement permanent.

- *Mauvais Sang*, la poétique du corps par le décor

Comment faire d'un fait quotidien un événement extraordinaire ?

Je m'attaque ici à une séquence mythique. Qu'est ce qui fait qu'elle marque les esprits ? C'est le passage d'une rue, une traversée. Et là d'un coup depuis la marche Denis Lavant prend son élan, court puis danse. Paul Valéry dirait « Il tente d'approfondir le mystère d'un corps qui, tout à coup, comme par l'effet d'un choc intérieur, entre dans une sorte de vie à la fois étrangement instable et étrangement réglée ; et à la fois étrangement spontanée, mais étrangement savante et certainement élaborée⁷. »

C'est selon moi la lumière qui rend cette scène inoubliable. Les flashes lumineux et les couleurs primaires qui accompagnent la musique de Bowie font de cette course une danse irréaliste qui pourrait ne jamais s'arrêter. Les stries du décor rythment le plan. Dans *Frances Ha*, malgré une course similaire la sensation visuelle est décevante du fait du noir et

⁷ Paul Valéry, Philosophie de la Danse

blanc et du point de vue en plongée. Mais c'est surtout que la scène dans *Mauvais Sang* vient à la fin d'un film extrêmement poétique visuellement, alors que *Frances Ha* utilise un style formel plus classique qui fait juste un pas de côté avec cette scène en musique et mouvement.

3) Des scènes à part qui portent le film vers de la poésie burlesque : *Attenberg* et *Mods*

Pour Serge Bozon⁸, le cinéma français a été traversé par deux influences majeures depuis les années 90.

En admettant que la catégorisation amène toujours à simplifier, il estime que de la fin des années 80 au milieu des années 90, Maurice Pialat dominait. Depuis le milieu des années 90, jusqu'aux années 2000, malgré quelques survivances tardives, c'est l'influence Lynch-Cronenberg qui a pris le dessus. On retrouve dans cette famille Bertrand Bonello, Philippe Grandrieux, Claire Denis, Bruno Dumont, Gaspar Noé. Ces deux influences, à la lumière de ce que Jean-Claude Biette appelait la règle des trois dans un texte paru dans la revue *Trafic*, s'opposent frontalement. La première famille se caractérise par un primat de la dramaturgie. La deuxième se caractérise par un primat du projet formel. La dramaturgie est ici comprise comme le fait de pouvoir faire surgir de la violence entre les acteurs. Cette opposition cache en profondeur un choix commun : celui d'identifier la vie élémentaire et le genre humain – c'est la définition que donne Biette du naturalisme. Cet héritage naturaliste présent dans les deux catégories dit que ce qu'il y a de plus profond chez les gens qu'on filme c'est aussi ce qu'il y a de plus élémentaire, c'est-à-dire les pulsions, qui seraient ces forces élémentaires qui dirigeraient les personnages. Dans la famille Lynch-Cronenberg c'est la pulsion thanatologique de la chair en mutation. La victime de ces deux influences, c'est le récit, compris comme le goût de l'écriture qui peut se manifester dans le risque de dialogues un peu divagants et surtout dans la notion de rupture de tons, ce qui fait qu'un film est vivant. En condamnant le récit, l'identification de la vie élémentaire et du genre humain condamne le goût de l'écriture

⁸ Dialogue entre cinéastes, Serge Bozon & Vincent Dietschy, Festival du cinéma de Brive, 2009

et les ruptures de tons, donc l'humour. Dans des films qui ne sont pas des comédies, s'il n'y a pas de ruptures de ton il ne peut pas y avoir d'humour.

C'est en cela que pour moi Serge Bozon traite le corps dansant d'une façon inhabituelle, en tout cas avec un angle complètement différent du corps traité dans la famille Bonello-Cronenberg.

Dans des films narratifs, je repère une autre utilisation de la danse, qui se rapproche du geste quotidien en le traitant de manière décalée pour mettre en valeur ses incongruités. Je m'intéresse dans ces films à la façon dont ces scènes dansées sont intégrées à la diégèse. Elles apparaissent comme en parallèle de la trame narrative mais viennent la nourrir en son cœur.

« Dans une ville industrielle endormie - qui rappelle celle du Désert rouge d'Antonioni, un père mourant tente de transmettre à sa fille, Marina, un peu de pensée et de courage pour affronter le monde, et regrette de ne pas l'y avoir bien préparée. Ils se tiennent ensemble, sur les ruines d'un xx^e siècle surestimé aux yeux du père architecte, au point de rencontre entre la fin et le commencement, la mort et l'initiation sexuelle, la transmission et l'expérimentation. *Attenberg*, sorti sur nos écrans au début de l'année 2011, fait état d'un monde figé, dans lequel deux jeunes filles en quête de sensations nouvelles font l'épreuve de leurs corps anesthésiés⁹. » La réalisatrice grecque Athina Rachel Tsangari avait produit le film de Yorgos Lanthimos *Canine* en 2009. Ces deux artistes dirigent leurs acteurs et actrices avec une approche corporelle plutôt que psychologique. Leurs univers esthétiques se sont développés ensemble même si Rachel Tsangari place cette histoire dans un lieu et un temps plus proche d'une certaine réalité contemporaine que les films de Lanthimos qui sont souvent placés plus loin.

« *Attenberg* » est la façon dont Bella prononce le nom du documentariste Sir David Attenborough dont Marina ingurgite les films depuis son enfance et qui lui inspire ces danses reprenant les comportements animaux.

⁹ *Danse / Cinéma*, dirigé par Stéphane Bouquet, chapitre « Au point repos du monde qui tourne » de Maureen Fazendeiro

Mods, film réalisé par Serge Bozon en 2002, raconte l'arrivée de deux frères militaires dans un campus, appelés pour aider leur cadet à sortir de sa maladie, son mutisme, installé depuis des jours.

« Il tente d'approfondir le mystère d'un corps qui, tout à coup, comme par l'effet d'un choc intérieur, entre dans une sorte de vie à la fois étrangement instable et étrangement réglée ; et à la fois étrangement spontanée, mais étrangement savante et certainement élaborée¹⁰ ». » Paul Valéry décrit comme cela la danse, et on peut peut-être y trouver pourquoi Serge Bozon a décidé de mettre en scène ce mal-être psychique avec des scènes de danses incongrues en parallèle du récit.

Ces deux films m'ont étonnée, enthousiasmée, par l'intelligence avec laquelle ils s'emparent d'une forme dansée. J'ai l'impression qu'ils créent un vocabulaire corporel qui n'appartient qu'à l'univers du film comme si cet espace-temps était une bulle avec ses propres codes, et que le film nous permettait d'avoir accès à cet autre langage pour questionner le nôtre.

J'aime les scènes d'ouverture car elles posent souvent les enjeux esthétiques du film, l'espace et le temps, avant de déployer le récit. Ici nous sommes face à un mur blanc que le grain du 16mm fait vibrer, et dont la peinture se détache. Pas d'échelle. Deux femmes entrent dans le champ, l'une puis l'autre, en plan taille, de profil pour nous, elles se font face. Elles s'embrassent, se mangent presque, d'une façon extrêmement maladroite, gênante, ou tout du moins inhabituelle. Seuls leurs visages se touchent, c'est burlesque. C'est un cours, un jeu très sérieux où l'une apprend à l'autre. Elles parlent déjà d'animaux, Marina compare la langue à une limace, puis elles se crachent dessus, se poussent. Dans le mouvement nous passons au plan large toujours face au mur tandis qu'elles descendent à quatre pattes juste sous la ligne tracée et se battent comme de jeunes animaux. Après un grognement l'une se redresse et sort en soufflant. Nous entrons dans le film par une métamorphose. La lumière est plate, douce mais froide, les couleurs éteintes, rien n'atteint rien ne dépasse, c'est homogène, lisse, comme la ville qui nous sera décrite tout au long du film.

¹⁰ Paul Valéry, *Philosophie de la danse*, 1936



Cette scène est suivie de plans rythmés par la pulsation d'un arrosoir automatique. Ils annoncent deux singularités du film : des mouvements saccadés et un motif de la sexualité. Ils sont vite accompagnés du titre *Ghost Rider* de Suicide, sur lequel se pose le générique. La musique est utilisée avec parcimonie dans le film mais l'attachement du personnage principal au groupe Suicide est mis en avant.

Cependant, les scènes de marche dansée qui reviennent tout au long du film se font sans musique. Elles sont des expressions singulières en parallèle du récit. Des manifestations visuelles d'événements ou d'états intérieurs et intimes. Ces scènes apparaîtront six fois au cours du film. La cohérence visuelle globale d'*Attenberg* réside dans cette douce froideur de la pellicule Fuji et de l'ambiance lumineuse dont je parlais plus haut mais aussi d'une certaine distance à la mise en scène qui privilégient des cadres distants, fixes et frontaux. Cela repousse toute psychologie. L'émotion est peut-être plus contenue mais l'empathie y est présente par le corps qui véhicule ses sensations et donne au personnage un incroyable ancrage dans son présent.

Je pense que la continuité esthétique de ces scènes avec le reste du film aide leur acceptation dans un film narratif plus conventionnel. Le même vocabulaire cinématographique y est utilisé. La composition se base sur des surcadres où les éléments sont bien rangés. Ces scènes de duo offrent des variations dans un même lieu, une allée déserte de leur cité grecque. On découvrira sa géographie par un plan zénithal qui suit une discussion entre Marina et son père architecte. « C'est apaisant toute cette uniformité » dit-elle en regardant la ville d'en haut.



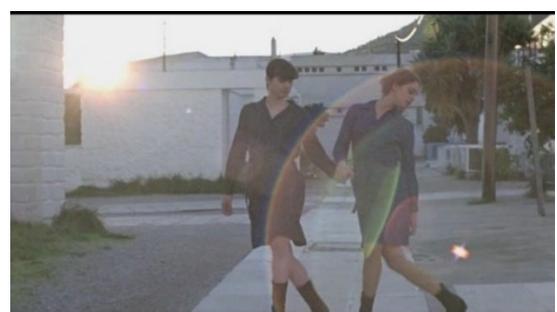
Les scènes dansées sont montrées dans l'axe de l'avancée des personnages. Ces trajectoires qui ne vont nulle part sont souvent filmées en travelling avant ou arrière selon le mouvement des jeunes filles. La lumière modifie cet espace et marque le temps d'évolution des personnages et de l'appropriation de leur propre corps. La lumière les fonde dans le décor, puis un rayon lance leur marche de dos, jusqu'au bref passage d'un flare une scène plus loin qui réveille l'image et les corps.



première séquence de marche dansée 8:28



2^{ème} incursion 15:58



3^{ème} incursion 29:00

Ces séquences dansées ne sont pas là en guise d'illustration, c'est bien le corps qui prend en charge le récit en lui offrant un autre vecteur de communication.

Des allers-retours, bloquées sur la même ligne. La distance constante entre elles et la caméra donne l'impression d'une non-évolution, d'une stagnation ou plutôt d'un décor qui bouge sans elles. On retrouve ce même motif dans les scènes où Marina se déplace en moto ou en voiture. La caméra suit toujours exactement le rythme du personnage principal ce qui donne un personnage immobile dans un décor défilant. Dans la première scène, l'unique gros plan pendant leur marche est fait non pas sur leurs visages mais sur leurs genoux avançant simultanément. C'est l'autre endroit dénudé de leur corps, mais inhabituellement regardé, c'est peut-être pour cela qu'on se pose plusieurs secondes dessus. Les scènes de sexe sont filmées avec ce même décalage. La dernière scène d'intimité entre Marina et l'ouvrier joué par Yorgos Lanthimos est pourvue d'un seul plan large. Elle met en avant le simple rapport physique entre les corps. Il fait jour, tout est à vue. Ce n'est pas la sensualité qui est recherchée mais plutôt l'observation de loin d'un langage corporel qu'on aura vu se déployer sous différentes formes au long du film, ce qui se rapproche d'une recherche chorégraphique.



Plus la fin du film approche plus le corps prend de l'autonomie par rapport à la caméra. Nous les laissons imiter des oiseaux en restant au bout de l'allée, elles atterriront sur le mur, en se confrontant directement au réel en quelque sorte. Puis une séquence plus loin nous sommes à nouveau assez proches. Le travelling les précède mais elles sont plus mobiles, sortent du cadre, jouent un miroir plus flou laissant apparaître leurs singularités. L'image cartographie ici le réel, elle est tantôt perçue comme carcan tantôt dépassable par le corps en mouvement.



A la mort de son père à l'hôpital, Marina dansera une dernière fois au bord du cadre dans l'obscurité. Au pied du lit d'hôpital elle tremble et secoue toute sa verticalité face à son père allongé.

Le film finira sur de tous petits corps dans un paysage en chantier.

Dans *Mods*, de Serge Bozon ce sont des corps de garçons, des frères, des militaires rigides qui se retrouvent entourés de manière impromptue dans le film par des danseurs et danseuses maladroits. La danse s'apparente littéralement à une épidémie. Dans l'institution absurde où se déroule le film, tous les pensionnaires sont peu à peu gagnés par des crises de gesticulations, qui se distinguent par des gestes machinaux, des corps se

heurtant à répétition contre des obstacles, l'appétence pour le surplace et les sautilllements. Ils aimeraient mieux ne pas danser, et ne peuvent toutefois faire autrement, ils sont dans le même temps contraints par un mouvement général et ils y résistent. On pourrait ici remettre en cause le lieu commun consistant à penser la danse sur le mode du rayonnement. « Qu'on parle de « danseurs étoiles » n'est pas un hasard : la danse-soleil ne saurait que diffuser son énergie vers l'extérieur - force d'expansion qui libérerait les corps en les réchauffant, ouvrirait l'espace en l'éclairant.¹¹ » Ce régime de l'explosion expressive est-il le seul ? Ces apparitions donnent plutôt à voir des trous noirs plutôt que des étoiles ? Elles s'effondrent indéfiniment sur elles-mêmes, dévorent l'espace. La danse ici est une cage autant qu'un espace de dissidence, comme le cadre.



¹¹ BOUQUET Stéphane, *Danse / Cinéma*, dirigé par Stéphane Bouquet

c) *Toute une nuit*, un cinéma chorégraphique

Toute une nuit, de Chantal Akerman, porte sur un désir de couple et d'amour pendant la nuit, et qui se passe dans différentes rues, des bars et des seuils de porte à Bruxelles. Un état de tension est maintenu au gré des séquences dans cette nuit caniculaire aux couleurs froides.

Chantal Akerman montre souvent des corps empêchés, aux mouvements contrariés. Comment ces films pourraient parler de danse, art du mouvement ?

« Pina Bausch disait que le corps est porteur de la mémoire de l'humanité entière, théâtre dansé de l'inconscient, deux formulations qui conviendraient aussi pour définir en partie l'esthétique d'Akerman.¹² » *Toute une nuit* a été réalisé après que Chantal Akerman ait filmé la chorégraphe dans *Un jour Pina m'a demandé*. On y perçoit l'influence qu'a eu le travail de la danse et de cette mise en mouvement particulière des corps sur la mise en scène de la cinéaste. Dans *Saute ma ville*, le premier court-métrage de Chantal Akerman il y avait déjà un rapport étrange au corps, une maladresse à la Tati, un burlesque pouvant tendre vers le tragique. Ici c'est encore un autre traitement où la danse s'imisce dans les couches plus profondes de la pellicule. Ce n'est pas un spectacle de danse contemporaine filmé mais il renferme quelque chose d'une essence primordiale de la danse, qui ne peut pas se détacher de l'esthétique purement cinématographique. Une esthétique dans laquelle le geste, le mouvement, ne peuvent être dissociés du lieu de leur surgissement : l'espace de la ville de Bruxelles, et du moment de leur accomplissement : une nuit d'été caniculaire, jusqu'à l'éclatement de l'orage qui précèdera la survenue de l'aurore. *Toute une nuit*, à l'inverse d'images extériorisées projetées sur une scène en accompagnement d'un spectacle de danse contemporaine, intériorise la danse dans une matière d'image très singulière qui implique les corps, la perception de la ville, et celle de la nuit avec sa pression et son oppression atmosphériques.

Tout s'opère dans une nuit où l'ombre est d'un noir abyssal et les cadres larges donc le vide prend beaucoup de place. C'est un ballet de trajectoires mécaniques. Un corps se met en marche, en laisse un autre immobile derrière lui. Impuissant, incapable du moindre

¹² COUREAU Didier, LOUGUET Patrick, *Cinéma et Danse [Sensibles Entrelacs]*

geste pour retenir l'autre près de lui, celui-ci reste malgré tout encore debout. En s'appropriant la manière dont Bausch fait passer ses danseurs de la tension au relâchement au moment où les corps se rencontrent, Akerman s'attache à saisir la complexité des désirs et pulsions contradictoires nourrissant toute histoire d'amour.

Le film témoigne bien de la capacité à prendre en compte le corps dans son entier, dans tous ses états, dans tous ses possibles, et d'en faire une des composantes essentielles de son art. Certes on y danse peu voire pas du tout, mais en définitive tout semble prétexte à ne raconter qu'une histoire de corps susceptibles de se mettre à danser.



III. RECONFIGURER NOS PROBLEMATIQUES D'OPERATEUR.ICES

1) Le corps d'un.e cadreur.euse et sa présence

En tant que chef.fes opérateur.ices, à partir du mouvement d'un corps, nous nous sommes posé.es des questions d'image.s puis de récit par l'image de ce corps, mais qu'est-ce que ça nous fait à nous, à notre corps ? Est-ce anodin ?

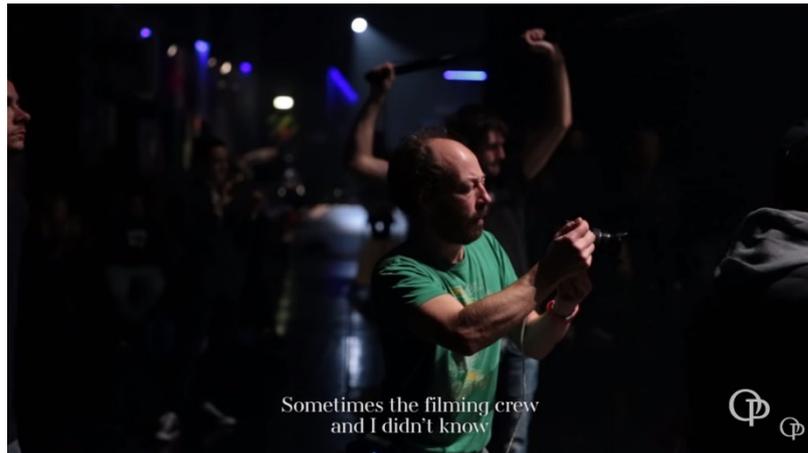
J'ai rencontré plusieurs directeur.ices de la photographie qui avaient filmé de la danse pour des cinémas très différents.

Sylvain Verdet a filmé avec Clément Cogitore des danseur.euses de krump dansant sur *Les Sauvages* de l'opéra *Les Indes Galantes* de Rameau pour la 3ème scène de l'Opéra de Paris. Le dispositif est simple : l'immense scène de l'opéra, un projecteur 10k HMI en contre, de la fumée et en cercle les performers qui se relaient et s'affrontent tour à tour au centre. Deux cadreur.s dans le cercle aussi, parmi eux, chacun portant une petite caméra entre les deux mains. La scène de l'opéra devient un espace de noir et de lumière méconnaissable, un lieu que nous n'avons jamais vu. Il n'y a pas de répétitions avec caméra, Sylvain Verdet me dit qu'il se trouve dans l'arène à devoir faire confiance à son instinct mais que c'est quelque chose qu'il aime bien. Comprendre comment la caméra vibre pour rendre ce moment, vibrer en même temps. Filmer la danse condense ce qu'il essaie de mettre en œuvre pour n'importe quelle scène de cinéma, un rapport corps à corps entre les présences devant et derrière la caméra. Le temps est condensé, concentré, car il est souvent impossible de faire beaucoup de prises étant donné l'effort physique que doivent fournir les danseur.euses. Pour réceptionner cette énergie, Sylvain Verdet apprécie avoir le moins de machines possibles entre son corps et le corps filmé. Il repousse pour cette raison l'utilisation de stabilisateurs légers. En repensant à cette séquence je lui fais remarquer qu'il y a souvent une grande part du cadre laissée aux amorces dans le cinéma qu'il construit avec Clément Cogitore. Il me répond spontanément que c'est l'amorce qui donne l'énergie. Effectivement dans les *Indes Galantes*, la caméra est entourée, le spectateur aussi. L'énergie du corps du danseur au

centre du cercle se répand dans les corps autour jusqu'à imprégner le capteur. L'amorce donne un support sur lequel c'est comme si l'énergie pouvait rebondir, prendre appui. Sans amorce Sylvain Verdet se sent parfois lâché, au bord du vide, sans corps donné comme repère physique.



Sylvain Verdet a toujours entretenu un rapport très physique à la caméra, à la lumière aussi et est souvent amené à cadrer à l'épaule. La simplicité du dispositif permet de se recentrer sur le présent pour être connecté au temps de l'action. Cela appelle à se concentrer sur le cœur du cadre, pas les bords, pour cadrer et ne pas encadrer.



Pour Sylvain Verdet, cela parle aussi de l'engagement éthique politique du corps du filmeur. Il tient pour exemple Bruno Muhel et son engagement total lorsqu'il filme des manifestations. Le cinéma militant sollicite effectivement le corps du cadreur.

Nous nous retrouvons instinctivement sur les images qui restent imprégnées sur la rétine et incrustées dans les pores de la peau : *Kippour* d'Amos Gitai et son rapport au corps extrêmement trivial. Sylvain mime de mémoire comment les soldats remontent les corps dans les hélicoptères. Dans des situations très physiques comme de la danse ou des séquences telles que celles-ci avec un corps exposé je pense que les neurones miroirs s'activent et enregistrent des sensations qui court-circuitent la raison.





Agnès Godard se rapproche de cette vision engagée du corps. Durant notre entretien je l'ai interrogée sur son travail avec Claire Denis. Elle m'a parlée de l'« expérience visuelle » qu'elle essayait de communiquer, ce qui la fait croire aux images qu'elle est en train de fabriquer. Être en phase avec les acteur.ices que l'on filme, c'est à l'intérieur de leur propre rythme trouver celui de la caméra. Le but est de saisir quelque chose de l'intériorité de la personne qu'on filme, ce qui transpire d'elle et ce qui la rend désirable. Un rapport de fascination se crée à travers l'œil et la caméra à l'épaule. Le corps et l'œil à travers la caméra fonctionnent comme des aimants. Cela centre le regard on ne peut pas regarder les bords du cadre, et il faut oser regarder. Elle essaye toujours de retrouver cette expérience visuelle avec une caméra fixe sur pied par le choix du cadre et du temps. L'expression d'une personne est contenue dans toutes les parties de son corps, d'une partie du visage jusqu'au bout des pieds. Il faut mettre en place quelque chose pour attraper des moments d'existence, et non photographier. Parfois pour trouver le rythme interne des plans Agnès Godard cadre avec de la musique dans les oreilles et préfère ne pas entendre le son direct des acteur.ices. C'est un rapport au temps différent.

2) Pour une porosité des arts, vocabulaire et pratique

Nous utilisons souvent un vocabulaire très normé pour parler de la mise en images : valeur de plan, axe etc ce qui nous emmène peut-être à fabriquer souvent les mêmes images. Même si ces codes sont justifiés sans doute pour offrir une base commune à partir de laquelle on peut échanger aussi je me demande si le vocabulaire de la danse peut nous aider à penser différemment les images, à en discuter d'une autre manière avec la mise en scène et donc à les fabriquer autrement ?

Chercher à faire des images autres en parlant mouvement, poids, énergie, centre, lenteur, impulsion. Penser par le vocabulaire chorégraphique peut-il nous faire découvrir d'autres dimensions dans le cinéma ?¹³.

Ci-dessous une analyse qui essaye de retranscrire par les mots le mouvement d'un film, quelle énergie ce film m'a transmis physiquement :

Quelle Folie de Diego Governatori, 2019



A lire après avoir écouté : III. Courante - Suite No. 2 en ré mineur, de Johann Sebastian Bach, interprétée par Jean-Guihen Queyras

[Dès l'ouverture du film, la présence des corps est exacerbée. Filmeur, filmé et spectateur sont physiquement liés, on est proche de celui qui essaie de parler, pendu à ses lèvres. C'est au rythme de sa parole que l'on va s'accrocher, pendant une heure et demie, au rythme de sa pensée et d'une vision du monde. Une façon singulière d'être au monde, d'essayer d'en être. Tout ce qui l'agite nous bouge, nous spectateurs. Ce n'est pas un film sur l'autisme, il s'agit plutôt d'une réflexion sur la façon dont notre monde, ce que l'on en aperçoit, fonctionne, ou ne fonctionne pas. Aurélien doit sans cesse passer la frontière

¹³ On retrouve cette idée dans l'émission Camera Lucida, *Lorsque la danse et le cinéma entament un pas de deux*

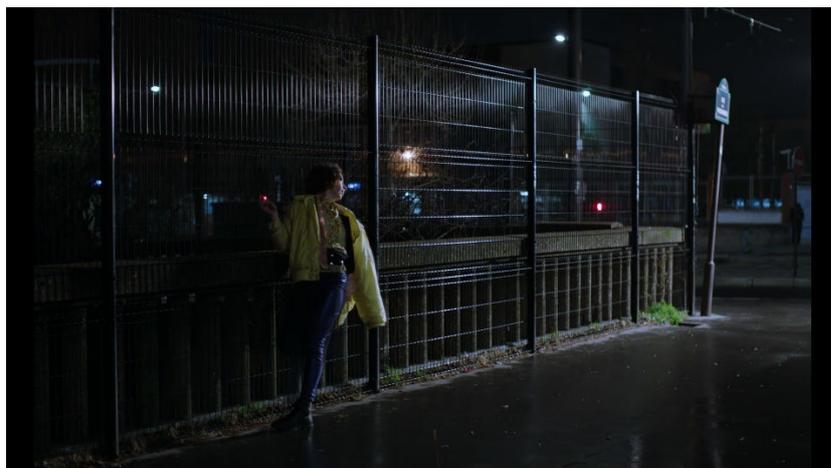
pour comprendre ce monde et ses évidences. L'hypothèse est que pour le temps du film, nous spectateurs passons la frontière pour mieux comprendre ce monde par un regard marginal, de biais, déphasé. Écouter l'écho. Forcés de faire un pas de côté, nous prenons un temps, comme Bruegel, pour regarder ce monde comme si nous n'y appartenions pas. Au plus proche de sa vibration, je n'ai pas envie qu'Aurélien s'arrête de parler car je sens que c'est sa vérité brute, il ne triche pas, même s'il sait se mettre en scène. Sa sensibilité est communicative. Les propos sont crus, violents, je fronce les sourcils, ressens la frustration, la terreur, la peur, l'arène. Je suis le rythme, projetée dans un monde amplifié, la foule, et me raccroche à la parole d'Aurélien qui paraît être la moins folle ici. Une tâche de lucidité dans cet espace homogène effrayant. Son rythme s'ancre, je m'en imprègne, ça bouillonne. J'entends les éoliennes fouetter l'air avec une énergie folle. Les envolées lyriques d'Aurélien s'enchaînent mais ne sont pas superficielles. Elles s'incarnent par les images de Diego dans ces fêtes insensées de Pampelune. On prend de la distance et on plonge dans la foule, on se projette comme l'un puis l'autre, contre l'un, contre l'autre. Ce ne sont pas des illustrations car elles convoquent des sensations, elles rapprochent les deux côtés de l'écran. Même si l'esprit peut les trouver parfois caricaturales, le corps les ressent, c'est puissant. Essayer d'être avec l'autre. Il y a des rencontres, de l'affrontement, une excitation, ça s'accélère. Comme une courante de Bach, ça me donne envie de faire à nouveau glisser mes doigts sur les cordes du violoncelle, pour ordonner le chaos, et frotter fort, pour entendre résonner. C'est cela, deux autismes en résonance. Qui est différent ? Insensé ? La violence est dans chaque coin de l'image, la tension est sensible dans la salle. On a envie d'être avec lui, et de sortir de ce monde de fous. Rien n'est évident. Bien sûr. On change d'échelle et le réel échappe, toujours, comme le dit Aurélien. Où est-on ? L'expérience a marché, on est passé de l'autre côté.

Je redescends doucement, mais je ne sais pas où j'atterris. Je garderai toujours sur ma peau ce que j'ai ressenti grâce à ce regard différent et à cette parole qui m'a nourrie de non-évidences. Les monologues d'Aurélien provoqués par Diego ont fait jaillir des questions. Ce portrait laisse la trace d'une énigme bien plus grande que lui. Cette traque de la parole pose la question du dialogue. C'est quoi être avec l'autre aujourd'hui ? Se comprendre, vivre dans le même monde, quelle folie... J'entends encore la voix d'Aurélien résonner dans ma tête et j'espère qu'elle me posera des questions encore longtemps.]

Le rapport à la musique est très intimement lié à la danse chez Claire Denis. Elle l'utilise pour des moments qui se passent de mots, pour transmettre l'énergie d'une personne habitée. Bruno Delbonnel pense l'image et la lumière comme de la musique, et ce qui m'intéresse ici par rapport à la danse c'est donc qu'il pense la lumière de manière rythmique. Par des variations chromatiques ou temporelles il peut agir sur le temps. En parlant de nuances musicales il peut transposer un contraste très doux par exemple en Andante ou un contraste très franc en Presto. Il retrouve cette vision rythmique en architecture et il s'interroge sans chercher à formuler des réponses claires, ou résoudre quoi que ce soit : qu'est-ce qu'une lumière rapide ? Qu'est-ce qu'une lumière lente ?

Je me suis moi aussi posée la question du rythme pouvant être amené par la lumière dans mon film *Du béton dans le ventre*. Les repérages ont été décisifs pour que je trouve les motifs rythmiques que je cherchais. Pour moi un lieu urbain aux lignes droites et sèches pouvaient mettre en valeur par contraste une danse plus organique par nature. Akerman avait mentionné « La nuit c'est comme un grand studio », et c'est sans doute pour cette raison aussi que j'ai choisi de tourner de nuit, avec l'idée de déréaliser la ville.

Je vois mon film comme un grand passage d'énergie, du son au corps d'Anna, à la ville, à d'autres corps, jusqu'à ce que ça lui revienne sous une forme plus apaisée. Je ne sais pas pour autant si cette énergie ira jusqu'au spectateur, enfin j'ai abandonné assez tôt l'idée de vouloir faire danser le spectateur, ce sont deux choses distinctes. Mais j'espère que quelque chose aura bougé en lui et se mettra en mouvement tout doucement.





« Le cinéma comme musique des images, musique du silence, musique du monde, musique de l'œil. Où l'œil écoute. Un corps dansant à écouter dans le silence des images. Des lignes dansantes à écouter. Le corps se musicalise et le rythme se corporise. Les images cinéma de danse sont le paradigme de ces images à regarder/écouter. Comme l'écrit Elie Faure : la danse, à toute époque, comme le cinéma demain, est chargée de réunir la plastique à la musique par le miracle du rythme à la fois visible et audible.¹⁴ » Prosper Hillairet fait ici référence au rêve d'Elie Faure qui était de voir dans le cinéma la réunion de tous les arts.

¹⁴ *Cinéma et Danse [Sensibles Entrelacs]* coordonné par Didier Coureau – Patrick Louguet

Conclusion

Après cette traversée par différents films dans lesquels la danse se fraye un passage je conclurai que comme pour tout film il n'y a pas une bonne manière de filmer de la danse car si on peut voir tous les mouvements du quotidien comme de la danse on peut aussi voir la danse comme un mouvement pas si différent des gestes du quotidien. Viennent alors des questions de récit et de sensations qui guideront nos choix esthétiques.

Le cinéma ne me suffira donc jamais. En ce qui concerne l'indépendance de ces deux arts, j'aurais toujours envie d'absorber des mouvements dansés en allant au théâtre ou dans la rue et pas à travers un écran, par contre j'ai compris que je pouvais utiliser cette fascination et ce souhait d'absorber cette énergie pour être le plus présente possible derrière la caméra, à non pas observer, mais vibrer en fonction de toute l'énergie que les comédienn.es transmettent.

Dans ce sens, Céline Bozon a dit, dans une émission radiophonique qui l'invitait à « penser les images », qu'elle voyait de plus en plus le cœur de son métier comme un transfert d'énergie, en repoussant au second plan les contraintes techniques qui peuvent prendre beaucoup de place et stresser quand on débute mais qui ne sont pas la priorité.

Concernant la mise en scène, je pense que beaucoup de films pourraient s'autoriser davantage de mise en mouvement des corps dénuée de psychologie. L'influence de la danse peut peut-être aider à aller dans ce sens sans que ce ne devienne burlesque pour autant, en s'inspirant moins des mouvements dansés que du principe de chorégraphie qui organise le temps et l'espace.

A ma place, je vois dorénavant la fabrication d'un film et son déroulé une fois l'objet fini comme un seul grand mouvement qui doit se déployer depuis la lecture du scénario jusqu'à l'étalonnage plutôt que comme une fabrication d'images. Mouvement dans lequel il peut y avoir du chaos, de la perte d'équilibre mais pour toujours mieux retrouver son centre

Filmographie

DE MEY Thierry, *Rosas danst rosas*

KLAPISCH Cédric, *En Corps*

DENIS Claire, *US Go Home*

GITAI Amos, *Kippour*

BOZON Serge, *Mods*

TSANGARI Athina Rachel, *Attenberg*

CARAX Leos , *Mauvais Sang*

AKIN Fatih, *Head-on (Gegen die wand)*

AKERMAN Chantal, *Toute une nuit*

COGITORE Clément, *Les Indes Galantes*

GOVERNATORI Diego, *Quelle Folie*, 2019

CHIHA Patrick, *Si c'était de l'amour*

Bibliographie

VALERY Paul, *Philosophie de la danse* (1936) , Allia,

COUREAU Didier, LOUGUET Patrick, *Cinéma et Danse [Sensibles Entrelacs]* ,
éditions L'Harmattan, 2013

COMOLLI Jean-Louis, *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique*, Verdier, 2012

BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » 1935,
Oeuvres III, Gallimard, 2000

BOUQUET Stéphane, *Danse / Cinéma*, dirigé par Stéphane Bouquet, CND, Capricci,
2012

Emissions radiophoniques

« Lorsque la danse et le cinéma entament un pas de deux » podcast *Camera Lucida*, animé par Charlotte Dronier, produit par L'Observatoire du cinéma au Québec, invitées : Priscilla Guy fondatrice de Regards Hybrides, et Louise Lecavalier, 2021

« Penser les images, ep4/5 : Céline Bozon : "Je vis plus les images que je ne les pense" » Par les temps qui courent, France Culture, 18 mai 2023

Sites internet

Dialogue entre cinéastes, Serge Bozon & Vincent Dietschy, Festival du cinéma de Brive, 2009, <https://www.dailymotion.com/video/xbx87w>