UNIVERSITÉ PARIS VIII VINCENNES-SAINT-DENIS
UFR Arts, Philosophie, Esthétique
Département Danse

Master 2 Arts, mention Musique, spécialité Danse.

L'ECRAN COMME ESPACE CHOREGRAPHIQUE

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 Paulina Ruiz Carballido
Nº étudiant : 10276045

Sous la direction de Julie Perrin

Juin 2013

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier de tout cœur Julie Perrin, ma directrice de recherche, pour son encouragement, son soutien, l'orientation qu'elle m'a donnée ainsi que pour sa disponibilité tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Je remercie également l'équipe d'enseignants chercheurs du Département de Danse de l'Université Paris 8, pour leur savoir et la transmission de leurs connaissances, leurs conseils pédagogiques fort utiles durant toute ma recherche.

Mes remerciements vont également au « Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y el Consejo Nacional de Ciencia y la Tecnología, a traves del Programa de Becas para Estudios en el Extranjero FONCA-CONACYT, Estudios Artisticos y Culturales » pour son soutien et sa confiance en moi durant mes études du Master.

Je remercie infiniment Jean-Baptiste Fave, mon époux et collègue de travail, pour son aide précieuse, sa complicité et son soutien inconditionnel tout au long de cette période.

Ma plus grande gratitude s'adresse à ma famille, mes parents, mon frère et mes grands parents pour leur soutien infini tout au long de mon processus de vie, l'encouragement et la confiance dans mon choix universitaires et mon cheminement artistique. Merci également à la famille Fave et en particulier à Chantal Fave Tanguy pour son aide précieuse, son soutien moral et les échanges que nous avons eus. Leur présence chaleureuse a été ma force tout au long de cette recherche.

Merci encore au Festival Itinerante de Videodanza Agite y Sirva et plus particulièrement à Ximena Monroy pour le travail créatif et la précieuse collaboration qui ont inspiré cette recherche.

Et j'exprime ma gratitude à tous ceux qui ont accepté de me consacrer du temps pendant le développement de cette recherche et de répondre à mes questions avec gentillesse, plus particulièrement à Jacqueline Cousineau, Federica Fratagnoli, Sylviane Pagès, Douglas Rosenberg, Ninon Prouteau, Alice Masson, Gabriela Gobbi et Juan Diosdado.

Merci à tous et à toutes.

L'ECRAN COMME ESPACE CHOREGRAPHIQUE

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.*

RESUMÉ

La « vidéodanse », « danse à l'écran » ou « cinédanse » en tant qu'objet transdisciplinaire, fait émerger une création hybride de la confrontation et du croisement entre les disciplines artistiques : danse, cinéma, vidéo et nouvelles technologies. Ces disciplines, offrent une création nouvelle ; elles s'articulent entre elles et ouvrent la perception de chacune à ce qui les traverse et les dépasse : le geste dansé.

Deux films singuliers dans leur rapport à l'écran constituent le corpus de réflexion de cette étude : ***A study in choreography for camera*** (1945) de Maya Deren en collaboration avec Talley Beatty et ***Locale*** (1979) de Merce Cunningham en collaboration avec Charles Atlas.

Ces œuvres *chorécinématographiques,* construites dans un rapport dialectique avec le medium cinématographique, se nourrissent de nouvelles méthodes de composition et nous révèlent différentes approches de la danse à l'écran qui nous conduisent à appréhender l'espace écran comme un nouvel espace chorégraphique.

MOTS-CLÉS :

Danse et cinéma, vidéodanse, chorécinéma, danse contemporaine, création hybride, cadres dansants, danse à l'écran, screendance, danse pour la caméra, danses vidéos, danse films, filmdanse.

SOMMAIRE

Introduction. Inscription de la danse à l'écran……..... 5

Création hybride : La rencontre entre deux langages…… 7

L'espace chorégraphique et l'espace cinématographique…… 10

Le choix du corpus et les enjeux de l'analyse des deux œuvres choisies……... 14

Intermède Historique. La rencontre « Danse et Cinéma »…… 16

Chapitre I. A nouveau *Pas de deux* : La relation dynamique entre la caméra de Maya Deren et la danse de Talley Beatty……... 28

1.1 Le corps silencieux de Maya Deren et Talley Beatty…… 30

1.1.1 Mouvement et geste du danseur Talley Beatty……..... 33

1.1.2 Mouvement de caméra : l'interprète comme « objet – sujet »……... 35

1.2 Processus de création du film *A study in choreography for camera*…… 39

1.2.1 Préparation, storyboard, partition ou score chorégraphique……..... 40

1.2.2 Un tournage dansé. L'invention au tournage…..……..... 42

1.2.3 Montage chorégraphique : manipulations *spatio-temporelles*……..... 44

Chapitre II. Merce Cunningham et Charles Atlas, *Locale* ou Le cadre dansant…..47

2.1 Le vertige : Description de la sensation que crée le film……... 53

2.1.1 Être debout : Une danse vertigineuse entre l'équilibre et le déséquilibre……... 58

2.1.2 Jeux de déséquilibre : les danseurs et la caméra…….…. 63

2.2 L'installation de la sensation du vertige. Les gestes et l'écran…….... 66

2.2.1 Charles Atlas et le « steadicam » ou La caméra dansant……. 69

2.2.2 Confrontation dansante de deux corporéités……... 72

Conclusion. Du Chorécinéma à la Vidéodanse…… 74

Bibliographie…… 79

Annexes

a. À propos de Maya Deren…….. 92

b. À propos de Talley Beatty…… 98

c. Filmographie de Maya Deren……. 101

d. À propos de Merce Cunningham……... 109

e. À propos de Charles Atlas…….. 113

f. Filmographie des vidéodanses ou danses à l'écran de Merce Cunningham.. 115

INTRODUCTION

Inscription de l'image dansant à l'écran

Ce mémoire a été développé pendant la période de ma formation du Master 2 Recherche en Danse au sein du Département Danse de l'Université Paris VIII à Saint Denis. L'objectif de cette recherche est de réfléchir sur la danse à l'écran, et de mesurer ainsi les articulations entre le langage chorégraphique et cinématographique qui peuvent naître de cette relation.

Actuellement les termes « Vidéodanse », « danse à l'écran », « screendance », « danse pour la caméra », « danse-vidéo », « danse-film », « cinédanse » ou « filmdanse » sont tous des synonymes qui expriment les conditions de création, les possibilités et l'intention d'inscrire la danse à l'écran. Ils englobent aussi des documentaires sur la danse, des comédies musicales qui intègrent la danse dans un récit cinématographique narratif, ainsi que « l'intention d'enregistrer, de présenter et de distribuer la danse comme produit de vente, archive de répertoire ou encore outil au moment de l'élaboration d'une chorégraphie »[1]. Pour Andrea Davidson, « la première confusion à propos de la vidéodanse serait donc d'assimiler le support et le contenu »[2] de cette création hybride. Autrement dit, l'art chorégraphique, l'art cinématographique et l'art vidéo sont donc le contenu de cette création, tandis que la cassette vidéo, dvd, pellicule, entre autres serait donc le support ou moyen technique où se conserve l'œuvre conçue. Ce qu'on appelle majoritairement « vidéodanse » dans des festivals, colloques et séminaires théorico-pratiques en Amérique, en Europe et en Asie, est un genre hybride qui est susceptible de prendre diverses formes, auquel le croissement entre les disciplines artistiques : danse, cinéma, vidéo et nouvelles technologies, offrent une création nouvelle.

La « Vidéodanse », « danse à l'écran » ou « cinédanse » est abordée par cette étude dans le champ d'expérimentation artistique et dans l'optique de création d'une forme hybride composée par des chorégraphies explicitement liées à des techniques cinématographiques (mouvements de la caméra, angles, rythme du montage, etc) et crées spécifiquement pour, par et avec la caméra. Autrement dit, la danse inspire le

[1] DAVIDSON Andrea, *Conditions de possibilité de la vidéodanse : de la vidéo de danse à la vidéodanse et au-dela*. Mémoire e Maîtrise danse, sous la direction de M. Hubert Godard. Université Paris 8 Vincennes à Saint Denis. Année 1996/1997, p. 8.
[2] DAVIDSON, *op. cit.*, p. 8.

cinéma ; et le langage cinématographique d'un point de vue technique et créatif enrichit la danse en engendrant un croisement de langages entre ces deux disciplines : une forme d'art en soi. Cette combinaison « danse-cinéma » permet de mêler les ressources de chacun afin d'entrelacer les relations mouvement – temps – espace et corps. La danse « à, pour et avec » la caméra, en tant que nouvelle écriture de la danse, « se présente comme une des formes artistiques transdisciplinaires »[3] et s'oppose conceptuellement à la simple captation d'un spectacle de danse scénique et à l'enregistrement ou documentation de la trace des répétitions et des chorégraphies, pour les transférer sur un support audiovisuel. La « vidéodanse » en tant qu'objet transdisciplinaire, fait émerger une création hybride de la confrontation des disciplines artistiques : danse, cinéma, vidéo, nouvelles technologies. Ces disciplines, s'articulent entre elles et ouvrent la perception de chacune à ce qui les traverse et les dépasse : le geste dansé.

Afin de mieux expliquer ce qu'est une chorégraphie pour la caméra, Douglas Rosenberg propose le terme : « recorporalisation » (*recorporealization* en anglais), signifiant « une reconstruction littérale du corps dansant au travers de techniques cinématographiques pour l'écran, parfois la construction d'un corps impossible ou inexistant, indépendamment de la gravité et du temps, parfois même au delà de la mort »[4]. Pour reconstruire ou « recorporaliser » un corps dansant en « vidéodanse », il convient tout d'abord selon Douglas Rosenberg qu'il soit « décorporalisé »[5].

Autrement dit, pour articuler un geste dansant à l'écran nous avons besoin tout d'abord de penser et sentir la danse comme une passage des expériences sensorielles en contact avec des corporéités au sens où la définit Michel Bernard et d'interroger la notion du « corps » qui existe en danse. Pour Michel Bernard, « toute corporéité peut être définie à partir du fonctionnement intrinsèque de son sentir. Il ne s'agit plus de considérer ici une entité autonome et définie qui reçoit/émet des informations et qui serait « le corps », mais la concrétion d'un processus mouvant et complexe, celui du sentir[6] » souligne Christine Roquet. La corporéité en danse ou la corporéité dansante, vit, résonne, traverse et perçoit le monde a partir de son sentir, « c'est une manière

---

[3] Nous faisons référence ici à DAVIDSON Andrea, *Conditions de possibilité de la vidéodanse : de la vidéo de danse à la vidéodanse et au-dela*. Mémoire e Maîtrise danse, sous la direction de M. Hubert Godard. Université Paris 8 Vincennes à Saint Denis. Année 1996/1997.

[4] ROSENBERG Douglas et VOKOUN Jessica. « Screendance: the estate of the art proceedings », American DanceFestival, Duke University, Durham, New York, Juillet, 2006.

[5] *De-corporealized* en anglais.

[6] ROQUET Christine, *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique.* Thèse en Esthétique, sciences et technologies des arts, spécialité : Danse, Département Danse, Université Paris 8, sous la direction de M. Philippe Tancelin, codirection Hubert Godard, 2002, p. 5.

singulière, faite de mille manières d'agir-percevoir au sein d'un environnement qui va façonner une corporéité[7] ». En regardant un duo entre le danseur et la caméra, nous pouvons percevoir et découvrir l'interaction qui émerge entre chaque corporéité.

Ensuite, il s'agit d'imaginer d'autres possibilités chorégraphiques qui permettent de désarticuler ou découper l'image frontale et entière, du corps dansant, dans la scène classique à l'italienne. En troisième lieu, il est nécessaire d'ouvrir notre perception et notre regard aux gestes dansés qui s'inscrivent par l'intermédiaire du point de vue de la caméra dans des espaces naturels, urbains, virtuels et architecturaux. La « vidéodanse » évolue lorsque cette figure hybride, intègre plusieurs formes de composition chorégraphiques ainsi qu'un mélange des techniques de la cinématographie et de l'audiovisuel. Ce processus sensible de résonance entre disciplines fait émerger de nouvelles relations de compositions entre la figure et le fond. Le danseur en mouvement à l'écran est incrusté sur des espaces qui se succèdent et qui se démultiplient ; des paysages qui défilent en arrière-plan. Selon Hubert Godard, « on peut considérer l'attitude posturale et le pré-mouvement, préalable inévitable du geste, comme un arrière plan sur lequel se dessine le mouvement apparent : la figure[8] ». Dans la création en vidéodanse, le corps des danseurs se distingue dans la profondeur de champ. Le cinéma et ainsi que la vidéo offrent à la danse des espaces transformables dans lequel la figure surgit par le fond.

Création hybride : La rencontre entre deux langages

La rencontre et confrontation entre la danse et le cinéma mais aussi l'art vidéo, sera étudiée en partant du cadre théorique développé par Douglas Rosenberg sur la notion d'hybridation dans les *screendance studies* (études sur la vidéodanse), l'étude amenée par Emmanuel Molinet[9] sur *l'hybridation comme processus décisif dans le champ des arts plastiques* et en empruntant la proposition d'« identité de résonances »[10] menée en danse par Federica Fratagnoli[11] dans laquelle elle repense le concept d'hybridation et elle propose de dépasser les limites du terme hybride en

[7] ROQUET, *op. cit*., p. 5.
[8] GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », dans Michelle Marcelle, Ginot Isabelle, *La Danse au XXe siècle*, Bordas, Paris, 1997, p.227.
[9] MOLINET Emmanuel**,** *« L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », Le Portique* [En ligne], 2-2006 | Varia, mis en ligne le 22 décembre 2006, Consulté le 15 avril 2013. URL : http://leportique.revues.org/index851.html
[10] Notion proposée par Francisco Varela et Humberto Maturana.
[11] FRATAGNOLI, Federica. *Les danses savantes de l'Inde à l'épreuve de l'Occident : formes hybrides et contemporaines du religieux.* Thèse DEA, Université Paris 8, sous la direction de Isabelle Launay, 2010.

abandonnant une pensée proprement biologique pour s'appuyer sur une notion d'ordre esthétique requis par la corporéité et par le regard du « sensible ».

Notre réflexion sera donc basée sur la manière dont le corps se « recorporalise », se reconstruit pendant et après l'expérimentation touchant à la question d'hybridation dans l'acte de création. Cet acte est incité par la rencontre avec d'autres disciplines afin de concevoir de nouvelles formes de représentations, de conceptions et d'écritures esthétiques, plutôt que par la notion d'hybridation d'ordre biologique.

Le terme hybride est devenu un terme courant dans la création en « vidéodanse » ou « danse à l'écran » et développe actuellement une logique expérimentale interdisciplinaire et transdisciplinaire de manière inédite en inscrivant l'hybride comme un processus mettant en œuvre diverses formes de ruptures dans les disciplines artistiques (danse, cinéma, musique, théâtre, arts plastiques, nouvelles technologies) par différentes types de gestes. Autrement dit, l'hybridation, combinaison et application des langages et techniques, entre l'art chorégraphique, le cinéma et la vidéo, créent autant de corporéités non conventionnelles qui permettent d'interroger à la fois la représentation du « corps » en danse, l'invention chorégraphique des gestes, son apparition et disparition dans l'espace classique à l'italienne. Ce territoire expérimental de la danse à l'écran invite à regarder et fabriquer la danse différemment à travers l'interaction entre les nouvelles techniques et les savoir-faire des danseurs, chorégraphes, cinéastes et vidéastes.

Que peut produire la rencontre entre ces deux disciplines : danse et cinéma-vidéo ? La vidéodanse ou danse à l'écran essaie de trouver des endroits de résonances spatiaux-temporels partagés entre deux corps perméables celui du chorégraphe et du cinéaste ou celui du chorégraphe et du vidéaste et de trouver des lieux de croisement, des perceptions et des pulsions de gestes dansés poétiques. Il cherche aussi à diversifier et étend les lieux et espaces réels et virtuels à travers la réédition du corps, du temps et du rythme à l'écran.

L'une des particularités de la « vidéodanse », « danse à l'écran » ou « danse pour la caméra » est le « corps » comme projet de création en voie d'expansion. « La question « quel corps ? » que pose toute œuvre chorégraphique contemporaine a des mérites au-delà du territoire de la danse. En premier lieu, de par son histoire même qui a énuméré « des » corps différents dont chacun était une proposition de pensée sur le corps, elle relativise : elle délivre de la présence d'un corps absolu, universel et

univoque, véritable fantôme conceptuel, dont certains écrits, se donnant la danse pour objet, maintiennent étrangement la vision essentialiste. Tout le sens de la danse contemporaine, au contraire, consiste à se débarrasser du fantasme d'un corps d'origine »[12] souligne Laurence Louppe. Bien que cette thématique se retrouve dans la création et dans la recherche en danse, nous pouvons déplacer cette question dans le domaine de la danse à l'écran car elle nous propose aussi le « corps » comme une création sensible nouvelle, en voie d'exploration.

Dans la création hybride entre danse et cinéma, le corps du danseur est un corps en processus de création que « nous oblige à nous confronter à des questions spécifiques, qui sont de l'ordre de la réception, de l'incorporation, de l'élaboration des flux et de la perte des limites. La rencontre entre deux expériences corporelles ne pourra donc pas être envisagée comme un moyen de résoudre une dualité foncière. Elle sera plutôt un moyen de repenser comment un corps se rend sensible à une culture autre »[13] souligne Federica Fratagnoli.

Le corps en vidéodanse se rend sensible à une croissement des processus de création chorégraphique et cinématographique. Ce processus est un curseur entre le corps comme matière physique et le corps comme matière virtuelle. Ce corps mouvant en action à l'écran est à la fois un corps chair et un corps composé de multiples images ou pixels recomposé par le montage. La création des gestes dansants à l'écran doit être traitée dans une contexte hybride et complexe, car la combinaison entre le corps vivant en mouvement et le corps virtuel (machine) s'installe dans une relation de contrôle et de non contrôle permettant de moduler les gestes par les ambiances et par les états physiques, émotionnels, animiques (spirituels) d'un « devenir corps ».

L'hybridation dans l'acte de la création artistique contemporaine : « vidéodanse » ou « danse à l'écran » devient un « *processus continu*, qui permet à une forme d'être toujours en devenir, c'est à dire de se transformer, se renouveler, et se différencier. Partant de ce point de vue, dans le domaine esthétique, elle est donc tout sauf un processus neutre, qu'il faut au contraire envisager comme engendrant des formes de perturbations, voire de ruptures, de transformations incessantes »[14]. En effet, ce processus de création *chorécinématographique*, *chorévidéographique* ou

[12] LOUPPE Laurence, *Poétique de la Danse Contemporaine,* Bruxelles, Contredanse, 1997, p.75.
[13] FRATAGNOLI, *ibid*, p. 154.
[14] MOLINET, *art. cit,* p. 51. URL : http://leportique.revues.org/index851.html

chorévidéocinématographique intègre diverses formes de croisements techniques et artistiques particuliers, qui ouvrent notre regard sur la notion traditionnelle de la danse, sa conception, sa spatialisation, en faisant émerger des relations intéressantes entre l'image, l'espace, le corps, le son, le mouvement, le temps et le rythme. Ces créations en résonance se trouvent dans un territoire expérimental en devenir et elles nous invitent à un autre regard sur le réel quand l'inscription des corps dansants à l'écran est transformée par les techniques cinématographiques et audiovisuelles.

L'espace chorégraphique et l'espace cinématographique

Ce travail de recherche vise aussi à comparer, opposer et rapprocher la conception de l'espace d'une part dans la scène classique à l'italienne, et d'autre part, à l'écran comme espace chorégraphique. Pour parler de ces deux espaces, il faut revenir à l'étymologie du mot chorégraphie, qui est formé à partir du grec « *choros* » ; en latin « *chorus* » ; qui désigne, dans l'une de ses acceptions à la fois la danse, les danseurs et le lieu où l'on danse. Graphie vient de « *graphein* », qui signifie écrire, et son sens reste conforme au premier sens du mot au XVIIIème siècle. Une chorégraphie est donc une tentative de conserver la trace de ce qui est éphémère et ne peut être conservé : le mouvement.

Dans le système Laban, d'observation et d'analyse du mouvement, l'espace est défini par notre forme immergée en celui ci. C'est-à-dire que le corps peint, trace et dessine des lignes horizontales, verticales, courbes, des spirales, des droites et des points qui donnent une direction et une intentionnalité en entrant et en sortant de l'espace, l'accentuant et se positionnant en lui. Ces formes spatiales se constituent de manière subjective dans une analogie d'étude entre le corps dans l'espace et l'espace dans le corps : Choreutique.

La choreutique est l'étude ou l'analyse du corps et des mouvements dans l'espace. Elle propose d'étudier et de comprendre le discours de la danse à travers des œuvres chorégraphiques, des performances, des styles et un vocabulaire de danse établis, des actions ordinaires et quotidiennes. La choreutique a comme éléments d'étude le mouvement, le danseur, le son, l'espace et ce qui les relie ; générant un réseau invisible de connexions d'un élément et l'autre.

Pour Valerie Preston-Dunlop[15], l'espace est un vide, un vide amorphe jusqu'aux limites données, jusqu'à ce que des objets soient positionnés en lui, jusqu'à ce que les danseurs le pénètrent. Alors, il commence à avoir des caractéristiques telles que hauteur et profondeur, murs et ouvertures, premier plan et arrière plan dans lesquels le corps du danseur est le point d'orientation dans l'espace. Dans la création chorégraphique, « le mouvement peut être étudié à travers cinq éléments qui sont toujours présents quel que soit le type de vocabulaire et l'un ne peut pas se mouvoir sans l'autre : 1.- Corps et coordination : articulation du corps, 2.- actions corporelles, 3.- temps et dynamiques *Eukinetics,* 3.- formes spatiales *Choreutics*, 4.- relations spatiales et corporelles *Proxemics*[16] » souligne Valerie Preston-Dunlop.

En danse, la construction de l'espace, du corps et des postures constitue ce que l'on appelle un espace d'action**.** Comme le dit le chorégraphe Nikolais, le corps et l'espace ne sont plus utilisés comme facteurs de parcours d'un point à un autre. Ils deviennent eux-mêmes le parcours. Pour Hubert Godard[17], le corps se construit par rapport à l'espace, c'est l'espace qui me construit : espace droit et espace gauche. Autrement dit, l'espace bouge à travers nous, mais aussi en nous, dans le sillage des « directions », à l'intérieur du corps, mobile ou immobile à la faveur des « voyages intérieurs »[18] qui sont peut être nos plus importantes expériences de prises d'espaces. Construire notre subjectivité spatiale, c'est construire notre corporéité.

La danse est un potentiel du mouvement qui met en relation des corporéités et produit des espaces d'action, des potentiels du mouvement qui peuvent inspirer dans le domaine du cinéma pour intégrer la danse dans la composition narrative mais aussi et surtout pour créer une forme hybride de danse qui modifie notre perception et sensibilité de l'espace qu'elle habite. La danse dans l'espace d'une représentation telle que le théâtre, renvoie à un événement qui se situe dans son dispositif frontal. La composition spatiale du théâtre classique à l'italienne se compose d'une scène

---

[15] Valerie Preston-Dunlop est danseuse, professeur, conférencière, et chercheuse sur les études *choreographical*. Elle possède un Master en Études sur le mouvement et un Doctorat en Choreutique. Elle est consultante en Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance à Londres. Elle a conduit une recherche sur la vie de Rudolph Laban et elle a écrit beaucoup des livres qui ont contribué au champ de la danse. Voir PRESTON-DUNLOP, Valerie, *Looking at Dances : a Choreological perspective on Choreography,* Londres, Angleterre, Ightam, Verve, 1998.

[16] PRESTON-DUNLOP, *op, cit*, p. 77.

[17] Hubert Godard, danseur, conférencier, chercheur sur les techniques de danse et celles dites somatiques (Rolfing, F.M. Alexander, Pilates, etc.) il a dirigé des recherches pour l'Institut National de la Recherche sur le Cancer à Milan en Italie, dans le domaine de la réhabilitation post – opératoire. Il co-dirige du centre Metis-International Center for research and therapy- à Milan. Il a dirigé le secteur des formations de professeurs en analyse du mouvement dansé au Centre National de la Danse à Paris dans le cadre du nouveau diplôme d'état de professeur de danse. Il est maître de conférences au département de danse de l'Université Paris VIII.

[18] C'est un sujet aborde par Hubert Godard, dans « *Le geste inouï* » et également Laurence Louppe dans « *La poétique de la Danse Contemporaine* » Bruxelles, Contredanse, 1997.

centrale, d'un podium, de décors, de coulisses et de l'avant scène. L'espace théâtral doit être complémentairement défini par le point de vue du spectateur. Dans la scène classique à l'italienne le spectateur a un seul point de vue : celui de l'emplacement où il est assis. Il peut alors percevoir la scène mais aussi autour de lui, l'architecture du lieu et l'environnement où il se trouve.

Le cinéma se débarrasse de la contrainte d'un lieu fixe de représentation. Les décors sont ainsi composés par les lieux du tournage qui peuvent être déclinables à l'infinie : depuis des paysages urbains, ruraux, des lieux ouverts, des lieux fermés, des lieux naturels, des lieux artificiels jusqu'à divers espaces architecturaux publics ou privés. D'autre part, la caméra choisit ce que va voir le spectateur. Le réalisateur choisit le cadrage, l'échelle de la scène, l'angle de vision. À travers le montage les passages d'un espace à l'autre, donc d'un décor à l'autre peuvent être réalisés beaucoup plus rapidement qu'au théâtre et à volonté. De son côté, Maurice Schérer a intitulé « Le cinéma, art de l'espace » un article où il exprimait l'idée que « l'espace semble bien être la forme générale de sensibilité qui est essentielle pour lui, dans la mesure où le cinéma est un art de la vue »[19].

Certes, le cinéma est le premier art qui ait pu s'assurer la domination de l'espace avec autant de plénitude. « Jamais avant le cinéma, a écrit Jean Epstein, notre imagination n'avait été entraînée à un exercice aussi acrobatique de la représentation de l'espace que celui auquel nous obligent les films où se succèdent sans cesse gros plans et plans larges, vues plongeantes et montantes, normales et obliques selon tous les rayons de la sphère »[20]. Dans le cas du cinéma une des dimensions de l'espace peut même être élargie au temps. Ainsi Élie Faure, dans un célèbre texte intitulé « *Introduction à la mystique du cinéma*, a écrit que le cinéma « fait de la durée une dimension de l'espace »[21]. En effet le cinéma ouvre l'espace à travers le temps : comme pour le théâtre, la durée que l'on donne au spectateur pour voir un lieu ou un décor fait partie intégrante de la perception spatiale de ce lieu. Cependant au cinéma on peut avoir un jeu beaucoup plus rapide, des variations entre les lieux grâce aux possibilités offertes par le montage, les propriétés de la caméra et le choix de ce que le réalisateur veut nous montrer en utilisant l'échelle et les cadrages des images-mouvement. Le temps est donc primordial dans la perception de l'espace au cinéma :

[19] Revue du Cinéma, nº 14, juin 1948.
[20] Le Cinéma du Diable, p.103.
[21] Élie Faure, *Fonction du Cinéma. De la cinéplastique à son destin social*, Paris, Éditions d'Histoire et d'Art, Librairie Plon, 1953.

il est une dimension de l'espace.

Traiter la question de l'espace chorégraphique au cinéma, est une voie de recherche et d'expérimentations créatives avec des outils audiovisuels, une œuvre artistique originale, par l'image, qui permet de voir la chorégraphie sous différentes perspectives, selon des angles de vue et depuis une scène différente : l'écran.

La danse est perçue par l'intermédiaire de l'écran ; on constate que les relations entre les éléments de l'espace réel sur l'image-écran (vidéo chorégraphique) se distinguent comme dit Jun Sato[22], « en deux sortes d'espaces : l'espace protagoniste et l'espace pragmatique ».

L'espace protagoniste est considéré comme un espace déjà construit : architecture, paysage ou autres, qui offre la possibilité d'un déploiement d'activités en son intérieur ou à sa frontière. Il est protagoniste, parce que la mise en scène de cinéma le prend comme fil conducteur pour montrer ou suggérer le déroulement de l'action de l'histoire présentée, ainsi qu'elle aurait pu le faire en partant d'un personnage danseur en mouvement, et indépendamment de l'action qu'il abrite.

Quant à l'espace pragmatique, il peut être soit déjà construit, soit en voie de création, mais il est toujours révélé par l'action (mouvement) du danseur, et subordonné au temps. Il est qualifié d'espace pragmatique ou d'espace de l'action, parce qu'on le découvre grâce à la mise scène du cinéaste chorégraphe, au fur et à mesure que sont décrits des êtres filmés. Sur l'image, les deux espaces existent successivement, parfois même simultanément dans un même film, selon la mise en scène du cinéaste chorégraphe, mais ils sont toujours étroitement liés l'un à l'autre.

Dans ce passage entre ces deux types d'espaces, l'« espace kinésphérique »[23] et kinesthésique à la fois construit et émergeant de la relation « danse-cinéma-vidéo », se transmet au spectateur. Il ressent une émotion en découvrant « l'œuvre qui fait communiquer entre eux les espaces de mouvements et les espaces de perception »[24]. Le regard du spectateur se laisse emporter par les gestes des danseurs à l'écran qui l'émeuvent et le transportent dans un imaginaire. Comme dit Hubert Godard, le « mouvement de l'autre met en jeu l'expérience propre du mouvement de l'observateur : l'information visuelle génère, chez le spectateur, une expérience kinesthésique (sensation interne des mouvements de son propre corps) immédiate, les

[22] Jun Sato est réalisateur de Films documentaires et chercheur à la Formation de Recherches Cinématographiques de l'Université de Paris X- Nanterre.
[23] LOUPPE, *op, cit*, p. 186
[24] LOUPPE, *op, cit*, p. 186

modifications et les intensités de l'espace corporel du danseur trouvant ainsi leur résonance dans le corps du spectateur»[25].

La danse à l'écran, on le voit, est un ensemble de rendez-vous des dispositifs sonore, visuel et chorégraphique qui produit des espaces d'action relationnelles de corps à corps entre les danseurs et le cameraman. C'est ainsi un passage de rencontre et confrontation ou le corps des danseurs touche le corps des spectateurs à travers la kinesthésie visuelle produit par l'image filmique. Face à l'écran, la vision du spectateur est différente de celle qu'il aurait lors d'un spectacle vivant car le spectateur ressent l'espace de la danse en s'identifiant par empathie kinesthésique avec le cameraman lui même. Autrement dit, l'espace de réception chez le spectateur « est affectée par la perception des transferts de poids, le tonus postural parle à la conscience du spectateur, et réveille en lui les échos le plus vibrants »[26] en résonance avec les mouvements des danseurs à travers les trajectoires de la camera. Le cameraman est partie prenante de la chorégraphie et il introduit le spectateur dans l'espace de la danse à travers sa posture, ses gestes et son point de vue. En s'identifiant au cameraman, le spectateur fait également partie de cette danse.

Le choix du corpus et les enjeux de l'analyse des deux œuvres choisies

Le corpus sur lequel reposera plus précisément cette recherche est composé de deux œuvres marquantes dans l'histoire de la danse et plus particulièrement de l'histoire de la création de la danse à l'écran. Nous prendrons comme exemple, tout d'abord le travail filmique expérimental ***A study in choreography for camera*** réalisé en 1945 par la cinéaste Maya Deren en collaboration avec le danseur-chorégraphe Talley Beatty, puis l'étude de l'œuvre ***Locale*** réalisée en 1979 par le chorégraphe Merce Cunningham en collaboration avec le vidéaste Charles Atlas. Nous tenterons d'exposer dans quelle mesure ces démarches « chorécinéma » (*Choreocinema* en anglais, terme proposé en 1946 et que nous empruntons au critique de danse John Martin) s'inscrivent dans la création actuelle et nous verrons ainsi la façon dont les particularités de l'investissement artistique de leurs créateurs dans « l'espace écran », ont influencé les artistes et leurs créations collaboratives contemporaines en « danse-cinéma-vidéo ». Pour analyser ces deux œuvres hybrides entre « Danse et cinéma »,

[25] GODARD, *op, cit,* p.227.
[26] LOUPPE, *op, cit*, p. 22

notre réflexion se développera selon deux perspectives. Elle s'attachera tout d'abord à analyser des œuvres *chorécinématographiques* et *chorévidéocinématographiques* de Maya Deren – Talley Beatty et Merce Cunningham – Charles Atlas en partant d'un point de vue esthétique tout en prenant en compte la question : quel geste construit quel corps ?[27] Selon Laurence Louppe, cette question doit ouvrir tout questionnement en danse. Dans cette étude sur la création hybride de résonance sensible entre la danse-cinéma-vidéo, la question posée par Laurence Louppe résonne et peut se poser ainsi : quel geste cinématographique construit quel corps en danse ?

Nous visons ici à réfléchir et dialoguer sur les possibilités d'explorations créatives de la danse à l'écran. Ces deux œuvres dévoilent le potentiel des mouvements de la caméra, qui ont été chorégraphiés aussi précisément que ceux des danseurs. Il a également pour but de comparer, d'opposer et de rapprocher la conception de chaque œuvre dans ce déplacement d'espace, d'une part, dans la scène classique à l'italienne et d'autre part, à l'écran, comme espace chorégraphique.

En outre, nous ouvrirons des pistes d'analyse et de réception perceptive croisée qui procèdent par comparaisons, par juxtapositions et par analogies des formes sur les œuvres précédemment citées, qui créent de multiples postures et résonances esthétiques. Ces hybridations faites de frottements, métissages et juxtapositions entre l'art chorégraphique et le cinéma-vidéo, ouvrent des questions d'ordre perceptive, technique, stylistique, esthétique et historique : Comment la danse est-elle perçue par l'intermédiaire de l'écran ? Quelle force kinesthésique peut naître de l'hybridation du cinéma et de la danse ? Nous découvrirons à travers en essayant de répondre à ces questions ce qu'est un film de danse, comment les outils ou techniques audiovisuelles et cinématographiques affectent ou changent la représentation du corps et l'image du corps, comment travaillent les danseurs, les chorégraphes, les vidéastes et cinéastes présents sur les tournages derrière et devant l'écran.

[27] Voir à ce sujet Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine,* Bruxelles, Contredanse, [1997], 2000.

INTERMÈDE HISTORIQUE

La rencontre « Danse et Cinéma »

Depuis l'invention du cinéma au XIXe siècle, on trouve déjà une longue histoire de recherche et d'expérimentation entre le mouvement et l'écran. Elles ont permis la naissance de ce que nous connaissons actuellement sous le nom de « vidéodanse », « cinédanse », « screendance » ou « danse à l'écran ». On fait ici référence aux expérimentations et inventions du français Etienne-Jules Marey avec le « fusil photographique » et de l'anglais Eadweard James Muybridge avec le « zoopraxiscope » entre 1878 et 1882. Dans leurs expérimentations, ces deux précurseurs de la photographie et du pré-cinéma, passionnés par la capture et l'étude du mouvement, ont simultanément développé des séries d'inscriptions séquentielles ou décompositions photographiques des gestes et des mouvements des animaux, des danseurs, des athlètes et des personnes dans leur quotidienneté. Par ailleurs, l'invention du « film sur celluloïd[28] » de H.W. Goodwin en 1887 a permis d'enregistrer et de projeter les images filmées grâce à la flexibilité et à la résistance de la matière celluloïd.

Mais ce ne sera qu'au XXe siècle que se développera l'art d'écrire le mouvement donc les premiers pas de la danse à l'écran. Cette évolution sera liée à l'ensemble des inventions précédentes et aux expérimentations inventives des frères Lumière avec le « cinématographe » en France, de Thomas Edison avec le « Kinétoscope » aux États-Unis et au développement de la technique du cinéma de Georges Méliès inventeur des « trucages » et « effets spéciaux » en France.

Après cette grande révolution et expérimentation créative, on peut trouver plusieurs rapprochements entre danse et cinéma. Par exemple, Thomas A. Edison a filmé Ruth St. Denis en 1894, le film *La Lanterne Magique* de Georges Méliès présente douze danseurs de ballet en 1903 et les frères Auguste et Louis Lumière ont filmé le solo *Danse Serpentine* interprété par Laurie Dikson, Annabelle Moore et de nombreuses autres imitatrices de la chorégraphe Loïe Fuller en 1896. Les frères Lumière ont aussi coloré le costume de Loïe Fuller directement sur la pellicule, photogramme après photogramme. Le solo *Danse Serpentine* de la chorégraphe Loïe

[28] Le film celluloïd es considérée comme le premier support filmique, composée par une combinaison chimique du camphre de gomme et fulmicoton.

Fuller, dans lequel elle, mais aussi ses imitatrices, avec un costume constitué de centaines de mètres de tissu léger, exécutent une danse tournoyante sur un dispositif d'éclairage de verre placée sous la scène. Cette danse remplissait l'espace scénique par la démultiplication des gestes et produisait un jeu des formes lumineuses et colorées en mouvement, stimulant l'imaginaire du spectateur.

Toutes ces danses ont été spécialement reconstruites dans l'espace de l'écran au travers des outils cinématographiques. Il s'agissait de films de courte durée avec la caméra fixe dont l'intérêt principal était de montrer le mouvement et l'interprétation nouvelle de la chorégraphie à l'écran. Pour ces précurseurs du cinéma, la danse a été le sujet et l'objet idéal pour faire valoir leurs inventions technologiques. Leurs expérimentations créatives sont considérées actuellement comme les premières « cinédanse » ou « vidéodanse » car elles inscrivent la danse dans l'espace filmique et elles font appel à la collaboration entre un danseur-chorégraphe et un cinéaste.

Tout au long de l'histoire de l'évolution de la relation « danse et cinéma », les artistes ont été particulièrement sensibles à l'interaction voir même la fécondation, entre ces arts et avec d'autres tels que la musique, le théâtre, etc. Ils ont ainsi permis de déployer d'autres œuvres marquantes dans ce domaine. Par exemple, D.W. Griffith qui a réalisé en 1916 une séquence du film *Intolérance* avec les Danseurs de l'école Denishawn[29], le film *Sunnyside* de Charlie Chaplin réalisé en 1919 où il rend hommage au ballet *L'Après-midi d'un faune* créé et interprété par Vaslav Nijinsky. Nous pouvons également citer, le film *Le Ballet Mécanique* réalisé par Fernand Léger en 1924 dans lequel il expérimente la chorégraphie avec la caméra pour créer des rythmes par le montage d'images (objets, instruments mécaniques, parties du corps) en synchronisation, en répétition et en boucle avec la musique du compositeur George Antheil. Ce film est un travail qui utilise le montage comme forme de composition chorégraphique[30] ou de reconstruction du mouvement en permettant aux objets inanimés de danser en juxtaposition avec différentes parties du corps.

Dans la même année fût créé le court-métrage *Entr'acte* de René Clair sur une musique d'Erik Satie qui eut lieu au Théâtre des Champs Elysées en 1924 à l'occasion de l'entracte du Ballet Suédois *Relâche* du chorégraphe Jean Börlin. Cette interlude dadaïste a permis de découvrir un danseur sous un nouvel angle de vue inédit, par en

[29] École dirigée par les chorégraphes Ruth St. Denis et Ted Shawn.

[30] Le montage comme forme de composition chorégraphique est une technique généralement utilisée dans la création des danses à l'écran ou vidéodanses de nos jours.

dessous, ce qui a permis de repenser la frontalité théâtrale et qui à l'époque, a modifié la perception de la danse. Ainsi, les chorégraphies face à la caméra de Valeska Gert (1925), sa pensée sur le cinéma comme médium par excellence de la métamorphose et ses réflexions concernant le « cinéma grotesque »[31] ; ont apporté à la création de « cinédanses » de nouvelles réflexions sur le montage en tant que composition chorégraphique.

Dans les films du cinéma muet, nous trouvons aussi les prémices historiques sur la création hybride « danse-cinéma ». Dans les liens qui se tissent à travers les modes de composition entre ces deux langages, nous trouvons les corporéités particulières des danseurs Charles Chaplin et Buster Keaton qui furent créées par le rythme du montage en résonance avec la musicalité du geste dansé. Avec *The Gold Rush* (1925), par exemple, Charles Chaplin acteur, danseur et cinéaste américain, nous a fait découvrir l'insertion et la fragmentation du geste dansé dans une comédie dramatique narrative avec un temps linéaire.

Selon Douglas Rosenberg[32] et Carolina Falcão Nogueira Britto[33], ce film n'est pas habituellement considéré comme un film de danse dans les livres et catalogues sur l'historiographie de la « vidéodanse » ou « screendance » mais il peut être considéré comme partie[34] de cette création hybride. Par exemple, dans la scène « La Danse des petits pains » (*The Ocean Rolls* en anglais*)*, Charles Chaplin a posé son regard sur le mouvements du corps en découpent sa danse dans un gros plan (close up) qui crée une atmosphère de petit théâtre guignol avec son torse, sa tête et deux fourchettes qui dansent avec des petits pains comme extension de son corps. Dans cet extrait, « nous voyons un corps hybride, créée par l'interprétation virtuose de Chaplin et par le cadrage (point de vue de la caméra) de la scène[35]» écrit Douglas Rosenberg. Autrement dit, une complète articulation gestuelle et intellectuelle s'opère entre la danse et le cinéma qui expose un corps cinématique[36] (*cinematic body* en anglais). Ce

---

[31] Voir GABLER Claudia, *Mouvement et montage de gestes dans les danses de Valeska Gert,* Mémoire de D.E.A. Esthétique, technologies et création artistique, option études théâtrales et chorégraphiques. Université Paris 8, Sous la direction d'Isabelle Launay, novembre 2000.

[32] ROSENBERG Douglas, *Screendance. Inscribing the ephemeral image,* Oxford University Press, New York, 2012, p. 43-44

[33] FALCÃO NOGUEIRA BRITTO Carolina, *Critical and Creative Curatorship of Screendance Festivals. Concerns, Engagements and Proposals of the CineDans (NL) and Dança em Foco (BR).* Master of International Performance Research (MAIPR), sous la direction de Mme. Kati Röttger et M. Michael Pigott. University of Amsterdam and University of Warwick England. Année 2012, p. 13

[34] Récemment dans l'installation vidéographique « Filmer la danse » coordonnée par Stéphane Bouquet à la Cinémathèque de la Danse en 2013 nous trouvons des extraits de films The Gold Rush (1925) de Charles Chaplin en juxtaposition avec le film Benny & Joon (1993) de Jeremieh S. Chechick. La Danse des petits pains dans le film de Chaplin a était également reprise dans le film de Chechick.

[35] ROSENBERG, *op, cit*, p. 44

[36] ROSENBERG, *op, cit*, p. 45

corps est construit à travers des stratégies de composition toujours utilisées actuellement dans la création des « cinédanse », « vidéodanse », « screendance » ou « danse à l'écran ».

L'évolution des techniques et des outils cinématographiques a contribuée au développement de la création *chorécinématographique.* Nous faisons ici référence aux dispositifs techniques que Kodak, Sony et d'autres compagnies de production de matériel cinématographique et audiovisuel. Ces innovations ont été introduites dans le monde entier. Par exemple, en 1929 Kodak a inventé la pellicule de couleur de 16 mm, son utilisation artistique a été novatrice, il a été l'outil le plus utilisé à Hollywood et fut introduit et popularisé à la télévision en 1966.

Le cinéma et ses avancées techniques ont aussi permis de garder la trace des œuvres chorégraphiques et particulièrement de conserver la présence gestuelle des danseurs et chorégraphes appartenant à l'histoire de la danse. On pense notamment à l'inconnu qui a filmé le solo *Hexentanz* de Mary Wigman en 1929, à Rosario Bourdon qui a filmé la chorégraphie *Air for the G string* de Doris Humphrey en 1934, l'inconnu qui a filmé un extrait de la chorégraphie *Kinetic Molpai* de Ted Shawn à Jacob's Pillow en 1935, Mr. And Mrs. Simon Moselsio qui ont filmé la chorégraphie *Lamentation* de Martha Graham en 1943, Alexander Hammid mari de Maya Deren qui a filmé des années pus tard la chorégraphie *Night Journey* de Martha Graham en 1961 et aux films *La Pavane du Maure (1949), Emperor Jones,* permis d'autres sur le travail chorégraphique de José Limón quelques années plus tard. Dans ces exemples, les chorégraphes ont filmé une grande partie de leur travail afin d'archiver leurs œuvres. Les cinéastes ont filmé la danse en plan fixe avec un cadrage serré parfois sortant de l'espace théâtral mais gardant une perspective scénique. Ces œuvres chorégraphiques à l'écran sont de beaux exemples de la manière de filmer la danse. Ces archives chorégraphiques dans lequel le cinéma était au service de la danse son des documents historiques.

Dans la grande variété des perspectives, formes et genres adoptés par les chorégraphes et réalisateurs de danses à l'écran ou « filmdanse » nous trouvons aussi les films de l'acteur, danseur, chorégraphe, chanteur et cinéaste américain Fred Astaire qui a dansé remarquablement avec sa sœur Adèle[37] tout au long des années 1920 à Broadway. Après son premier film *Dancing Lady* (1931) en collaboration avec

[37] Fred Astaire et sa sœur Adèle arrêtent de travailler ensemble en 1932 après la comédie musicale très acclamée *The Band Wagon* et Fred Astaire continue avec sa carrière de soliste.

Joan Crawford et Clark Gable, Fred Astaire a créé dix films avec sa partenaire de danse Ginger Rogers : *Flying Down to Rio* (1933), *The Gay Divorcee* (1934), *Top Hat* (1935), *Swingtime, Follow the Fleet* (1936), *Shall We Dance* (1937), *Carefree* (1938), *The Story of Vernon and Irene Castle* (1939), *Barkleys of Broadway* (1949), entre autres. Dans tous ces films, Fred Astaire cherchait différentes idées, rythmes, mouvements de caméra et de nouveau pas de danse face à la caméra pour associer l'image à la musique. Il a essayé de comprendre et d'apprendre la technique de la camera pour pouvoir expérimenter, composer et contrôler la manière dont ses chorégraphies étaient filmées et vues à l'écran. Il considérait que la danse devait être filmée par longs plans et plans larges pour pouvoir garder l'image entière des danseurs.

Dans les mêmes années, Busby Berkeley chorégraphe et réalisateur américain a chorégraphiée pour Broadway des films musicaux dites comédies musicales *By the Waterfall, Shanghai Lil, Gold Diggers of 1933, Footlight Parade et 42nd Street.* Dans ces films, il a fragmenté et multiplié le corps, l'espace et le temps de la danse à partir de l'utilisation du montage comme outil chorégraphique. Busby Berkeley a crée des images surréalistes avec un style particulier par la construction de groupes de danseuses dansant à l'unisson, plan tournés en plongée, par géométries visuelles et figures dansantes qui produisent un effet kaléidoscopique. Du côté du long-métrage d'animation, nous trouvons le film *Fantasia* réalisé par Ben Sharpsteen par les studios Walt Disney en 1940. Ce film utilise des techniques d'animation avec une perspective chorégraphique qui comprennent sept séquences animées sur la musique de Bach, Tchaikovsky, Dukas, Stravinsky, Beethoven, Mussorgski et Schubert. Ce film d'animation était aussi une nouvelle forme artistique qui ouvre à la fois une approche cinématographique d'animation de la danse et une approche chorégraphique au cinéma d'animation.

Cependant, c'est en 1945, avec *A study in Choreography for Camera,* réalisé en collaboration avec le danseur Talley Beatty[38] et présenté aux États Unis, que la cinéaste, théoricienne et une des premières danseuses-cinéastes du cinéma expérimental américain[39] Maya Deren[40], met le premier pas dans la création de la danse à l'écran et pour la caméra. Le film *A study in Choreography for Camera* avait

[38] Une brève biographie du danseur et chorégraphe Talley Beatty est présente dans annexes.
[39] Certains, aux Etats-Unis – tel Jonas Mekas – parlent d'elle comme la *« mère du film expérimental américain ».*
[40] Une brève biographie de la cinéaste, théoricienne et pionnière du cinéma expérimental américain Maya Deren est présente dans annexes.

suggéré une création nouvelle et authentique de la danse à l'écran que le critique John Martin nomme ou propose le terme « Chorécinéma »[41]. Dans cette approche d'un art pratiquement nouveau, le *chorécinéma*, la danse et la caméra collaborent à la création d'une seule œuvre d'art.

Dans les films de Maya Deren, *Ritual in Transfigured Time (1945-1946), Meditation on Violence (1948), Medusa (1949), Ensemble for Somnambulists (1951), The very eye of night (1959),* la cinéaste et danseuse a continué à explorer les techniques cinématographiques en résonance avec la chorégraphie. Son apport théorique et créatif a ouvert la porte du domaine de la « vidéodanse » et continue considérablement à influencer la création actuelle de la danse pour et avec la caméra.

Un autre phénomène qui a impulse la création et diffusion de la danse à l'écran est la popularité et l'expansion de la télévision comme un *medium* massif de communication dans le monde. Ce phénomène dans les années 50, a été marqué par l'invention de la télévision en couleurs et l'introduction des émissions de danse dans la programmation quotidienne montrant des documentaires de danse, des adaptations des chorégraphies à la télévision, des portraits de danseurs et chorégraphes, des reportages sur les festivals de danse, compagnies de danse contemporaine et classique en France et aux Etats-Unis. Les émissions de danse sont devenues populaires dans les années soixante et soixante-dix. La danse à la télévision a été filmée souvent avec des angles de vue dynamiques et des plans intercalés pour apporter une vision vivante de la danse pour le téléspectateur. Ceux-ci n'étaient pas des « screendances » ou « vidéodanses » mais des captations ou documentaires de danse qui ont aidé à faire connaître la danse auprès d'un large public.

Dans les mêmes années, a été fondée la Dance Film Association (DFA) (l'Association de Films de Danse) par Susan Braun qui, luttant pour trouver des films d'Isadora Duncan, a décidé de créer un organe pour la conservation et la dissémination des « vidéodanse », « screendances », « filmdanse ». Cette association a était la première organisation non lucrative pour la danse, le film et la vidéodanse dans le but de construire une culture active en danse pour la caméra aux États-Unis.

En 1953, les cinémas aux États Unis et en Europe étaient équipés pour réaliser des projections avec le CinemaScope, la compagnie JVC a développé des recherches techniques pour enregistrer la vidéo. En 1954, les lentilles de variable focale (zoom)

[41] Nous nous référons à ce terme en Anglais *« Choreocinema »* en ayant comme repère la critique de John Martin. Nous utiliserons le terme traduit en français.

ont été utilisées pour la première fois aux Etats-Unis et furent introduites avec la caméra Bolex en permettant de filmer au plus prés des objets ou sujets à l'écran. En 1956, l'invention de l'enregistrement *videotape* a permis d'inscrire, de reproduire et de garder la trace des œuvres filmiques et *choré-vidéo-cinémato-graphiques*. Il a été utilisé en 1962 par plusieurs artistes vidéastes et par un grand public d'amateurs qui ont découvert et utilisé l'art vidéo. En 1963, la compagnie Sony fait connaître et sort sur le marché le premier *système vidéo domestique* (*home videotape*). Ainsi, Sony introduit le premier monochrome de ½'' video Rover portapak (1965), le DV2400 premier portapak VTR (1967), les premières Vidéocassettes U-matic (1969), le VHS, Betamax home VCR, Beta cassettes (1975), entre autres. L'introduction de la caméra Portapak, une caméra légère de vidéo, peu coûteuse et donc accessible facilement au public a permis aux artistes du monde entier d'explorer les particularités de l'outil vidéo et ses possibilités de création avec la danse. Par exemple, elle a été utilisée notablement par le vidéaste Newyorkais Nam June Paik.

C'est ensuite, dans les années soixante et soixante-dix, que l'apparition de la vidéo comme un nouvel outil précieux pour le spectacle vivant éphémère, a était utilisé comme outil d'analyse et d'expérimentation, offrant de multiples possibilités pour la création artistique. Cet outil a bouleversé le champ chorégraphique. En effet, il permet à la fois de garder et de conserver la trace d'une œuvre chorégraphique mais aussi d'utiliser la vidéo pendant le processus de reconstruction ou de recréation d'une chorégraphie. Ainsi, les années soixante ont marqué une période d'évolution politique, sociale et culturelle intense qui a influencé le monde, l'art en général, l'art de la danse et a entraîné de profonds changements de conscience, un activisme politique et une nouvelle vision de la construction du corps en danse. Les mouvements artistiques tel que la danse postmoderne, Fluxus, Judson Church, la création de l'art vidéo, la performance, les happenings, l'art action, la danse pour *site specific*, parmi d'autres, ont intégré cette nouvelle conscience politique, sociale, économique, culturelle et corporelle. Une nouvelle génération de chorégraphes émerge dans le monde. Ils questionnent la notion de corps en mouvement et explorent différentes approches de la danse, des techniques de danse et des créations collaboratives en résonance avec d'autres disciplines artistiques, par exemple, l'art vidéo.

Les vidéodanses comme *Nine Variation on a Dance Theme* (1966) de Hilary Harris, repensent la notion de la danse face à l'écran et pour la caméra. Ce travail

chorécinématographique suit la même ligne créative du film expérimental *A study in choreography for camera* de Maya Deren. Les deux films « transforment la danse moderne par des techniques spécifiques du cinéma. Ils révèlent ainsi l'essence structurelle de la danse qui n'est possible qu'à l'écran. Les deux films utilisent la continuité du mouvement de la danse à travers la fragmentation du corps dans le temps et dans l'espace[42] ».

Nous trouvons aussi la vidéodanse ou filmdanse expérimental *Pas de deux* (1968) de Normal McLaren en collaboration avec la chorégraphe Ludmilla Chiriaeff ; travail qui explore la démultiplication du geste et l'altération de l'image du corps des danseurs : Margaret Mercier et Vincent Warren, deux étoiles des Grands Ballets canadiens. Les danseurs vêtus de justaucorps blancs dansent sur un décor noir. Leurs gestes se multiplient à travers de long shoot, des ralentis (*slows motion* en anglais) et superpositions des cadres (*frames* en anglais).

Dans les années 70, se situent les origines de la vidéo de création, aux Etats-Unis. Selon Andrea Davidson, « ces origines sont intimement liées au travail de plusieurs artistes en vidéo qui ont collaboré avec des chorégraphes dans les centres d'art comme le Kitchen à New York. Des vidéastes comme Charles Atlas, Nam June Paik, John Sanborn et Ed Emshwiller, entre autres, sont parmi les premiers à s'intéresser à la danse et à établir des collaborations avec des chorégraphes comme Merce Cunningham, Twyla Tharp, Karole Armitage, Trisha Brown, Douglas Dunn, Elaine Summer, Alwin Nikolais, Molissa Fenley, etc. La proximité des artistes dans la communauté artistique de New York et l'importance de l'art vidéo au début des années 70, auront permis un décloisonnement de la danse et une éclosion de la production des premières vidéodanses[43]». Ainsi, nous trouvons le travail des chorégraphes qui sont devenus aussi cinéastes comme Yvonne Rainer, Meredith Monk, entre autres. Elles ont développées des créations sensibles qui ont dépassée et transformé la notion traditionnelle de la danse, de la création chorégraphique et filmique.

Une figure importante qui a joué un rôle clef dans le développement de la danse à la télévision, mais aussi pour la vidéo de création et avec la caméra était le chorégraphe Merce Cunningham, qui avec le vidéaste Charles Atlas ont exploré

[42] Extrait de l'article « The Kinesthetics of Avant-Garde Dance Film : Deren and Harris » de Amy Greenfield in MITOMA Judy, ZIMMER Elizabeth, STIEBER Dale Ann, *Envisioning Dance On Film and Video*, Routledge, New York et London, 2002. Traduit de l'anglais par Paulina Ruiz Carballido.
[43] DAVIDSON, *op. cit.*, p. 112.

d'autres façons de filmer la danse et ont proposé une approche *choré-vidéo-cinémato-graphique* nouvelle en résonance avec les avances technologiques de leur époque. Dans leurs créations de vidéodanse, ils explorent le temps, l'espace, l'énergie et le corps en résonance et confrontation avec les spécificités de l'art vidéo et du cinéma. L'importance du travail de Cunningham sur la vidéo avec la danse a nourrit la création et les expérimentations pluridisciplinaires et transdisciplinaires actuellement.

Ainsi, il a mis la technologie au service de la danse pour abolir la vision frontale traditionnelle, la transformer et la sublimer. Avec *Locale*, Cunningham et Atlas inversent le processus de création. Autrement dit, ils créent la chorégraphie pour la caméra et les mouvements de la caméra sont également chorégraphiés. Ensemble, ils repensent la chorégraphie en dialogue avec le langage cinématographique, utilisent des caméras mobiles pour compliquer la tâche chorégraphique et souligner le geste dansé Cunninghamien.

Cependant, malgré à la création des œuvres *choré-vidéo-cinémato-graphiques* et les expérimentations en danse et les techniques utilisées à l'écran mentionnées ci-dessus, la définition du terme « vidéodanse », « screendance » ou « danse à l'écran » est apparue entre les années 1970 et 1980 en Europe et aux Etats-Unis. Le terme vidéodanse est lié aux particularités des outils filmiques utilisées. Cette appellation a été adoptée rapidement en Amérique et en Europe en accord avec le premier festival de vidéodanse crée en 1971 aux Etats-Unis : *Dance on Camera*.

En France, la création de la Cinémathèque de la danse en 1982 au sein de la Cinémathèque française à Paris et réinstallée au Centre National de Pantin, a considérablement aidé à garder la trace des œuvres chorégraphiques et à diffuser notablement ces œuvres en Europe et en Amérique. La Cinémathèque de la danse « a pour missions la conservation, la mise en valeur et la réalisation de documents filmés ayant trait à l'expression chorégraphique au sens large. Association indépendante depuis 2005, elle diffuse les films issus de ses collections et programme des projections thématiques liées à la danse et au jazz, en France et dans d'autres pays[44]». Ainsi, Michèle Bargues, organisatrice du festival *Vidéodanse* du Centre Georges Pompidou définit le genre vidéodanse en 1994 comme « …deux arts du mouvement et de l'espace…unis pour créer une expression nouvelle[45]».

---

[44] Voir le site de la Cinémathèque de la danse Française http://www.lacinemathequedeladanse.com/

[45] Voir DAVIDSON, *op. cit.*, p. 17. Dans lequel elle cite BARGUES Michèle, « Au petit bonheur, la danse », *Le Magazine*, Éd. Centre Georges Pompidou, 1994, p.32.

Le genre vidéodanse s'est diffusé et s'est renforcé dans les années 1980, 1990 et 2000 au Royaume-Uni, en Belgique, en Allemagne, au Mexique, en Argentine, au Brésil, au Chili, au Japon, entre autres, à travers des festivals Internationaux de Vidéodanse. En Amérique latine en général la vidéodanse a pris quelques temps pour avoir le même impact qu'en Europe et aux États-Unis, cependant elle est actuellement active à travers des festivals Internationaux de danse, vidéodanse et le FLVD Forum Latino-Américain de Vidéodanse[46]. Le FLVD est un réseau de contact entre producteurs, curateurs, émetteurs, diffuseurs, artistes et pédagogues dans le domaine de la vidéodanse en collaboration avec des festivals en Amérique Latine et dans le monde. C'est aussi, une source d'information sur tous les aspects concernant la gestion dans ce domaine, une plate-forme de discussion sur des sujets académiques, de critique, d'analyse, de réception et de politiques communes au niveau des pays qui intègrent le FLVD.

Au Mexique, la collaboration entre chorégraphes, cinéastes et vidéastes, pour créer une forme hybride en résonance sensible, date des années 1970 avec le travail de Pola Weiss[47] considéré comme la mère de l'art vidéo et vidéodanse mexicaine. Ainsi, nous trouvons les vidéodanses des chorégraphes, cinéastes et vidéastes : Viviana Cruz, Rocío Becerril, Octavio Iturbe, Mauricio Nava, Ximena Monroy, Alfredo Salomón, Nuria Fragoso, la Compagnie Delfos de Claudia Lavista et Victor Ruiz, Omar Carrum, Amira Ramirez, Mariana Arteaga, Paola de la Concha, Laura Ríos, Jean-Baptiste Fave, Gilberto González, Gustavo Lara Equihua, Evoé Sotelo, Gabriela R. Ruvalcaba, Susana Appleton, Pamela Parada Carrillo, Areli Marmolejo, Lilian Pineda, Leonardo Martins, Anabella Pareja, Mariana Papaqui, Tlathui Maza, Edwin Valentin, Cyntia Botello, Ana Paula Martínez Lanz, Denisse Cárdenas, Diana Morales, Hayde Lachino, Mauricio Asencio, Bruno Varela, Sara Minter et d'autres artistes encore. En même temps, le Festival Itinérant Mexicain *Agite y Sirva*[48], festival qui travaille depuis 2008 comme un réseau de diffusion, de formation et de recherche en vidéodanse a aidé à élargir ce domaine au Mexique et à l'étranger. *Agite y Sirva* est membre du Forum Latino-Américain de Vidéodanse et œuvre pour l´insertion de la

[46] Voir le lien http://videodanzaforolatinoamericano.blogspot.fr/
[47] Voir le lien http://www.polaweiss.mx/index_eng.html
[48] Voir le lien www.agiteysirva.com

vidéodanse dans la scène audiovisuelle internationale[49] en promouvant des artistes émergents connus et méconnus du public.

La création de vidéodanse en Europe a été notablement développé par plusieurs chorégraphes, vidéastes et cinéastes, parmi lesquelles nous trouvons : Philippe Decouflé, Pina Bausch, Jean Claude Gallota, Dominique Bagouet, Charles Picq, Régine Chopinot, Carolina Marcadé, Anna Teresa de Keersmaeker, Wim Vandekeybus, Carlos Saura, Antonio Gades, Ricardo Salas, Teresa Navarrete, Fernando de France, Verónica Cendoya, Catherine Maximoff, Wayne McGregor, Carolyn Carlson, Sasha Waltz, William Forsythe, Alain Buffard, Daniel Larrieu, Karine Saporta et bien d'autres artistes.

Par exemple, dans le travail *The weight of a Hand (1990), In Spite of Whishing and Waiting (1999), Inasmuch as Life is borrowed (2000), Blush (2002),* du cinéaste et chorégraphe Wim Vandekeybus, les langages chorégraphique et cinématographique sont intimement liées et le geste est chargé d'une intensité physique extrême qui se déplace dans plusieurs paysages. Ainsi, le film *Achterland* (1994) de la chorégraphe Anna Teresa de Keersmaeker dévoile avec sa Compagnie Rosas, des contrastes et dynamiques soigneusement capturés par la caméra et le montage. Ces deux films parmi d'autres, ont marqué aussi l'histoire de la vidéodanse ou danse à l'écran.

Les supports dans lesquels les créations de danse à l'écran se gardent ont évolué aussi avec le temps. Par exemple, la cassette VHS (*video home system* en anglais et traduit en français comme *système vidéo domestique*) apparaît en 1980 comme un support le plus utilisé à travers le monde entier jusqu'à sa disparition au début des années 2000 remplacés par les CD, disque dur et l'information digitale qui se propage dans les sites internet comme youtube, vimeo et autres. Dans ces dernières années l'arrivée du numérique en vidéo et dans le cinéma a bouleversé la qualité de l'image, le format, la taille de la caméra. L'apparition des différents dispositifs techniques légers tels que la steadicam a permis d'effectuer des prises de vue en mouvement.

Par exemple, les films *Dead Dreams of Monochrome Men*, *Enter Archilles* (1996), *The Cost of Living* (2004) du chorégraphe Lloyd Newson / Compagnie DV8 en collaboration avec les cinéastes-vidéastes David Hinton et Clara van Gool, proposent une autre forme d'approche et création de « vidéodanse ». Dans ces films,

[49] Actuellement le festival collabore avec le *Plataforma Berlin Festival, Allemagne, Wallpaper dance Trieste Italie, Festival International de Vidéo Danse de Bourgogne France, I.F O.N.L.Y Festival, FLVD Forum Latino-Américain de Vidéodanse* entre autres.

la présence du corps, la danse, la spatialisation et les mouvements de la caméra relient l'espace protagoniste et l'espace pragmatique. Ces éléments du processus de composition chorégraphique sont intimement liés par le rythme et la dynamique du montage. Ces films sont composées par un collage narratif poétique, entre la réalité et la fantaisie, par des situations théâtrales qui intensifient plusieurs thématiques et critiques sociales sur le « genre », la « norme » et le « discours du corps ». Le film *The Cost of Living* (2004) a été le premier film moyen métrage de 35 min dans l'histoire de la vidéodanse. Ce film dialogue parfaitement avec la danse et les techniques cinématographiques présentant des images en mouvement des situations sociales et physiques en résonance avec la musique, la danse, le cinéma et la vidéo.

Dans ce bref rappel historique, nous trouvons plusieurs approches entre danse, cinéma et vidéo dans lesquelles certains chorégraphes et cinéastes ont croisé les mediums dans de véritables œuvres *chorécinématographiques*. Cependant, des artistes comme Maya Deren en collaboration avec le danseur-chorégraphe Talley Beatty et Merce Cunningham en collaboration avec le vidéaste Charles Atlas ont, pour nous, mis l'accent sur l'approche cinématographique de la danse et l'approche chorégraphique du cinéma et de la vidéo. Ainsi, ces collaborations artistiques ont marqué et développé la conception et création actuelle de la danse pour la caméra et à l'écran.

Qu'est ce que Maya Deren avec Talley Beatty et Merce Cunningham avec Charles Atlas ont cherché à tester et fabriquer pour réaliser cette union féconde entre danse, cinéma et vidéo ? Comment ont-ils résolu les confrontations entre l'espace, le temps et l'énergie dans cette création *choré-vidéo-cinémato-graphique* ?

CHAPITRE I

A nouveau *Pas de deux* : La relation dynamique entre la camera de Maya Deren et la danse de Talley Beatty

« Mes films peuvent être dits métaphysiques, en se référant à leur contenu thématique […]. Mes films concernent les significations – idées et concepts – non pas la matière. Mes films peuvent être dits poétiques, en se référant à l'attitude par rapport à leurs significations. Si la philosophie s'occupe de comprendre le sens de la réalité, la poésie – l'art en général – est une célébration, un chant de valeurs et de significations. Je me réfère aussi à la structure des films, une logique d'idées et de qualités plutôt que de causes et d'événements. Mes films peuvent être dits chorégraphiques en se référant à la composition et à la stylisation du mouvement qui confère une dimension rituelle aux gestes fonctionnels. Mes films peuvent être dits expérimentaux en se référant à l'utilisation du médium lui-même […]. Je ne m'adresse à aucun groupe en particulier mais à un lieu singulier en tout homme et dans n'importe quel homme, à cette part de lui-même qui crée des mythes, invente des divinités et médite […] sur la nature des choses »[50]

Maya Deren

Eleonora Derenkowsky[51] connue comme Maya Deren est née à Kiev, Ukraine le 29 avril 1917 durant la révolution russe. Elle et sa famille fuient en 1922 de Kiev à New York en transitant par la Pologne, l'Autriche et la France, pour éviter des représailles politiques et économiques causées par la relation de son père avec Léon Trotski, et par les agressions contre les Juifs (pogroms), tolérées et soutenues par les autorités. En juin 1939, Eleonora a vingt-deux ans, elle termine un Master's degree en littérature anglaise. Tirant profit de sa culture française, son mémoire s'intitule *« The Influence of the French Symbolist School on Anglo-American Poetry »* (Les influences de l'école symboliste française sur la poésie anglo-américaine). Elle travaillera ensuite à la traduction de *Ville Conquise*, de l'écrivain socialiste belge Victor Serge, écrivain avec qui elle partage la critique de la Russie post-révolutionnaire. Ainsi, elle collabore avec sa belle mère, Amelie Ruriel Deren (seconde épouse de son père), à l'écriture d'un roman policier : *Double or Nothing*

[50] Voir DEREN Maya. *A statement of principles* (inclus dans *Woman and the Formal Film*, A. Nicholson, F. Sparrow, J. Clarke, J. Iljon, L. Rhodes, M.P. Leece, P. Murphy, S. Stain (eds), in *Film as Film*, London, Arts Council of Great Britain, 1979, p. 123. Ce texte de Deren fut, d'après Sudre, rédigé peu de temps avant la mort de la cinéaste en 1961.

[51] En 1928, les parents d'Eleonora se font naturaliser américains et le père de Deren décide de simplifier leur nom de famille, Derenkowsky, qui devient Deren. Eleonora change alors de prénom pour adopter celui de Maya, elle choisit Maya parce que c'était le prénom de la mère du Bouddha, Mâyâ, qui signifie littéralement « l'illusion ». Maya Deren meurt à l'âge de 44 ans d'une hémorragie cérébrale à New York le 13 octobre 1961.

(Quitte ou double / Tout ou Rien). C'est à Los Angeles, en 1942, qu'elle fait la rencontre du cinéaste tchèque Alexander Hackenschmied, connu plus tard sous le nom de Hammid et qu'elle épouse peu de temps après. Cette rencontre la conduisit à une conversion encore plus fondamentale : le passage ou transition de l'écriture au cinéma. Il permit à la pensée de Maya Deren, encore marquée par l'écriture, de passer du mode d'expression littéraire au mode d'expression visuel propre au cinéma silencieux.

Entre 1940 et 1942, elle vit à Los Angeles, s'éloignant de la littérature et s'intéresse à la danse et à l'anthropologie. Quand Maya Deren entend parler de l'histoire de la vie et du travail de création artistique d'Isadora Duncan, cela l'influence à prendre le même chemin, à devenir danseuse et à développer sa propre création. Dans ses recherches, voyages et rencontres importantes pour la formation et l'orientation de sa carrière, elle rencontre Katherine Dunham danseuse noire, chorégraphe et anthropologue, qui incarne à sa manière ce type de personnage amphibie dont Deren reprendra le modèle : un pied dans l'art, un pied dans les sciences humaines.

Quand Deren commence à faire les films : « *Meshes of the Afternoon* » (1943), « *Witch's cradle » (1943), « At land » (1944)* et *« The private life of a cat »* (1945) ; sa première préoccupation était « d'émanciper la caméra des traditions théâtrales en général, particulièrement en termes de traitement spatial »[52]. Mais, c'est avec *A study in choreography for camera,* réalisé en collaboration avec Talley Beatty[53] et présenté à New York aux États-Unis en 1945, à une époque où la danse moderne américaine commençait à surgir, que Maya Deren, avait développé une nouvelle forme de création chorégraphique et cinématographique. Certains artistes, aux Etats-Unis, tel Jonas Mekas, parlent d'elle comme la mère du film expérimental américain. Maya Deren est considérée comme une des meilleures cinéastes indépendantes de son époque. Elle marque la naissance d'une avant-garde aux États Unis quand son film *Meshes in the afternoon* reçut le grand prix international du cinéma d'avant-garde au premier festival de Cannes de 1947.

---

[52] À propos du film « A study in choreography for the camera », Maya Deren a écrit dans « Dance Magazine », October 1945. In Essential Deren.

[53] Talley Beatty est considérée comme un danseur, chorégraphe et figure emblématique de l'histoire de la Danse Moderne Américaine. Il étude et travaille avec Katherine Dunham, le chorégraphe George Balanchine, Alvin Ailey, la compagnie Batsheva, le Boston Ballet, le chorégraphe Ruth Page et le chorégraphe Lew Christiansen. Il était un danseur membre de la *« Ballet society ».* En 1940, il se forme avec Martha Graham en danse moderne.

Ses créations filmiques sont définies comme poèmes visuels, états du corps, film-poèmes, film-danses ou sommeils poétiques. Sa manière de filmer était unique par l'usage de la caméra comme une extension de son corps à travers des plans panoramiques lents et des mouvements subtils de la caméra. Elle a marqué profondément l'histoire du cinéma expérimental américain dans sa phase de formation et elle est considérée comme la mère du *chorécinéma*, actuellement appelée comme *vidéodanse*.

Dans son essai intitulé « Cinéma as an Art Form », Maya Deren réfléchit sur la danse utilisée et créée dans et pour l'écran, de la manière suivante : « il existe une forme filmique avec un potentiel en matière de danse dans laquelle la chorégraphie et le mouvement peuvent être dessinés avec précision en tenant compte de la mobilité et autres attributs de la caméra »[54]. Cela demande une autre façon de penser les notions traditionnelles de l'espace théâtral en danse, de libérer le danseur des limites auxquels il était auparavant contraint et de permettre au spectateur d'expérimenter la danse dans d'autres lieux , qu'ils soient urbains, ruraux, naturels, ou artificiels.

2.1 Le corps silencieux de Maya Deren et Talley Beatty

Le film *A study in choreography for camera* a tenté de sortir le danseur de l'espace théâtral traditionnel pour le placer dans l'espace écran, un espace et un corps reconstruit par les techniques cinématographiques. Avec ses 2 minutes et 30 secondes silencieuses en noir et blanc, ce film muet d'avant-garde a tenté de redéfinir les possibilités créatives dans la transposition de la danse au cinéma.

En outre, la danse partage avec la caméra une responsabilité collaboratrice dans les mouvements eux-mêmes : C'est-à-dire, une danse où le mouvement du danseur crée une géographie qui ne peut exister que sur pellicule, et, où non seulement le danseur danse, mais où la caméra fait danser le monde. Autrement dit, le danseur construit une chorégraphie qui s'installe dans le lieu où il danse et dans l'espace filmique. Maya Deren avait imaginé que cette collaboration entre les langages chorégraphique et cinématographique pouvait aboutir à une nouvelle forme d'expression artistique et renouveler ainsi la création en danse. Pour analyser le film *A study in choreography for camera,* nous analyserons les mouvements et gestes du

[54] Extrait de l'article de John Martin, New York Times, 1946. Traduit de l'anglais par Paulina Ruiz Carballido.

danseur Talley Beatty, la relation kinesthésique entre le langage cinématographique et chorégraphique, ainsi que la composition et l'espace du film. Pour développer cette étude, nous diviserons le film en 4 parties qui correspondent à quatre types de lieux différents dans le film. Nous nommerons ces parties de la manière suivante : *la forêt d'initiation*, *l'appartement des intérieurs*, *l'espace musée* et *le retour à la nature.*

La Forêt d'initiation

Le film commence par un long panoramique de la droite vers la gauche, à travers une forêt. Lors de ce long travelling forestier qui ne s'interrompt pas, la caméra découvre quatre fois de manières indépendantes le danseur Talley Beatty comme s'il s'agissait de quatre personnages différents. Lorsque le mouvement panoramique débute nous pouvons voir une forêt d'arbres effilés, aux premiers plans nous n'apercevons que les troncs fins de ces arbres, le sol est recouvert de buissons, et à l'arrière-plan qui est sombre, nous apercevons les feuillages d'autres arbres. La caméra passe rapidement, l'orientation des troncs, la manière dont ils entrent et sortent du cadre, créent des lignes et des diagonales mouvantes en différents points de l'espace, donnant l'impression d'une composition d'un « tableau géométrique mobile ».

Tous ces jeux de contrastes à la fois de formes, de lumières, de textures, accentués par le mouvement panoramique de la caméra, et disposés à tous les plans spatiaux (du premier plan à l'arrière plan en passant par une infinité de plans intermédiaires) contribuent à nous faire sentir de façon très nette la profondeur de cette forêt. Deren et Beatty semblent avoir souhaité utiliser toutes les possibilités de contrastes possibles qu'offrait la technique cinématographique pour faire ressentir au spectateur la tri-dimensionnalité de ce lieu, bien qu'il soit transposé à la bi-dimensionnalité d'un écran.

L'appartement des intérieurs

C'est ainsi à travers le mouvement du danseur que se fait le changement de scène à travers un raccord de mouvement précis du plan de la scène précédente. Le pied en pointe entre dans le champ délicatement depuis le coté situé en haut et à gauche de l'écran, descend lentement, les doigts de pieds se relâchent et touchent

doucement le plancher en bois d'un appartement. Talley Beatty déplace son poids et continue à entrer dans l'écran par la gauche, il s'agit d'un plan qui va des pieds du danseur jusqu'à son nombril. Dans cette partie, Maya Deren présente un premier raccord narratif classique, c'est-à-dire avec une continuité à la fois d'action, de lieu et de position du danseur.

Espace musée

La caméra change de lieu et de point de vue. On a un raccord dans le mouvement du danseur. On aperçoit dans un plan moyen en contre plongé les deux pieds nus du danseur qui continuent leurs mouvements sur un sol de dalles carrés. Il continue sa danse, fait des demi tours en « coup de pieds », il transfère son poids, fait des torsions de son torse, ses bras sont relâchés, les doigts légèrement contractés et il se déplace latéralement dans la diagonale d'une salle rectangulaire. La caméra suit le danseur, en partant tout d'abord des mouvements de ses pieds, puis monte dans une diagonale ascendante, afin de nous faire découvrir l'espace gigantesque de la galerie du Metropolitan Museum. Au fur et à mesure que Beatty s'éloigne dans la diagonale de cette galerie, l'image de Beatty se perd parmi les immenses piliers et les supports carrés rectilignes des statues.

Le Retour à la nature

Dans un long plan détail ralenti de manière artificielle, Beatty tombe lentement : nous voyons successivement son bras, son visage et son torse qui traversent l'écran en diagonale, du coin haut gauche au coin bas droit de l'écran. Sa disparition n'est pas totale, son dos reste apparent en bas de l'écran. La place vide par son corps laisse apparaître des arbres qui rappellent les premières scènes du film dans *la forêt d'initiation.* Ce qui pouvait sembler être une chute du danseur n'en était finalement pas une, il s'agissait plutôt d'une flexion afin de rebondir. Dans une incroyable impulsion dynamique toujours au ralenti, Beatty effectue un saut magistral en spirale et traverse l'écran de bas en haut.

Nous pouvons voir successivement, tout d'abord de profil droit, son coude, son dos, son bras, son pelvis, son fessier, puis de dos, ses cuisses, ses mollets, jusqu'à ses chevilles qui arrivent en bas de l'écran. Intervient une coupure alors que le saut est

toujours dans sa phase ascendante. L'effet ralentit à la même vitesse continue sur tous les plans suivants, qui constituent un long saut défiant les lois de la gravité. L'effet ralenti qui a accompagné chacun des plans du saut de géant imaginaire est toujours présent et cet effet ralenti donne vraiment l'impression que Beatty « atterri » comme un oiseau agile se posant.

Talley Beatty termine son grand plié et se réceptionne dans une position seconde de jambes et de bras ouverts, au bord de cette colline, il est de dos et on perçoit au travers de sa posture qu'il regarde le paysage dans un état contemplatif. Ses bras descendent lentement, laissant ses coudes élevés il pose délicatement ses mains sur ses cuisses. Il laisse là ses mains reposer, il conserve son grand plié ouvert en seconde position de jambes. Il reste là, à regarder un paysage en contrebas qui pourrait être une ville, la mer, le désert ou simplement l'horizon. Un lent fondu au noir nous laisse contempler la silhouette de Talley Beatty toujours dans cette même position et qui disparaît petit à petit.
FIN

2.1.1 Mouvement et geste du danseur Talley Beatty

Comment devient-on danseur ? Comment s'est construit le type de corps de Talley Beatty ? Pour répondre à ces questions il est nécessaire de réfléchir sur la notion de pédagogie : la manière de transmettre des connaissances, un savoir, un savoir-faire. Il est nécessaire de réfléchir également sur la relation enseignant-enseigné et sur les modalités de transmission entre la matière et la manière. La relation de transmission en danse s'inscrit dans un mode disciplinaire du corps. La plupart des témoignages extrait de la transcription du montage sonore « Le don du geste[55] » d'Isabelle Launay[56] fait état d'une forte relation d'emprise au sein du cours de danse. Le rapport enseignant-enseigné s'inscrit dans un rapport de domination, de vénération, d'adoration. Cette relation crée une forme d'identification entre les deux protagonistes où « l'un se mire et se reconnaît dans le miroir de l'autre ».

La construction du corps de Talley Beatty dans le film *A study in choreography*

[55] Isabelle Launay, « *Le don du geste* », Protée, Théories et pratiques sémiotiques, Danse et altérité, vol.29, nº2, 2001. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.unive-paris8.fr

[56] Isabelle Launay, enseignante et chercheuse, codirige le dé-partement Danse de Paris VIII. Parmi ses ouvrages : *À la re-cherche d'une danse moderne*, Rudolf Laban, Mary Wigman - Éd Chiron, 1996 ; *Les Carnets Bagouet - La Passe d'une Oeuvre*, Éd. Les Solitaires Intempestifs, 2007 ; *Entretenir. À propos d'une danse contemporaine*, ouvrage cosigné avec Boris Charmatz, Éd. CND / Les Presses du réel, 2002.

for camera, s'appuie sur la technique Graham, mais incorpore aussi d'autres influences comme la technique Dunham[57], le ballet et la technique jazz. Son style et son mouvement était très influencés et inspirés par Martha Graham. Talley Beatty pensait que Graham apportait une contribution très forte dans la danse moderne par sa technique « contraction-release », mais aussi par les connections entre chaque mouvement, ainsi que par sa construction des images et sa composition chorégraphique.

Dans l'interview menée par Charles Reinhart[58], Talley Beatty expose que sa danse est aussi très proche du ballet car en Louisiane tous les danseurs de son époque apprennent le ballet comme première technique, et, il avait essayé alors de casser le code du ballet avec la technique de Graham. On peut donc voir très nettement l'influence de Martha Graham dans le travail de Talley Beatty sur le film *A study in choreography for camera*. Une autre technique utilisée par Beatty est la technique Dunham. Au début des années 1930, l'afro-américaine Katherine Dunham a mis sur pied une compagnie de danse moderne très influencée par la culture afro-caraïbienne. Les racines de la danse afro-caraïbienne proviennent de la danse africaine, et des influences multiculturelles de la danse des Caraïbes, des peuples africains, chinois, espagnols, sud asiatiques et indigènes des Caraïbes. La danse afro-caraïbienne est typiquement joyeuse et libre, et, elle est souvent accompagnée de musique des Caraïbes, de la Jamaïque, du highlife, du jazz ou du soûl. Les mouvements que Beatty a explorés, s'étendaient vers l'extérieur à partir des extrémités telles que les extensions des jambes et les cambrés.

Dans le film documentaire *Talley Beatty Speking of Dance: Conversations with Contemporary Masters of Modern Dance* de Douglas Rosenberg, plusieurs danseurs qui avaient suivi les cours et qui ont dansé dans la Compagnie de Talley Beatty commentent que son cours régulier d'entraînement et sa chorégraphie était très exigeant physiquement, et techniquement difficile, et, que pour danser dans une de ses pièces, ils avaient besoin d'avoir une technique de danse solide et des connaissances dans au moins quatre différentes techniques de danse. Pour Talley Beatty, le ballet et la danse moderne, étaient nécessaires dans la profession et le parcours du danseur. Talley Beatty lui même, décrit son style comme un mélange des pas de la technique

[57] Pour en savoir plus sur la technique Dunham : https://www.youtube.com/watch?v=xjeEjkj3ATM

[58] Journaliste et chercheur américaine qui collabore avec Douglas Rosenberg et l'American Dance Festival en la réalisation du film documentaire «*Talley Beatty Speaking of Dance : Conversations with Contemporary Masters of American Modern Dance* »

Graham, de la technique Dunham et du ballet, inspiré de la Louisiane genre « hot sauce ».

Dans le film *A study in choreography for camera* l'utilisation de la technique Graham[59] comme le ballet apparaît à travers la respiration, les extensions et plis des jambes, les mouvements de bras, la contraction et la détente du corps, les contractions et les relâchements autour du bassin, centre de toutes les pulsions du mouvement de Talley Beatty. Le mouvement de contraction dans la danse de Beatty, fait un écho dans tout son corps ; ses bras, ses jambes, sa colonne vertébrale, effectuent une flexion qui l'amène à changer la qualité du mouvement, la dynamique et l'intentionnalité de son geste. Nous pouvons décrire sa chorégraphie comme rapide, exubérante et explosive. Lorsque Talley Beatty dans la scène *l'espace musée* du film, se trouve devant la statue de Buddha aux quatre visages, il commence une série de douze tours sur lui même de plus en plus rapides. Le montage du film donne cette sensation de vitesse et l'impression qu'il possède des multiples visages. Nous pouvons penser à une danse de transe, répétitive qui s'accélère progressive et produit un jeu de profondeur, de dynamique et de confusion faisant de Talley Beatty une « statue vivante ». Ce moment de la danse, produit une montée de l'intensité des sensations pour le spectateur qui laisse présager l'arrivée du point le plus intense du film.

2.1.2 Mouvement de caméra : l'interprète comme « objet – sujet »

Maya Deren a aussi donné le titre *pas de deux* à son film. En danse, l'expression, *pas de deux*[60], fait référence au nombre d'interprètes, hommes ou femmes, exécutant ensemble une séquence d'un ballet, d'une chorégraphie. Deux personnes en *pas de deux* paraissent se magnétiser entre eux ; un duo qui s'alimente des contradictions du couple, des états du corps et de leurs énergies contraires. L'essence de la danse dans le *pas de deux* est l'apparition même des forces physiques de chaque danseur qui s'attirent et se repussent.

---

[59] Martha Graham a créé la première technique notable indépendante de l'idiome du ballet classique. La technique Graham compte plusieurs mouvements forts et angulaires qui découlent de la contraction, du relâchement musculaire du torse et du bassin.

[60] Le « pas de deux » apparaît au milieu du XVIIIéme siècle dans le ballet d'action et se développe pleinement au XIXéme siècle dans le ballet romantique. Il symbolise alors l'amour du couple et illustre les moments le plus poétiques du ballet. Marius Petipa lui donne une structure fixe, composée d'un adage, d'une variation masculine, d'une variation fémenine et d'une coda. Par exemple on peut trouver différents manières de travailler avec cet notion dans le travail des chorégraphes comme : Maurice Béjart, George Balanchine, Akram Khan, Sidi Larbi Cherkaoui et Anne Teresa De Keersmaeker.

Lors d'une chorégraphie de « pas de deux » les mouvements des danseurs sont parfois synchronisés, parfois décalés, mais se répondent toujours à travers des jeux de répétitions ; on trouve également une alternance des rôles des danseurs qui sont parfois objet ou parfois sujet, selon qu'ils sont actif ou passif ; enfin de cette collaboration et de cet accompagnement entre les deux partenaires peuvent naître certains mouvements que ne pourrait effectuer un danseur seul.

Dans le film de Maya Deren on peut trouver exactement les mêmes éléments ou notions du *pas de deux*, mais cette fois ci entre le danseur et la caméra. Avec la démarche artistique de Maya Deren et Talley Beatty, nous pourrons établir une corrélation à travers de trois axes : l'alternance de rôles, le jeu de synchronisation de réponse et de répétition, et la caméra comme partenaire.

L'alternance de rôles

Talley Beatty est parfois objet et parfois sujet du mouvement de la caméra. Dans la première scène « la forêt d'initiation », dès le départ, c'est le long mouvement panoramique reconstitué de la caméra qui guide l'action. Habituellement un long panoramique ne se fait que sur des paysages. Talley Beatty apparaît à quatre reprises, dans une échelle de plan large, son corps semble totalement intégré parmi les troncs, le mouvement de sa danse est lent comme si le danseur était porté par le vent, comme si Beatty subissait des forces externes a lui même. Á ce moment là Beatty s'intègre avec les éléments naturels et fait partie lui même du décor : il est plus objet que sujet. Cela semblerai répondre en ballet à la construction de figures et de postures avec les danseurs du corps de ballet qu'était utilisés parfois comme des éléments de décor pendant le *pas de deux* ou le solo des premiers danseurs.

Le danseur va reprendre son rôle de sujet de façon très subtile a la fin de son troisième apparition il effectue un élévation de bras vers la diagonal gauche de l'écran, la trajectoire panoramique de la caméra se devint alors lentement vers le haut dans une continuité troublante du geste du danseur. Ici nous pouvons percevoir un interaction forte entre le mouvement de deux partenaires : danseur et caméra. Talley dirige le mouvement et il est redevenu sujet de l'action ou dramaturgie du film.

A la fin du panoramique lorsque la camera s'est stabilisée jusqu'à devenir fixe, c'est le mouvement de Beatty qui guide à son tour l'action. Le mouvement de Beatty bien que descendant répond par sa vitesse au mouvement panoramique précédent. Il y

alors un inversion entre la partie précédent dans laquelle la caméra était en mouvement et le danseur peu mobile, alors qu'a présent la caméra est devenu peu mobile et le danseur est en mouvement. Le mouvement du danseur a repris le pas et Beatty a devenu sujet.

Le jeu de synchronisation de réponse et de répétition

Il y a un jeu de synchronisation de réponse et de répétition entre les mouvements de la caméra et ceux de danseur. À la fin du panoramique, Talley Beatty descente lentement, ce mouvement de descente depuis ses épaules jusqu'à sa tête est fait avec une fluidité extrême. Cela répond à la fluidité du mouvement panoramique de la caméra. De plus la vitesse du mouvement de descente réponde à la vitesse du mouvement panoramique de la caméra. Cela crée un véritable échange où dialogue entre le mouvement du danseur et celui de la caméra qui se répondent.

Dans le dernier plan de la scène « *l'appartement des intérieurs* » et le premier plan suivante de la scène *« l'espace musée »* le mouvement de la caméra et celui du danseur sont synchronisés. Dans les deux exemples, la caméra suit Talley Beatty lentement dans son déplacement dans la diagonale ascendante et descendante d'une salle rectangulaire, en complicité parfait avec son mouvement. Cela peut rappeler la manière dont deux danseurs effectueront à l'unisson le même mouvement.

La caméra comme partenaire

La caméra comme partenaire permet d'accompagner et d'effectuer certains mouvements du danseur. Maya Deren a dit de son film que la caméra était un partenaire pour le danseur « comme un partenaire ferait avec une ballerine… rendant possibles des progressions et mouvements… qui sont impossibles pour un corps qui danse tout seul[61] ». Lors du «grand jeté » finale, d'un part le cadrage choisi par Maya Deren permettent littéralement de porter le danseur dans l'espace comme le ferait un partenaire. Ce saut casse la notion de gravité terrestre. La caméra par son cadrage détaille le déplacement d'un point à l'autre du grand jeté du danseur, á travers des

[61] DEREN, Maya, enregistrement dans le documentaire « In the Mirror of Maya Deren (*In the Mirror of Maya Deren, la femme à la caméra),* Martina Kudláček, editor : Henry Hills, réalisateur / producteur: Johannes Rosenberger, Navigator Film, Dschoint Ventschr et TAG/ TRAUM, Zeitgeist Films the spirit of the times, Austrian Film Institute, Vienna Film Fund, Swiss Federal Office of Culture Filmbüro NW, DVD, 1h40, 2001.

plans des différentes parties du corps de Talley Beatty. Deren reconstitue une trajectoire courbe d'une « grand jeté » imaginaire. Cette trajectoire courbe se retrouve également dans l'écran lui même : Le corps de Talley Beatty passe d'abord dans un diagonal bas – haut, se stabilise au milieu de l'écran avant de redescendre dans la diagonal inverse haut – bas.

D'autre part, le choix du découpage permet de prolonger de manière artificielle le *momentum* du saut en utilisant les *momentum* de plusieurs autres sauts, crée un effet de suspension et de prolongation du « grand jeté », et contribue à provoquer cet effet de « porté ». L'accompagnement de la caméra dans le film se produit aussi à travers d'un jeu de plans : long, proche, intercalé, long, proche, long, proche, long… jusqu'à l'atterrissage de Talley Beatty sur la colline où il est de dos et on perçoit au travers de sa posture qu'il regarde le paysage dans un état contemplatif. Ses bras descendent lentement, laissant ses coudes élevés il pose délicatement ses mains sur ses cuisses. Il laisse là ses mains reposer, il conserve son grand plié ouvert en seconde position de jambes. Il reste là, à regarder un paysage en contrebas qui pourrait être une ville, la mer, le désert ou simplement l'horizon.

Le filme de Maya Deren est une étude des possibilités offertes par le cinéma, qui présente ici une double chorégraphie : celle de la danse en relation avec celle de la caméra, comme si la caméra était elle-même un danseur. Ce sont les dimensions du temps, de l'espace et du mouvement qui permettent cet échange dynamique entre les deux formes d'art. Beatty explore les espaces proposés par le film à travers ces mouvements et intégre sa danse dans l'espace de l'œuvre. Beatty est objet et sujet des manipulations spatio – temporelle, ainsi que le véhicule où le film lui-même atteint le mouvement. C'est ainsi que Maya Deren définie un « filmdanse » : « Une danse tellement découpe et liée à la caméra quelle ne peut être présentée nulle part que dans ce film particulier[62] ». On est alors amené a se demander quelle à put être le processus de création de cette œuvre filmique.

[62] « Film in Progress. Thematic Statement », in *Film Culture* 39, Hiver, 1965, p. 4.

2.2 Processus de création du film « *A study in choreography for camera* »

Le processus de création du film *A study in choreography for camera* permet de comprendre comment a pu naître une œuvre aussi originale, aussi nouvelle, aussi créative, aussi marquante dans l'histoire de la danse, du cinéma et dans l'histoire de la vidéodanse. Comprendre le processus de création c'est essayer de comprendre comment peuvent s'entremêler les idées créatives d'un danseur et celle d'une cinéaste afin de donner un film qui entremêle lui même la danse et le cinéma si intimement, si finement, qu'il est souvent bien difficile de dire où commencent et finissent l'un et l'autre.

Maya Deren dit à propos de son film que sa démarche avait été de «mettre les outils cinématographiques au service de la danse[63]», il s'agissait donc d'une démarche artistique bien particulière dès le départ. La proximité et l'exemple de Katherine Dunham avaient inspiré Deren à trois niveaux artistiques : la dramaturgie ritualiste, la voie métisse, la relation entre la scène et l'université, et, la collaboration artistique avec la culture noire. Ces niveaux se retrouvent dans le film *A study in choreography for camera* ainsi que dans les films qui ont suivi. La rencontre entre Talley Beatty et Maya Deren s'est faite en 1941 avec la chorégraphie « Cavin in the sky » de la chorégraphe Katherine Dunham, pour laquelle les deux artistes ont travaillé. L'intérêt partagé de ces deux artistes pour la danse, la chorégraphie, la création et l'expérimentation devait les conduire à une collaboration dans le film *A study in choreography for Camera* (1945) où les deux expérimentent à travers le mouvement du danseur Talley Beatty une possibilité différente de faire une chorégraphie avec et par la caméra. Talley Beatty qui est co-auteur du film, avait quant à lui proposé la chorégraphie pour le film. Il s'inspirait de plusieurs pièces qu'il avait réalisées et aussi des techniques de danse qu'il avait vécues : technique Graham, technique Dunham, ballet et technique afro-caraïbiénne.

Dans ce film, Maya Deren travaille à déconstruire et construire différentes représentations du corps. Le personnage principal se déplace dans un univers indépendant du monde physique, où l'espace et le temps dans lesquelles il évolue deviennent possibles grâce au point de vue de la caméra et au montage qui, ensemble, créent l'illusion d'unité dans son parcours à travers les différents lieux qu'il traverse.

---

[63] [63] DEREN, Maya, documentaire avant mentionné.

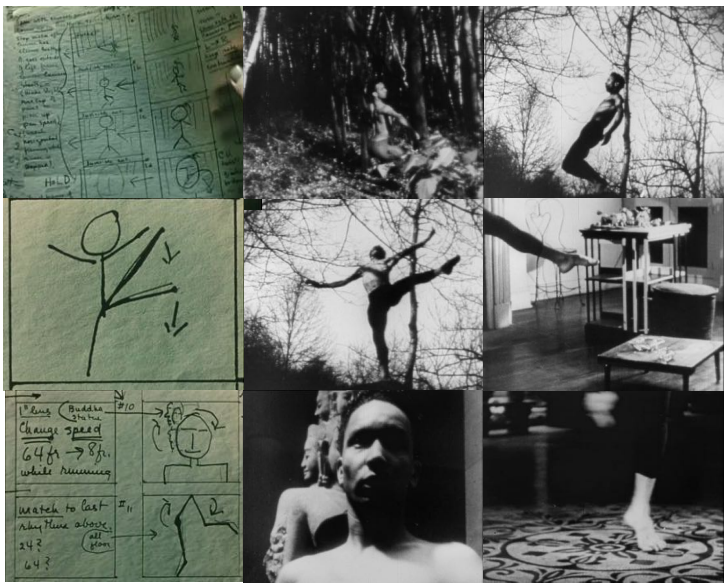
Pour analyser le processus de création du film « *A study in choreography for camera* », il faut analyser comment s'est construit la préparation du film - depuis la confection de storyboard et les différentes techniques utilisées pour « écrire » la chorégraphie à l'écran -; puis la manière dont a pu se dérouler le tournage ainsi que les techniques créatives développées lors du montage de ces images.

2.2.1 Préparation, Storyboard, Partition, Score chorégraphique

N'oublions pas qui s'agit d'un film où deux réalisateurs sont crédités au générique. Dans la préparation de ce film, on peut se demander quels outils ont put être utilisés dans les processus de création d'un film né de la rencontre entre une cinéaste et un chorégraphe danseur, ainsi que la nature du dialogue créatif qu'ils ont eu. En regardant le film documentaire *In the Mirror of Maya Deren, la femme à la caméra* de Martina Kudláček, on peut voir à travers le storyboard et les notes de travail de Maya Deren, à quel point le film avait était « écrit » à l'avance en complicité avec le chorégraphe Talley Beatty. On peut penser que Maya Deren a réalisé le storyboard après avoir vu la chorégraphie de Talley Beatty. Le repérage était déjà fait sans doute, parce que les co-réalisateurs avaient vraisemblablement eu un dialogue ou une expérimentation des lieux avant de préparer le storyboard.

A l'époque, la pellicule coûtait cher et les réalisateurs étaient obligés de faire un travail précis avant de filmer ou de tourner les scènes hors d'un studio de danse. Nous pouvons donc penser que Beatty a répété sa chorégraphie par cœur et a longuement répété dans un studio avant de s'affronter ou de se confronter aux espaces proposés par le cadrage de la caméra et par le regard de Maya Deren. Et en supposant qu'il ait dansé sa chorégraphie dans les espaces évoqués antérieurement pour l'œuvre filmique, on peut alors penser que Talley Beatty avait vécu une expérience corporelle directe avec les lieux choisis et que dans un même temps Maya Deren avait commencé à travailler sur les points de vue de la caméra et sur les possibilités de déplacement du danseur Talley Beatty.

On peut toujours se demander s'il s'agit d'un imprévu, d'un hasard, dans une création instantanée, d'une erreur, d'une improvisation expérimentée ou d'un changement décidé lors du tournage. Le changement de tournage semble l'hypothèse la plus probable.



Photos extraites du documentaire *In the Mirror of Maya Deren, la femme à la caméra* de Martina Kudláček

Le découpage que Maya Deren avait utilisé était très précis. Par exemple, dans la première scène « Forêt d'initiation » Maya Deren construit un grand panoramique à travers quatre coupures qu'elle voulait invisibles dans le mouvement de la caméra. Apparemment on peut voir sur le storyboard que Maya Deren avait initialement prévu d'avance les variations d'échelle[64] des plans. Il est troublant de constater par exemple sur la scène finale « espace musée » à quel point le positionnement de la caméra était proche de ce que Maya Deren avait écrit dans son storyboard. On peut donc dire que le storyboard a été construit par Maya Deren en regardant la chorégraphie de Talley Beatty, elle a analysé l'espace entre sa perception et sa sensation, l'espace entre Beatty et la caméra, l'espace entre les lieux et les mouvements du danseur. Ce storyboard proposé par Maya Deren et Talley Beatty, a pu amener à une écriture commune entre la danse et le cinéma très innovante pour l'époque.

Dans la préparation du film *« A study in Choreography for camera* » l'écriture du mouvement de Talley Beatty en relation a celui de la caméra était essentielle. Pour Jean-François Lyotard[65], « la cinématographie est l'inscription du mouvement [66] ». On y écrit un mouvement et toutes sortes de mouvements ; celui des différents plans,

[64] Comme le note Gilles Deleuze, l'interêt de l'échelle du plan se situe bien entre l'analyse du cadre et celle du montage : « Le cadre donne une commune mesure à ce qui n'en a pas, plan lointain d'un paysage et gros plan de visage, système astronomique et goutte d'eau, parties qui ne sont pas au même dénominateur de distance, de relief, de lumière. Le cadre assure une déterritorialisation de l'image ».

[65] Lyotard, Jean François, *Des dispositifs pulsionnels,* Paris, Galilée, 1994.

[66] Gilles Deleuze dans son livre "Cinéma 1: L'image – mouvement commente sur la première thèse de Bergson « Le mouvement », D'après cette première thèse, le mouvement ne se confond pas avec l'espace parcouru. L'espace parcouru est passé, le mouvement est présent, c'est l'acte de parcourir. L'espace parcouru est divisible, et même infiniment divisible, tandis que le mouvement est indivisible, ou ne se divise pas sans changer de nature à chaque vision.

ceux des danseurs et des objets mobiles, celui des lumières, des couleurs, du cadrage et de la focale. De même pour la séquence : les mêmes éléments sont repris, et en plus l'on utilise les raccords du montage. Pour le film, le découpage lui même est mouvement.

2.2.2 Un tournage dansé. L'invention au tournage.

Bien qu'un certain nombre de procédés que l'on retrouvent intacts dans le film final, aient été définis dés la préparation du film, c'est en réalité au tournage, puis au montage, que toutes les idées développées se trouvent confrontées à la réalité des possibilités techniques cinématographiques. La nouvelle étape créatrice qu'est le tournage est venue modifier et enrichir les idées développées lors de la préparation du film. Nous pouvons nous interroger sur la manière dont les réalisateurs ont pu laisser place aux imprévus et les intégrer de manières créatives dans le film. Il est difficile de répondre car, on trouve peu de traces écrites, de documents sonores ou filmés qui témoignent de façon précise de la manière dont s'est déroulé le tournage du film et quel a été précisément le rôle de chacun des co-réalisateurs. Cependant on dispose d'un certain nombre d'élément de réponse.

Par exemple, on peut constater que les dessins du storyboard réalisés par Maya Deren sont étrangement proches des images finales du film[67]. Cependant on peut constater que de nombreux changements ont été opérés dans certains plans par rapport à ce que Maya Deren et Talley Beatty avaient imaginé au départ. Si l'on regarde attentivement le storyboard des 3 premiers plans du film, Talley Beatty en plan large dans la scène « la forêt d'initiation », les « coupes invisibles » dans le mouvement (« invisible cut ») sont bien mentionnées mais ces trois plans ont des échelles différentes. Pourtant ils ont bien été tournés à la même échelle au final.

On peut penser que les deux co-réalisateurs se sont rendus compte que les coupures seraient beaucoup moins « invisibles » au regard du spectateur, si l'on avait changé l'échelle entre chaque plan. L'idée de Maya Deren était sans doute de jouer sur l'ambiguïté dans les diverses apparitions de Talley Beatty et ainsi de mystifier le spectateur. S'agit-il des personnages différents ? Est-ce une répétition du même plan ? Est-ce une translation ? …

[67] Voir photos comparées du storyboard et planes du film, dans le documentaire *In the Mirror of Maya Deren, la femme à la caméra* de Martina Kudláček.

Un changement d'échelle est alors opéré sur le 4ème plan, comme c'est inscrit dans le storyboard. Beatty est en gros plan ; après ces trois premiers plans identiques, ce plan vient ponctuer avec finesse la première séquence de danse de Talley Beatty. Ainsi il est intéressant de se rendre compte que le procédé très créatif de ces quatre premiers plans n'avait pas été rigoureusement préparé au départ. Par contre pour les effets ralentis, on sait que Maya Deren voulait travailler rigoureusement ces effets dans ce film afin de libérer le danseur des contraintes de la gravité.

Bien qu'à la mort de son père, Maya Deren avait acheté une caméra Bolex mécanique de 16 mm, dans le documentaire « *In the Mirror of Maya Deren, la femme à la caméra* » son deuxième époux Alexander Hammid, précise qu'ils avaient loués une caméra spécifique de 16 mm capable de filmer un plus grand nombre de frames par secondes, en « slow motion », donc capable d'enregistrer des ralentis avec une plus grande finesse. Là encore, il est intéressant de voir que c'est lors du tournage qu'a été réalisé cet effet remarquable.

Le shoot-to-cut

De nombreuses pistes nous montrent que Deren a travaillé la technique du « shoot-to cut » que l'on peut traduire par « tourné coupé » ou « tourné monté », c'est une technique qu'elle explore également dans d'autres de ses films. La technique du « shoot-to cut » consiste à arrêter le danseur et la caméra afin de reprendre la suite de l'action. Avec cette technique le cadreur devient complètement un danseur : il s'installe un jeu de complémentarité entre les mouvements du cadreur et ceux du danseur. Lorsque le mouvement du danseur commence, le mouvement du cadreur se fige et lorsque celui du danseur se fige c'est le cadreur qui entre en action. Le tournage vu de l'extérieur en devient lui même une chorégraphie. C'est une technique qui correspond non seulement comme le souhaitait Maya Deren à sa volonté de simplifier, et de baisser le coût du processus filmique, mais c'est aussi une technique qui s'adapte particulièrement pour filmer la danse de manière sensible et intuitive.

On peut trouver visiblement cette technique dans la scène « l'appartement des intérieurs » qui fait alterner plusieurs plans rapides dans ce lieu. On trouve aussi une seconde forme du « tourné-monté » dans le grand panoramique recomposé du début du film mais cette fois ci inversé : le danseur change de position lorsque la caméra se stabilise et se fixe afin de garder le raccord invisible dans le mouvement.

2.2.3 Montage chorégraphique : *manipulations spatio-temporelles*

Aussi bien dans le montage cinématographique que dans la chorégraphie se trouve une structure qui peut être manipulée, altérée et réorganisée. À travers le montage, nous pouvons modifier la perception des éléments visuels et sonores, en les juxtaposant, en les enchaînant, en réglant leur durée et en donnant de nouveaux signifiés au mouvement et au temps dans l'espace ou s'inscrit la danse. Ce croisement de langage nous permet de contempler la danse sous une autre perspective chorégraphique qui peut être portée à l'écran sous différents formats.

Á travers les raccords, les coupures et faux raccords[68], le montage est « la détermination du tout »[69]. Le montage est cette opération qui porte sur les images-mouvement pour en dégager le tout, l'idée totale de l'œuvre, c'est-à-dire l'image du temps. Le montage est donc la conclusion des « images-mouvement » et de leurs rapports. Il faut même que le tout soit premier d'une certaine façon, qu'il soit présupposé. Ce qui revient au montage, c'est l'image indirecte du temps, de la durée. Non pas un temps homogène ou une durée spatialisée, comme celle que Bergson dénonce, mais une durée et un temps effectifs qui découlent de l'articulation des images-mouvement, suivant les textes précédents de Bergson.

Le montage, c'est la composition, l'agencement des images-mouvement comme constituant une image indirecte du temps. Il est probable qu'on retrouvera cette diversité dans les différentes « écoles » de montage. On peut distinguer quatre grandes tendances[70] : la tendance organique de l'école américaine, la dialectique de l'école soviétique, la quantitative de l'école française d'avant guerre, l'intensive de l'école expressionniste allemande.

Le cinéma procède avec des photogrammes, c'est-à-dire avec des coupes immobiles, vingt-quatre images par seconde (ou dix-huit au début). Mais ce qu'il nous donne, on l'a souvent remarqué, ce n'est pas le photogramme, c'est une image moyenne à laquelle le mouvement ne s'ajoute pas, ne s'additionne pas : le mouvement appartient au contraire à l'image moyenne comme donnée immédiate. Gilles Deleuze

---

[68] Deleuze, Gilles, *L'image – mouvement*, p.45 : « Le faux raccord n'est ni un raccord de continuité ni un rupture ou une discontinuité dans le raccord. Le faux raccord est à lui seul une dimension de l'Ouvert, qui échappe aux ensembles et à leurs parties. Loin de rompre le tout, les faux raccords sont l'acte du tout, le coin qu'ils enfoncent dans les ensembles et leur parties, comme les vrais raccords sont la tendance inverse, celle des parties et de ensembles à rejoindre un tout qui leur échappe ».

[69] Deleuze, Gilles, *L'image – mouvement*, p.46

[70] Deleuze, Gilles, *L'image – mouvement*, p.47 : « Dans chaque cas les auteurs peuvent être fort différents : ils ont pourtant une communaité de thèmes, de problèmes, de préoccupations, bref, une communaité idéelle qui suffit, au cinéma comme ailleurs, pour fonder des concepts d'écoles ou de tendance ».

dit, que le cinéma ne nous donne pas une image à laquelle il ajouterait du mouvement, il nous donne immédiatement une image -mouvement.

Les images-mouvements des corps dansants à l'écran seront donc une analogie entre le montage cinématographique et l'écriture chorégraphique : le montage cinématographique consiste à sélectionner des suites de mouvements ou des images-mouvement pour atteindre un certaine fluidité exactement à la manière du travail fluide d'un chorégraphie. Le montage dans la création de la danse à l'écran est donc lui même une sorte de chorégraphie, une montage *chorécinématographique*.

Le montage dans le film *A study in choreography for camera*, est l'étape ultime de la création du film et une dernière « couche » supplémentaire de créativité. C'est au moment du montage que les idées de Maya Deren et Talley Beatty peuvent réellement prendre corps à partir du matériel filmique ou *footage* récupéré du tournage. Le montage permet en particulier de travailler les raccords entre les différents plans. Pour le film de Maya Deren et Taley Beatty cette étape était donc primordiale : c'est à cette étape que vont prendre vie les raccords qui n'étaient qu'imaginaires jusqu'a présent.

En regardant le film on est interpellé par le fait que c'est seulement arrivé au 7ème raccord du film qu'apparaît le premier raccord narratif classique du film. Ce qu'on appellera un raccord narratif classique est un raccord qui contient : une unité de lieu, une unité de position du personnage dans l'espace, une continuité de mouvement. De plus, on constate que les raccord se distinguent les uns des autres par leurs procédés les quatre premiers raccords brisent la position du personnage, la continuité du lieu et de la continuité du geste du Talley Beatty sont respectées.

Le cinquième raccord brise toujours l'unité de position du danseur, et même de continuité de geste involontairement, la transition est amenée par le mouvement du danseur. Le 6ème raccord est le plus évident dans cette ingéniosité créatrice : il brise quant à lui l'unité d'espace alors que l unité de position et de continuité du mouvement sont respectées. C'est aussi le plus connu car il détourne totalement le langage cinématographique classique, créer une image pour lui insuffler sa plus belle poétique. Il en est ainsi tout le long du film, il s'agit d une continuité afin de déstabiliser le spectateur. Il y a donc une volonté totalement assumée par Maya Deren de travailler spécifiquement sur les transitions. On trouve aussi, la volonté délibérée de Deren et Beatty de travailler avec beaucoup de créativité, il jouent à créer des faux raccords, il jouent avec la sensation provoquée chez le spectateur parfois comme une

translation ou une démultiplication de Beatty. Ainsi, dans le grand panoramique de la première scène « La forêt d'initiation », les faux raccords construisent l'unité du début du film. Tout au long du film apparaît le travail de transition : ainsi les ralentis et les accélérations dans la scène « L'espace musée » où Talley Beatty est devant le statue de Buddha aux quatre visages. Ces effets ralentis et certains autres effets sur les vitesses ont sans doute été réalisés au tournage, cependant, il est possible qu'au moment du montage, ces effets aient été affinés, l'effet accéléré notamment. Maya Deren et Talley Beatty utilisent donc de cette méthode technique de façon opportune pour servir leur propos.

CHAPITRE II

Merce Cunningham et Charles Atlas, *Locale* ou Le cadre dansant

« Il faut l'amour de la danse pour tenir bon. Elle ne vous donne rien en retour, pas de manuscrits à mettre de côté, pas de peintures à montrer sur les murs et à accrocher, peut être, dans des musées, pas de poèmes à imprimer et vendre, rien que cet instant unique et fugitif où vous vous sentez vivant. Elle n'est pas pour les âmes incertaines »[71]

Merce Cunningham

Depuis que Merce Cunningham a créé sa compagnie MCDC en 1953, ses approches de l'espace, du temps et de la technologie ont forgé un style caractéristique. Dans la déclaration écrite par Merce Cunningham le 19 septembre 1994, intitulée *Four Events That Have Led to Large Discoveries*[72] , il décrit et résume les périodes majeures de son parcours en tant que chorégraphe en se référant à quatre événements : 1.- Sa collaboration avec le compositeur John Cage ; qui l'a mené à interroger la relation entre danse et musique dans les années quarante et qui est l'élément clé de l'esthétique de la danse de Cunningham ; 2.- L'utilisation du hasard, de l'aléatoire dans la composition et dans son processus chorégraphique ; 3.- Son travail avec la vidéo et le cinéma dans les années soixante-dix ; et 4.- L'écriture des mouvements chorégraphiques à partir du logiciel qu'il nomme « Life Forms »[73] puis « Dance Forms » dans les années quatre-vingt-dix.

Le travail chorégraphique de Merce Cunningham a été, comme lui même l'a dit, « un processus continu. À la fin d'une danse, j'ai toujours l'idée, même mince au début, de la suivante. C'est pourquoi je ne vois pas chaque danse comme un objet,

---

[71] Parole de Merce Cunningham. Voir David Vaughan. *Merce Cunningham. Un demi-siècle de danse,* Plume / Libraire de la danse, Paris, 1997, trad. Denise Luccioni,

[72] Merce Cunningham : « Four Events That Have Led to Large Discoveries (19 septembre 1994) », publié pour la premier fois dans le livre de David Vaughan, *Merce Cunningham / Fifty Years* (New York : Aperture 1997), 276.

[73] « Fruit de la collaboration des départements de danse et de sciences de la Simon Fraser University en Colombie-Britannique. Il sert entre autres comme outil de mémoire : un professeur mettrait en mémoire des exercices donnés à ses élèves, et ceux-là pourraient ensuite les consulter lorsqu'ils auraient besoin de précisions. J'ai déjà mis en mémoire un petit nombre d'exercices précis que nous utilisons dans la classe. Mais mon intérêt principal réside toujours dans la découverte de l'inconnu… » Paroles du chorégraphe Merce Cunningham in VAUGHAN, op.cit., p. 276.

Dans cette exploration créative : « Il travaille alors en entrant un mouvement ou un exercice dans l'ordinateur. Le logiciel propose ensuite des variantes qui changent le temps d'exécution, les combinaisons, les enchaînement et bien sûr, tout ce qu'un ordinateur fait ordinairement : copier, coller, déplacer, etc. » Agnès Izrine dans « Merce Cunningham, le juste hasard » paru dans *l'Encyclopaedia universalis, revu pour* Danser nº285, septembre 2009 et numéro spécial « Hommage à Merce Cunningham, 60 pages d'histoire(s) et de témoignages » dans la revue Danser nº290, septembre 2009 p. 19

mais plutôt comme une pause le long de la route[74]». Bien que les périodes de création de Merce Cunningham soient intimement liées entre elles tout au long de son parcours chorégraphique, nous étudierons plus particulièrement le troisième événement de son œuvre dans cette partie de notre recherche.

Dès 1961, Cunningham utilise la vidéo comme instrument pour enregistrer et garder la mémoire, la trace de son œuvre chorégraphique. Selon Vaughan, « l'outil vidéo lui semblait préférable à n'importe lequel des systèmes de notation existants car il fournit une image visuelle directe du mouvement lui-même[75] ». Ainsi il a commencé à adapter, présenter et diffuser ses œuvres chorégraphiques pour et dans des programmes de télévision au Canada, aux Etats-Unis, en Allemagne et en Angleterre. Par exemple, *Suite de Danses* (1961), *Assemblage* (1968), *A Video Event (1974), Video Triangle (1976),* parmi d'autres[76].

Dans cette période, Merce Cunningham s'intéresse de plus en plus au geste face à l'écran, il commence à travailler avec l'art vidéo et le cinéma avec une approche chorégraphique. Il a expérimenté la création de chorégraphies à l'écran en collaboration avec Nam June Paik[77] artiste du mouvement d'art vidéo et Stan VanDerbeek[78] cinéaste expérimental. Ensemble, Merce Cunningham, Nam June Paik, John Cage, Stan VanDerbeek et les danseurs Carolyn Brown, Viola Farber, Barbara Lloyd, Sandre Neels, Peter Saul et Gus Solomons Jr de la MCDC, ont réalisé *Variations V* (1965) une pièce expérimentale de distorsions des images filmiques, comportant des sons et des gestes dansés sur scène. Cette création entre l'art vidéo et la chorégraphie sur scène a été aussi imprimée « dans la mémoire de ses spectateurs ou encore sur la pellicule de ce film de 1966 par lequel on peut aujourd'hui connaître cette chorégraphie[79] » souligne Julie Perrin.

Nonobstant, Cunningham « ne pouvait pas exercer un plein contrôle sur la façon dont les danses étaient traitées, et il n'était pas toujours satisfait du résultat[80] »

---

[74] VAUGHAN, op.cit., p. 276.

[75] A ce sujet voir l'article de David Vaughan « Locale : The Collaboration of Merce Cunningham and Charles Atlas ». Millenium Film Journal, Issue 10/11 (Automne/Hiver 198171982) : 19.

[76] Voir en annexes la filmographie des danses à l'écran ou vidéodanses de Merce Cunningham avec ces collaborateurs.

[77] Figure emblématique avec Wolf Vostell du mouvement Fluxus. Ils sont considérés avec l'installation Dé/collages 1958, comme les précurseurs de l'Art Vidéo.

[78] Le cinéaste Satn VanDerbeek a collaboré aussi avec John Cage, Allan Kaprow et Yvonne Rainer.

[79] PERRIN Julie, *Figures de l'attention – Cinq essais sur la spatialité en danse.* Les presses du réel - domaine Arts de la scène & arts sonores, collection Nouvelles scènes. Paris, 2013, p. 12

[80] *Ibid*., p.18.

souligne David Vaughan[81]. D'où la nécessité pour Cunningham de ré-explorer la création de la danse à l'écran par lui même[82], de rechercher comment la danse devrait et pourrait être faite pour l'objectif de la caméra, d'apprendre quelques notions techniques sur le maniement de la caméra. En conséquence il a dû ouvrir ces chemins de collaboration avec l'artiste, vidéaste Charles Atlas[83], directeur technique de la MCDC pendant dix ans à New York et un des réalisateurs marquants de l'histoire de la danse à l'écran dite vidéodanse. Selon Laurence Louppe, le chorégraphe Merce Cunningham « ne s'est pas seulement laissé « enregistré » par Nam June Paik ou Atlas, il a lui même « enregistré » corporellement le dispositif audiovisuel. Pas seulement en installant des moniteurs sur scène (*Tango* ou *Locale*) mais en réinjectant à son propre travail ce que la caméra vidéo avait fait sortir dans le magnifique *Channels/Inserts*, par exemple[84]».

Cunningham a transposé sur scène des mouvements plus petits, des pas, des enchaînements différents et des déplacements dynamiques où les danseurs se retrouvent dans l'espace par un jeu d'accumulation. Face à l'écran, la danse saute d'un danseur à l'autre et les mouvements de la caméra relient la danse. Cunningham intègre dans le spectacle vivant, par exemple dans la version sur scène de *Channels/Inserts*, le choix donné au spectateur de regarder les assemblées dynamiques de duos ou trios par le mouvement même des danseurs et non pas par le point de vue de la caméra. En même temps, il construit une danse graphique, complexe, dynamique et virtuose car, avec ses grands jetés, pliés, sauts et twists, la danse de Cunningham donne l'illusion d'une danse qui apparaître dans plusieurs paysages en changeant de vitesses pour présenter des actions diverses survenant au même moment et dans le même espace, comme le cinéma ou la vidéo pourrait le faire.

Cunningham et Atlas utilisent l'art vidéo et sa grammaire afin de mettre en place des techniques nouvelles pour amener la chorégraphie au cinéma et à la vidéo.

---

[81] « Né à Londres, a immigré aux Etats-Unis en 1950. Il a dansé, chanté, joué la comédie à Broadway, à Londres, Paris et dans des théâtres de province, avec des compagnies de danse classique et moderne, dans des films, des émissions de télévision et au cabaret. Il est l'auteur de *Frederick Ashton and His Ballets* (1977) et membre du comité de rédaction de l'*International Encyclopedia of Dance*. Associé à Merce Cunningham depuis de trente ans, il est l'archiviste de la Cunningham Dance Foundation depuis 1976 ». Extrait du livre du même auteur, *Merce Cunningham. Un demi-siècle de danse,* Plume / Libraire de la danse, Paris, 1997, trad. Denise Luccioni.

[82] Comme « Fred Astaire quand il est a pour la premier fois à Hollywood au début des années 1930, Cunningham a décidé qu'il doit mieux apprendre quelque chose sur la technique de la camera s'il voudrait contrôler la manière dont ses chorégraphies sont regardée à l'écran ». Voir le chapitre 5 écrit par David Vaughan « Merce Cunningham's choreography for camera » dans le livre de MITOMA Judy, ZIMMER Elizabeth, STIEBER Dale Ann, *Envisioning Dance On Film and Video*, Routledge, New York et London, 2002, p.34. Traduite de l'anglais par Paulina Ruiz Carballido.

[83] Une brève biographie du vidéaste Charles Atlas est présente dans annexes.

[84] Voir Laurence LOUPPE, *le corps abstrait*, *CUNNINGHAM, Maintenant et toujours*, « Art Press », Hors série n°8, 1987, p7.

Ensemble, ils ont créé dix-sept films ou vidéodanses, toutes les chorégraphies ont été conçues pour la caméra et certaines ont ensuite été adaptées pour la scène. Leur méthode de travail impliquait des mouvements de caméra précisément chorégraphiés, des coupures, à des points précis dans la chorégraphie, qui, avec le montage, liaient le geste dansé, le temps et l'espace. Ainsi, Charles Atlas a fait 39 films inachevés qui gardent la mémoire et la trace de l'œuvre chorégraphique de Merce Cunningham. La plupart de leurs vidéodanses ont été créées au 11ème étage du studio Wesbeth complex en West Village, résidence de travail de la MCDC pendant 40 ans.

Lors de la tournée avec la compagnie MCDC dans la Brooklyn Academy of Music (BAM) à New York aux Etats-Unis et au Théâtre de la Ville de Paris en France, « Charles Atlas a filmé et a réalisé une adaptation de la chorégraphie *Walkaround Time* de Merce Cunningham. Ce film a satisfait le regard de Cunningham et il a perçue qu'une collaboration avec Atlas pourrait être possible[85] ». Avec *Walkaround Time* (1972), *Joints* (1971), *More Joints* (1971), *TV Re-Run Movies (*1972), *Westbeth* (1974)*, Blue Studio : Five Segments* (1975)*, Squaregame Video* (1976)*, Torse* (1976)*, Videotriangle*[86] (1977), *Fractions I* (1977)*, Fractions II* (1978), *Fracturing Fractions* (1979)*, Exchange* (1978)*, Locale* (1979), *Roamin'I* (1980)*, Channels/Inserts* (1981) et *Coast Zone* (1983) ; Cunningham et Atlas ont créé un autre rapport à l'espace et au temps au travers du geste dansé face à l'écran. Ils expérimentaient la spécificité de la vidéo comme *medium* dans lequel la danse et les gestes se sculptent, ou sont sculptés dans le cadre et pour le cadre. Cependant leurs vidéodanses précédemment cités avant l'année l979 « traitaient principalement du mouvement à l'intérieur du cadre, plutôt que du mouvement du cadre, c'est-à-dire qu'ils ont surtout travaillé avec une caméra (plan) fixe, en veillant à éviter tout montage superflu[87]» souligne David Vaughan.

C'est avec *Locale* que Merce Cunningham et Charles Atlas inventent, explorent, découvrent et développent une autre approche chorégraphique de la vidéo et de la danse à l'écran. Ils trouvent ainsi, une autre façon de créer et filmer la danse en absorbant le mouvement des danseurs à partir du point de vue de la caméra et le

---

[85] Voir le chapitre 5 écrit par David Vaughan « Merce Cunningham's choreography for camera » dans le livre de MITOMA Judy, ZIMMER Elizabeth, STIEBER Dale Ann, *Envisioning Dance On Film and Video*, Routledge, New York et London, 2002, p.34-38. Traduite de l'anglais par Paulina Ruiz Carballido.

[86] « Une de neuf œuvres incluses dans *Event for Television,* programme *Dance in America* dirigé par Merril Brockway. Atlas a travaillé avec Cunningham pour ré-créer des extraits pour huit chorégraphies du répertoire sur scène de la compagnie et ainsi dans la création de la vidéodanse *Videotriangle ».* Voir l'article de BECKER Nancy F, *« Filming Cunningham Dance: A Conversation with Charles Atlas ».* Dance Theatre Journal (Spring 1983) in PORTER, op.cit., p.132-133.

[87] VAUGHAN, op.cit., p. 207.

mouvement du cadre. Ainsi, Cunningham interroge la spatialité[88] en danse en explorant la différence entre l'espace du théâtre et l'espace de l'écran celui du cadre ou de la caméra.

Pour Douglas Rosenberg, « le chorégraphe Merce Cunningham, qui a travaillé largement dans le domaine de la vidéodanse, explorait souvent la différence entre le « site », (espace) du théâtre et le « site » (espace) de l'écran, par exemple dans son travail *Locale* (1979) avec le réalisateur Charles Atlas. Le titre de la pièce fait référence au fait que ce n'est pas un travail pour le théâtre, en fait, la danse existe uniquement par rapport au point de vue de la caméra : le périmètre ou *locale* (lieu) de la caméra. La caméra a permis à Cunningham et Atlas d'explorer le temps, l'espace, l'énergie et le mouvement de façon nouvelle à l'opposé de l'espace théâtral traditionnel[89]».

Autrement dit, le cadrage impose des limites spatiales aux danseurs et aux spectateurs, montre une partie de la scène et en cache une autre, désigne et capture des passages de la chorégraphie durant la prise de vue. L'espace filmé du point de vue de la caméra présentait un défi pour Cunningham puisque, comme lui même le dit « la caméra impose des limites claires, mais il donne aussi des possibilités de travail qui n'existent pas sur scène. La caméra prend un point de vue fixe, mais elle peut être déplacée. Il y a la possibilité de passer « cut » à une seconde caméra et, en changeant la taille du danseur à l'écran, on joue sur le temps et le rythme du mouvement[90]».

Les relations « danse-cinéma » et « danse-vidéo » dans le travail chorégraphique de Merce Cunningham élargissent la réflexion avant-gardiste sur l'invention des modes de compositions entre le temps et l'espace. À cet effet, Cunningham avait proposé dans ses créations sur scène une autre approche de l'espace en rejetant « la notion, proposée dans le livre ou manuel de Doris Humphrey *The Art of Making Dances*[91], qui affirmait que certains espaces de la scène sont « plus faibles » ou « plus forts » que d'autres, et que le temps comme élément de ces danses n'est pas dirigé par la notion conventionnelle de « build-up » et climax »[92]. La

[88] Pour l'étude et l'analyse sur la spatialité en danse voir, cf. Julie Perrin, *De l'espace corporel à l'espace public*, Thèse en Esthétique, sciences et technologies des arts, spécialité : théâtre et danse, Département Danse, Université Paris 8, sous la direction de Philippe Tancelin, codirection d'Isabelle Ginot, 2005.

[89] ROSENBERG Douglas, *Screendance. Inscribing the ephemeral image,* Oxford University Press, New York, 2012, p. 30-31.

[90] Merce Cunningham : « Four Events That Have Led to Large Discoveries (19 septembre 1994) », publié pour la premier fois dans le livre de David Vaughan, *Merce Cunningham / Fifty Years* (New York : Aperture 1997), p. 276.

[91] HUMPHREY Doris, *The Art of Making Dances*, Ed. Pollack Barbara, Rinehart, New York, 1959. Traduit en français par Jacqueline Robinson sous le titre *Construire la danse*, L'Harmattan, Arles, 1998.

[92] Voir l'article de David Vaughan « Locale : The Collaboration of Merce Cunningham and Charles Atlas ». *Millenium Film Journal*, Issue 10/11 (Automne/Hiver 198171982), p. 20.

décentralisation de la scène chez Cunningham a été très importante pendant sa création artistique, et est aussi un point clé pour analyser son œuvre. Cunningham continue sa recherche sur la spatialité en danse, cette fois ci en mariant la danse, le cinéma et la vidéo. Dans le film *Locale* la scène en tant que telle disparaît grâce au mouvement du cameraman Charles Atlas et l'orientation des danseurs. Les points de vue de la caméra démocratisent l'espace scénique en plusieurs dimensions permettant de voir les danseurs de tous les côtés. *Locale*, est en effet un exemple d'une recherche de Cunningham dans laquelle il décentralise la scène (la bordure de la scène est aussi importante que le centre) et rend l'espace visible par le mouvement de la caméra. Autrement dit, la danse se déroule en changeant la frontalité, le point de référence dans l'espace et les logiques de la géométrie de la scène classique à l'italienne : le centre est partout.

Dans l'entretien *Filming Cunningham Dance: A Conversation with Charles Atlas* réalisé par Nancy F. Becker, le vidéaste-cinéaste Charles Atlas remarque que la chorégraphie *Locale* de Merce Cunningham a été influencée par le fait de sa création pour l'espace écran de la vidéo et du film. C'est-à-dire que, « l'espace triangulaire du sol, vu et déformé par l'œil de la caméra, a mené Merce Cunningham à explorer et approfondir sa recherche chorégraphique. Une de ses remarquables réussites artistiques est d'avoir permis de contempler la danse (à l'écran) de façon plus spacieuse dans des espaces très petits, de sorte que nous ne sentons pas nécessairement que la caméra enferme les danseurs dans un cadre[93] » souligne Charles Atlas. En effet nous ressentons dans *Locale,* que les gestes des danseurs remplissent l'espace tant à l'écran que sur les lieux, grâce aux mouvements qui suit et effectue la caméra. Ainsi, malgré les limites imposées par le point de vue de la caméra, la danse de Cunningham semble évoluer dans un espace illimité.

Locale est une danse pour le cinéma et la vidéo, une vidéodanse pour quatorze interprètes[94] conçue par Merce Cunningham et Charles Atlas, créée en janvier – février 1979 dans le studio Cunningham à Westbeth, New York. La première projection publique a eu lieu le 24 février 1980 à New York. Les costumes de la vidéodanse ont été conçus par Charles Atlas, qui a choisi, écrit Karen Carreras, « les

[93] Voir BECKER Nancy F, *« Filming Cunningham Dance: A Conversation with Charles Atlas ».* Dance Theatre Journal (Spring 1983) in PORTER, op.cit., p.133. Traduit de l'anglais par Paulina Ruiz Carballido.

[94] Karole Armitage, Louise Burns, Ellen Cornfield, Meg Eginton, Susan Emery, Lisa Fox, Lise Friedman, Alan Good, Catherine Kerr, Chris Komar, Robert Kovich, Joseph Lennon, Robert Remley et Jim Self. « La compagnie (quatorze danseurs, sans Cunningham) est divisée en deux, en partie pour des raisons économiques : seule une moitié de la compagnie est présente sur le tournage ». VAUGHAN, *op.cit*., 207

teintes de la mire à la télévision en les combinant aux divers gris de la mire des moniteurs noir et blanc[95]» avec les teintes des barres de réglage de télévision en couleurs. La musique a été composée par le musicien et compositeur sonore japonais Takehisa Kosugi[96], membre du groupe Fluxus, un des musiciens novateur de l'avant garde music-making japonais.

3.1 Le vertige. Description de la sensation que crée le film

La vidéodanse ou filmdanse *Locale* a montré une autre façon de créer une danse à, dans et pour l'écran ; 30 minutes de film en couleur où nous ressentons un double mouvement, celui de la caméra et celui des danseurs. Dans cette vidéodanse « l'espace bouge, tourne, comme un corps. L'espace avant devient l'espace vertigineux du mouvant, dont les axes et les plans varient avec le trajet[97] » souligne Laurence Louppe. Ce double mouvement fait entrer les spectateurs dans un jeu visuel et sensoriel, fait de vibrations, dans un vertige où ils perdent leurs repères habituels dans l'espace. Autrement dit, ces mouvements et gestes se croisent et apparaissent dans l'image entraînant une kinesthésie visuelle qui résonne dans le corps de chaque spectateur.

En visionnant *Locale,* les spectateurs ne sont plus entièrement maîtres de leurs yeux, c'est la caméra qui, principalement, choisit les angles de vue en construisant leur perception. Merce Cunningham et Charles Atlas veulent que la caméra « se déplace le long de, autour et parmi les danseurs, à des vitesses différentes, et ses mouvements doivent être chorégraphiés aussi précisément que ceux des danseurs[98]». Charles Atlas et sa caméra glissent à l'intérieur de l'espace des danseurs, entre eux et juxtaposent le mouvement de la machine et des hommes. Le cameraman désigne ainsi dans l'espace écran, une « image-mouvement » d'une double trajectoire. *Locale* élargit la perception de la danse de Cunningham et crée un double point de vue mobile de l'espace et du geste pour les spectateurs à travers la caméra.

---

[95] Sous la direction de Karen Carreras, éd. *Films & Videotapes*, p.10. Cité par David Vaughan en VAUGHAN, *op.cit*., 207.

[96] En 1977, Kosugi joindre la MCDC comme compositeur en résidence et il a devenu directeur musical de la compagnie en 1996 après la mort de David Tudor conseiller musical qu'avait succédée à John Cage après sa mort. Sa musique peut être définir comme musique classique Avant-garde, free jazz, world music, multimédia, world fusion, expérimental, modern composition, mixed media, électronique et musique traditionnel japonaise.

[97] LOUPPE Laurence, *Poétique de la Danse Contemporaine,* Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 188.

[98] VAUGHAN, *op.cit*., 207

Locale est fait à partir de longs travellings qui constituent de longs plans séquences : la caméra filme en continue pendant plusieurs minutes. Ces longs plans ou plans séquences, font apparaître tout l'espace de la chorégraphie et permettent de voir en détail, les mouvements et gestes des danseurs. Le point de vue de la caméra nous amène à regarder les interactions des danseurs à travers ces rapprochements et éloignements. Le mouvement de la caméra nous donne l'impression ou la sensation que nous sommes intégrés à la fois dans la chorégraphie, la danse, le film et dans l'espace où évoluent les danseurs. Nous sommes complices de la manière de filmer de Charles Atlas, et nous passons peu à peu de l'état de spectateur à celui de danseur à partir de l'effet produit par la caméra. Chaque trajectoire est consciente, d'un côté chez les danseurs et de l'autre chez Charles Atlas et son équipe technique.

Ce film présente une création nouvelle qui ouvre une double réflexion : à la fois une approche cinématographique de la danse et une approche chorégraphique du cinéma. *Locale* a été structuré par Charles Atlas et Merce Cunningham selon trois logiques : 1.- l'utilisation de trois types de dispositifs spécifiques permettant d'obtenir des mouvements de caméras différents : « un steadicam, une Dolly Movieola à quatre roues motrices et une Dolly Telemac sur un bras à hauteur modulable[99]», 2.- l'apparition des danseurs en différentes séquences de mouvement et 3.- le rapport au temps (timing) de la chorégraphie. Atlas a utilisé un « steadicam pour faire de longs travellings fluides qui voyagent d'un groupe de danseurs à un autre pendant plus de deux minutes, un « cross-cutting » (montage expressif, montage parallèle ou alterné, comme dans *Channels / Inserts*) par lequel l'image saute entre la performance et la répétition, gros plan (close-ups) et plan séquence (long shots ou distance shots)[100] » souligne Alastair Macaulay.

Pour analyser l'effet du vertige produit dans le film *Locale,* nous avons choisi de privilégier, dans notre étude, la notion de double mouvement entre caméra et danseurs, ainsi que la sensation de vertige suscitée et éprouvée par le spectateur. Dans cette étude, nous diviserons le film en quatre parties qui correspondent à quatre moments dans lequel nous ressentons essentiellement les mouvements vertigineux de la caméra en résonance avec les séquences ou phrases des mouvements des danseurs et ceci en fonction des changements d'espace. Nous décrirons cette sensation de

[99] « Cet équipement coûte cher à la location, limitant d'autant la durée de répétitions et de tournage. La logistique est donc imaginée sur le papier aussi à l'avance que possible. Atlas dispose d'un week-end sans les danseurs pour se familiariser avec le matériel loué ». VAUGHAN, *op.cit*., 207.

[100] Voir l'article d'Alastair Macaulay, « Light, Birds, Action! Cunningham and Company in Rehearsal », The New York Times, novembre 2009. Cité d'après la version électronique : http://www.nytimes.com/2009/11/05/arts/dance/05dean.html?pagewanted=all&_r=0

vertige dans ces quatre parties ainsi nommées : 1.- Le dévoilement ou la découverte des danseurs, 2.- La danse et son double, 3.- L'effet domino des figures et 4.- De l'espace privé à l'espace public ou du studio à la scène (théâtre).

1.- Le dévoilement ou la découverte des danseurs

Locale commence avec la musique *Interspersion* de Takehisa Kosugi pendant que le titre du film descend, se déplace de droite à gauche, puis remonte sur un fond noir de l'écran. C'est le fondu d'entrée (fade in), puis le film commence par un long plan séquence virtuose de 5 minutes au steadicam. La caméra se rapproche d'un danseur avec une vitesse vertigineuse, tout en suivant une courbe vers la gauche, puis initie un mouvement circulaire autour de lui. La caméra effectue un mouvement en demi cercle et le danseur se retourne en changeant de direction. Le danseur se déplace sur une diagonale jusqu'au fond du studio vers sa partenaire et dans le même temps, la caméra s'éloigne en ouvrant le champ de vision. Les deux danseurs sont habillés avec le même style de costume : collant et justaucorps[101], mais les couleurs sont inversées. Elle porte du gris-bleu en haut et vert en bas. Lui porte le vert en haut et le gris-bleu en bas. Ce costume dévoile la silhouette des danseurs, « révèle la clarté des lignes »[102] et courbes de leurs corps, rendant visible leurs mouvements et leurs gestes.

La caméra voyage autour de l'espace du danseur de manière fluide. Le danseur s'approche de sa partenaire qui est dans une position immobile, la colonne vertébrale suspendue. Ils construisent une danse à deux qui se répond : un danseur bouge, l'autre reste statique (« stillness ») et parfois les deux réagissent en même temps. Ce duo fait émerger des formes, des mouvements fragmentés et directs où les jambes et les bras se projettent dans l'espace. Par moments, la caméra suit les mouvements des danseurs « tilt up » puis « tilt down » en faisant simultanément un mouvement de haut en bas.

La caméra de Charles Atlas ressent et suit les impulses du mouvement des danseurs, leurs déplacements et leurs orientations dans l'espace. Ces longs plans séquences en travellings permettent de capturer et de garder une continuité dans la chorégraphie. La caméra d'Atlas réussit à capter le mouvement des danseurs à travers différents angles. Ici nous pouvons constater les prémices de la création de Merce

[101] Ce costume à été « l'uniforme scénique » de la Merce Cunningham Dance Company. Traduit par Julie Perrin de Carolyn Brown, *Chance and circumstance. Twenty years with Cage and Cunningham*, New York, Knopf, 2007, p.146-147. Voir aussi l'article de Julie Perrin « Le costume Cunningham. L'académique pris entre sculpture et peinture ». En *Repères, Cahier de danse* nº27, Centre de Développement Chorégraphique, biennal national de danse du Val-de-Marne, avril 2011, p. 16-19.
[102] PERRIN, *Ibid*., p. 16.

Cunningham sur la décentralisation de l'espace scénique. Le fait que la caméra se trouve dans un mouvement constant, en entrant et en sortant de l'espace dans lequel les danseurs se déplacent, permet au spectateur-voyageur de percevoir la danse d'une façon circulaire, elliptique et vertigineuse. Les danseurs sont conscients de la présence de la caméra qui s'approche très près d'eux puis s'éloigne. Ainsi, la caméra d'Atlas dévoile la présence des autres danseurs qui sont éparpillés dans différents points, différentes parties de l'espace studio. Tout se déroule comme si les danseurs faisaient partie d'une toile d'araignée dans laquelle la caméra se déplace en suivant les fils, patrons spatiaux ou trajectoires pour les retrouver.

2.- La danse et son double

Le duo homme-femme/bleu-gris se déplace et s'approche de la caméra, et bien que leur vitesse reste constante, et du fait de ce rapprochement, par un effet d'inertie, leur vitesse semble accélérée pour le spectateur. Ils disparaissent de l'image et laissent voir le duo rouge-gris dans le cadre. Ce duo devient le sujet du prochain plan qui se déroule devant un miroir. La caméra se déplace vertigineusement encore en faisant une double chorégraphie et en captant le reflet de l'image dansante : gestes et mouvements des danseurs, sans apparaître jamais dans le miroir. Ce jeu d'accumulations des formes, des couleurs et de triangulation visuelle qui se reflètent dans le miroir, souligne et multiplie le mouvement des danseurs et le mouvement troublant de la caméra face à l'écran.

3.- L'effet domino des figures

La caméra s'approche en travelling avant et suit en plan rapproché la danseuse de ce dernier duo rouge-gris. En arrière-plan, on aperçoit un paysage urbain et la lumière du jour à travers les fenêtres du studio. A ce moment, le champ de vision s'ouvre à travers le point de vue de la caméra, laissant voir pour la première fois les quatorze danseurs de la MCDC. Dans l'espace du studio, ils sont debout, placés sur plusieurs plans autour du centre du studio qui reste libre. La caméra s'approche par un nouveau travelling avant, et il s'ensuit tout un jeu de « relais », ou « effet domino » par lequel la caméra suit successivement et individuellement chaque danseur. Les danseurs effectuent chacun leurs brefs mouvements puis terminent à chaque fois en

touchant le danseur suivant, avec une partie du corps (main, coude) et avec le regard. Dans cet « effet domino », le mouvement de la caméra met ainsi en lien les gestes des quatorze danseurs de la compagnie.

4.- De l'espace privé à l'espace public ou du studio à la scène (théâtre)

Au début, la danse se passe dans le studio de répétition puis est transportée sur la scène d'un théâtre. La transition entre l'espace intime du studio et l'espace public-scéne-théâtre se fait à partir des déplacements du dernier groupe de danseurs par une coupe discrète que l'on peut qualifier de « faux raccord » : le geste des danseurs semble se continuer de manière fluide avec une unité de vitesse de rythme mais cependant dans un espace différent. La caméra est à présent en plan large et les danseurs apparaissent à l'écran par une suite d'accumulation chorégraphique : solo, duo, trio. Nous voyons ces groupements de danseurs dans une espèce de paysage géométrique avec une précision extrême dans l'espace.

La caméra accélère son rythme en même temps que les danseurs changent leurs directions dans l'espace, leurs rythmes et leurs qualités du mouvement. Cette double accélération du rythme fait émerger un mouvement hypnotique qui vibre en juxtaposition avec les paysages sonores crées par Takehisa Kosugi. La caméra suit, s'éloigne et se rapproche des danseurs produisant un effet de tourbillon chez le spectateur. Cet effet tourbillon change le rapport au temps et à l'espace de la chorégraphie et les gestes des danseurs dans *Locale*. Ces images transportent les spectateurs dans un voyage sensoriel et imaginaire où eux-mêmes vont danser et déambuler entre et avec les danseurs de la MCDC.

Ce passage nous le ressentons personnellement comme un poème dansant écrit par verbes d'actions dans l'espace, un poème qui change de paysages, de couleurs, de formes géométriques, de lignes, de points et de trajectoires dans l'espace-écran. Un poème visuel avec des couches d'atmosphères sonores qui apparaissent comme un souffle qui se prolonge, s'éloigne dans lequel le son évolue dans sa durée. Autrement dit, une poésie chorégraphique abstraite qui, à travers la répétition des gestes, crée un rituel dansant entre la durée et le son.

Les cadres mouvants composant la vidéodanse *Locale* s'articulent les uns aux autres par les mouvements des danseurs, des gros plans, des longs plans, les mouvements de la caméra et enfin le montage, qui lie ou alterne chaque groupe de danseurs composant des figures, images et moments photographiques dans différents niveaux spatiaux. Peu à peu tous les danseurs de la compagnie commencent à rentrer dans le champ de vision de la caméra et ils se regroupent sur la scène en répétant leur partition du mouvement. Plusieurs actions dansées en canon et parfois en unisson arrivent en même temps et les danseurs décélèrent leurs mouvements avec une écoute attentive entre tous les danseurs et la caméra. Le cameraman s'éloigne petit à petit, avec un mouvement plus calme et les danseurs continuent à faire des pauses et figures marquées par la lenteur de leurs gestes tout en restant en relation avec le groupe. Le rythme de la danse décroît très lentement jusqu'à ce que les danseurs restent immobiles. On perçoit alors, la respiration et le mouvement du diaphragme de la danseuse qui reste au premier plan. Le film nous une sensation de caléidoscope par le vertige produit au travers des mouvements de la caméra de Charles Atlas.
Le titre du film, *Locale*, apparaît de bas en haut, fade out et le générique apparaît.
FIN

3.1.1 Être debout. Une danse vertigineuse entre l'équilibre et le déséquilibre

Dans l'extrait du texte : « La fonction d'une technique pour la danse », Merce Cunningham exprime l'idée que « le danseur passe sa vie à apprendre, parce qu'il sait que la danse comme la vie, est en perpétuel devenir. C'est dire que l'effort pour maîtriser le corps n'est pas appris pour pouvoir être mis de côté comme s'il était acquis pour toujours ; il doit se poursuivre et il se poursuit, comme la respiration, revivifiant chaque jour les expériences passées, et en découvrant chaque jour de nouvelles. Nouvelle expérience de mouvement issue d'une précédente, ou première action du corps sur le temps, tout doit être découvert, éprouvé et rempli de sens au plus haut point pour enrichir la mémoire de la danse [103]».

En danse contemporaine, l'évolution des expériences chez le danseur, se joue à partir d'une expérience authentique du corps : « la posture ». Ce processus dynamique d'être érigée ou d'être debout face au monde est une présence sensible en constant

[103] Extrait du texte de CUNNINGHAM Merce « La fonction d'une technique pour la danse », in VAUGHAN, *op.cit*., p. 60.

mouvement, un potentiel d'action, d'interaction, un jeu constant entre l'équilibre et le déséquilibre qui est une construction spatiale. Hubert Godard rappelle que la posture érigée, avant toute problématique de mouvement, contient déjà des éléments psychologiques et expressifs. Il nomme *pré-mouvement «* cette attitude envers le poids, la gravité, qui existe déjà par le fait d'être debout avant que nous bougions et qui va produire une charge expressive du mouvement que nous allons exécuter[104] ».

Ainsi, pour Hubert Godard, l'expressivité du geste humain est dans le *pré-mouvement*, toile de fond tonique et gravitaire du sujet : c'est-à-dire le *pré-mouvement* dans toutes ses dimensions affectives et projectives.

Que se passe t-il dans cette expérience d'être debout ou érigée dans la technique Cunningham ? Comment le danseur se tient-il debout dans cette danse entre l'équilibre et le déséquilibre face à l'écran? Pour analyser la danse vertigineuse d'être debout chez les danseurs de la MCDC dans le film *Locale,* nous analyserons dans un premier temps, la manière dont Merce Cunningham parle dans son texte de la « posture érigée », de la qualité et de l'expérimentation du mouvement. Dans un second temps, il s'agit d'approfondir, la notion de vertige tel qu'il est présenté dans l'interprétation des danseurs dans le film *Locale* en utilisant la technique Cunningham. Cette analyse devrait permettre une lecture du geste à partir des outils[105] d'analyse du mouvement.

Dans la technique Cunningham, le danseur doit organiser et comprendre sa manière de bouger dans l'espace car le danseur « travaille avec son corps, instrument le plus solide et le plus fragile à la fois[106] ». Ainsi, il doit être conscient que le geste qu'il fait, c'est à dire, toute expérimentation d'un nouveau mouvement, engendrée par un mouvement antérieur existe déjà dans le « pré-mouvement » et résonne depuis son empreinte initiale dans son ressenti et dans le ressenti du spectateur. Le geste Cunninghamien face à l'écran et en résonance avec les mouvements de la caméra, évolue dans le temps à partir de la répétition et de « l'attitude posturale[107]» du danseur, il s'inscrit dans le vocabulaire, la mémoire, la création choré-vidéo-cinémato-graphique et l'histoire de la danse et de la vidéodanse. En danse, « la

[104] Voir l'article de GODARD Hubert « Le geste et sa perception », in MICHEL (M.), GINOT (I.), La danse au XXe siècle, Paris, Bordas, 1995.
[105] Notre analyse a été réalisé à partir des éléments développés dans le cadre du séminaire de Master « Lire et dire le geste » coordonné par l'enseignante et chercheuse Christine Roquet. Voir le détail sur ce séminaire dans la bibliographie.
[106] *Ibid*., p. 60.
[107] GODARD Hubert, *op.cit.,* p. 226.

posture est pensée comme le potentiel de gestes d'un individu en relation avec son environnement. Elle signe un moment de son rapport à l'environnement[108] ».

Le danseur selon Cunningham, s'intéresse à toutes « les possibilités du mouvement humain » et essaie de comprendre son organisation, de sentir et de percevoir l'image du corps en mouvement afin de construire un répertoire gestuel. D'autre part, il considère la colonne vertébrale comme étant « le centre de rayonnement » où les jambes et les bras peuvent devenir la révélation du dos et une extension de la colonne vertébrale. De plus, la colonne vertébrale n'agit pas seulement « comme source pour les bras et les jambes, elle peut s'enrouler et se détendre comme un ressort, grandir, se tendre ou se relâcher, tourner sur son axe ou se projeter dans toutes les directions de l'espace[109] » souligne Merce Cunningham.

A l'écran, l'amplitude du mouvement des colonnes vertébrales des danseurs fait vibrer l'espace à travers des flexions, extensions, inclinaisons latérales et rotations ou torsions des rythmes saccadés vertigineux. Les danseurs dans le film *Locale*, exécutent une danse des vertiges et des déséquilibres à travers la posture érigée. Par exemple, lorsque les danseurs de la MCDC dans le film *Locale* s'assoient, se tiennent debout, étendent une jambe et font des pliés, flexions et extensions du torse, ports de bras, ronds de jambes, jetés, contractions, bonds dans les airs, « courbes » (*curve* en anglais), « twists », ou « twists et courbes », pirouettes, sauts, transferts des poids, mouvements, gestes, lignes qui se complètent, s'éloignent et s'approchent. Ils sont conscients que les prolongements de leurs mouvements se font à partir de, et en relation avec la colonne vertébrale, et qu'ils ne se manifestent que dans la mesure où la colonne vertébrale, axe centrale du corps, se manifeste.

Dans *Locale*, l'exécution de la technique Cunningham chez les danseurs, appelle à une mobilisation partielle et dissociée. Ainsi le torse s'utilise et s'active de manière récurrente « comme centre de l'équilibre et comme axe vertical, l'équilibre reste toujours lié à cet axe central et les bras et les jambes s'équilibrent mutuellement de part et d'autre diversement, et se font contrepoids les uns aux autres[110] ». L'activité perpétuelle de la posture érigée (dans la technique Cunningham) des danseurs face à la gravité, est un curseur des déséquilibres, un contrepoids qui se confronte avec les mouvements de la caméra. Autrement dit, la danse entre les danseurs et la caméra est

[108] Voir notamment l'article d'Isabelle Launay et Christine Roquet, « De l'attitude à la posture ou ce qu'un danseur peut dire aux politiques », in Posture(s), imposture(s), MAC/VAL, Musée contemporain du Val-de-Marne, 2008. Et/ou aussi la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr
[109] *Ibid*., p. 60.
[110] *Idem.*

un équilibre en construction, une danse des enchaînements d'une figure à l'autre : une danse vertigineuse entre l'équilibre et le déséquilibre.

L'implication du corps entier à travers l'utilisation du torse comme source du mouvement dans l'investissement performatif de la technique Cunningham, permet aux danseurs de visualiser et activer le centre du corps pour travailler chaque partie du corps indépendamment. Il permet également de comprendre et d'avoir conscience que la colonne est « la force motrice du changement d'équilibre, la question est de sentir jusqu'où le changement d'équilibre est possible, quelle que soit la direction et quel que soit le rythme du changement, et de changer sans transition quelle que soit la direction et quel que soit le rythme, sans avoir à interrompre la continuité du mouvement par un rattrapage du poids du corps au moyen d'un changement d'appui, par une rupture du rythme ou autre. Les dynamiques du torse sont ainsi soutenues et distillées sans se perdre dans le changement de direction[111] » souligne Merce Cunningham. Les danseurs dans *Locale*, mettent en évidence la relation à l'espace à partir du mouvement du torse et la force de la colonne vertébrale considérée comme « centre de rayonnement ». Ils travaillent chaque partie du corps simultanément dans différentes directions dans l'espace écran sur des rythmes variés et avec des *impulses* divers. Leurs jambes et bustes sont juxtaposés et sollicités en même temps mais avec des traitements différents dans le temps, dans l'espace et sur le plan de la dynamique. Leurs bras servent souvent d'appui, de support, pour le travail du reste du corps.

Il est particulièrement intéressant d'observer, la virtuosité avec laquelle les danseurs dans *Locale,* tricotent chaque geste en dialogue avec la caméra et dans toutes les directions possibles dans l'espace : en avant, en arrière, à droite, à gauche, sur les horizontales, sur les diagonales en avant, en arrière, de haut en bas. Ils réfléchissent sur l'enchaînement des mouvements en gardant la colonne vertébrale verticale comme le « centre de rayonnement », dans l'extrême liberté des mouvements face à l'écran avec pour seule contrainte le « timing ». Pendant la création des séquences de mouvements, Merce Cunningham était « incroyablement attaché au *timing*...il chronométrait chaque section de chaque pièce, à la seconde près. Rien ne le rend plus heureux qu'un timing respecté[112] » souligne Cheryl Therrien[113], danseuse et pédagogue.

---

[111] *Ibid*., p. 61.

[112] Voir l'entretien avec Cheryl Therrien, « Matière à transmettre. Le répertoire de Cunningham », propos recueillis et traduits de l'anglais par Marie Glon in *Repères, Cahier de danse,* « Merce Cunningham et la danse en France », Centre de développement chorégraphique Biennal de danse du Val-de-Marne, nº 23, avril 2009.

Dans *Locale*, les danseurs de la MCDC respectent le timing donné par Cunningham mais ne suivent pas le rythme de la musique, ils répondent à une série de tâches chorégraphiques aléatoires qui créent des mouvements et des changements dynamiques dans un ordre, lui aussi indéfini dans l'espace, en rapport avec le point de vue de la caméra. Les danseurs composent alors leur propre musique et leur propre silence par un jeu postural. Une petite danse des micromouvements, un partage du poids et un rythme dansé avec le corps entier s'inscrit dans un temps et une durée précise dans l'espace partagé entre les danseurs et la caméra. Par exemple, dans la quatrième partie ou séquence finale *De l'espace privé à l'espace public ou du studio à la scène (théâtre)*, les danseurs se déplacent d'une façon qui semble couper l'espace, ils exécutent une danse abstraite, stylisée avec virtuosité par des mouvements fragmentés, séquences de mouvements avec des pauses, des équilibres de longue durée et à un rythme différent de celui de la musique en relation avec la caméra et l'architecture du lieu à travers l'étirement vibratoire de leur colonne vertébrale. Cette partie, « est une sorte de *coda* une récapitulation des mouvements de tous les danseurs[114] » souligne David Vaughan.

Dans *Locale* comme dans d'autres spectacles de la compagnie MCDC, « *La qualité exceptionnelle des danseurs* tient à *leurs équilibres inimitables*, leurs *superbes sauts suspendus*, ou la maîtrise de *leurs muscles de belle façon*[115] » souligne Sylviane Pagès. Ainsi, la composition spatiale dans *Locale*, n'est plus frontale, mais éclatée. Le centre est partout. Autrement dit, les danseurs doivent « ouvrir le regard[116] », « être à l'écoute[117] » ou comme dit Merce Cunningham « *sound of been together* ». Ils

---

[113] Cheryl Therrien a dansé au sein de la MCDC de 1993 à 2003. Elle est pédagogue de la technique Cunningham et elle a remonté en 2009 l'œuvre *Septet*, de Merce Cunningham, avec des élèves du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP).

[114] VAUGHAN, *op.cit*., p. 207.

[115] Voir l'article de PAGÈS Sylviane, « Le moment Cunningham. L'émergence d'une référence incontournable de la danse en France… », In *Repères, Cahier de danse,* « Merce Cunningham et la danse en France », Centre de développement chorégraphique Biennal de danse du Val-de-Marne, nº 23, avril 2009. Dans lequel elle cite *Combat*, 18 juin 1964. Cité par Jacques Cottias, *La venue de la modern dance américaine en France 1960-1970*, Mémoire de maîtrise en histoire, Univ. Paris 7, 1983, p. 71. Ainsi, Jacqueline Cartier, « Cunningham règle ses ballets au rythme de son hoquet », 9 juin 1970, Archives de la médiathèque du CND.

[116] Ouvrir le regard est personnellement pour nous le regard où nous pouvons regarder l'espace, un regarde à l'horizon ou la porosité de notre visage s'ouvre et nous permet de sentir l'espace avant, l'espace arrière, l'espace à droite et l'espace à gauche. Ouvrir notre regard au monde, autour de nous et de nous permettre de regarder avec tout notre corps cet espace autour de nous. Ouvrir notre regard dans l'espace extérieur mais aussi à l'espace intérieur de notre corps, notre conscience et notre inconscience. Ouvrir notre regard est pour nous connecter toutes les rivières de notre perception, regarder « la miniature » et les grandes choses de la vie, regarder l'espace négatif et l'espace positif. Ouvrir notre regard à la santé et ouvrir notre regard à la maladie. Regarder l'autre, regarder notre imagination. Regarder est ouvrir notre perception à l'autre mais aussi ouvrir la perception que nous avons de nous. Regarder l'espace entre les doigts, l'espace qu'occupe la mer, ouvrir notre regard à l'invisibilité et le rendre visible. Ouvrir notre regard à nos organes et à notre esprit. Ouvrir notre regard à l'immensité du monde, ouvrir notre regard aux oiseaux qui traversent le ciel. Ouvrir notre regard à la terre est sentir ce regard qui s'étend jusqu'au ciel avec les nuages, les nuages…

[117] Danser à l'écoute en danse contemporaine et en danse classique est sentir les micro-mouvements, la variation tonique de notre corps, sentir le mouvement de soi et de l'autre. La complicité physique sensoriel de dialogue, accordance entre les états corps, un lieu où se trouver deux sensations du mouvement et un jeu entre « actif-passif ». Le monde et nous, nous et le monde. Roland Barthes dans son livre *« L'obvie et l'obtus »* dit qu'il existe 3 types d'écoute : 1.- La première écoute qu'est une alerte

doivent donc être disponibles pour danser une chorégraphie vertigineuse qui change sans cesse de direction dans l'espace avec des dynamiques différentes et des techniques aléatoires dans lesquelles danse et musique « peuvent être réunies par le temps, par une structure rythmique particulière de temps impliquant des phrases, lesquelles indiquent des points de rencontre adéquats et donnent à la musique et à la danse une liberté de jouer expressivement avec et contre une structure partagée[118] ». Face à l'écran, les danseurs à travers ces séquences extrêmement dynamiques, physiques et virtuoses en résonance avec les mouvements de la caméra, la musique *Interspersion* de Takehisa Kosugi et la musicalité de sons directs des danseurs, fait émerger des effets vertigineux qui ouvrent une autre porte à notre perception sur la relation entre danse, cinéma et vidéo.

3.1.2 Jeux de déséquilibre : les danseurs et la caméra

Dans *Locale*, il existe un mouvement constant d'une part chez les danseurs et d'autre part de la caméra d'Atlas ; ils dansent ensemble. Les mouvements des danseurs et le poids de leurs corps sont lisibles dans l'espace et le temps par l'exploration des mouvements et des angles de prise de vue originaux qui n'avaient pas été utilisés dans la création de la danse à l'écran jusqu'alors. Par exemple, dans la première partie du film *Le dévoilement ou la découverte des danseurs*, pendant que le danseur du début est immobile, le mouvement de la caméra devient un impulse extérieur qui juxtapose son rythme en accentuant « l'immobilité » du danseur et sa difficulté à se tenir debout. Pour Merce Cunningham, « un corps immobile, occupe autant d'espace et de temps qu'un corps en mouvement[119] ». Les jeux de déséquilibre entre les danseurs et la caméra produisent une illusion d'optique qui est provoquée par une perception de mouvement différente entre la vision et le système vestibulaire : une sensation vertigineuse.

Ces deux dynamiques s'opposent en générant une distance, tout en tension, par le rapprochement de la caméra avec une vitesse vertigineuse dirigée sur le danseur,

---

(périphérique), 2.- La seconde écoute qu'est un déchiffrement, ce qu'on essaye de capter par l'oreille, ce sont des signes, et 3.- L'écoute flottante ou l'écoute psychanalytique qui est en relation avec l'écoute périphérique. Pour Hubert Godard, chaque fonction d'écouter et du regarder à une double fonction : Extéroceptive (exteroception, je vois le mur de pierre) et Exproprioceptive (je prendre en repaire moi même de me situer moi même. Exemple : la pirouette). Aussi bien le regard a deux fonction : Regard Focal (regard qui va toucher qu'a une précision directionnelle, vision qui nome l'objet) et Regard Périphérique (une vision de liaison sphérique avec le monde, vision sensible ou mouvement, au relief).

[118] Extrait du texte de CUNNINGHAM Merce « La fonction d'une technique pour la danse », in VAUGHAN, *op.cit*., p. 60.

[119] Extrait de « L'espace, le temps et la danse. La danse est un art de l'espace et du temps » (1952). VAUGHAN, *op.cit*., p 66.

tout en suivant un mouvement circulaire autour de lui. Le danseur réagit en changeant de direction et il se déplace au fond du studio dans une diagonale vers sa partenaire et en même temps, la caméra s'éloigne en amplifiant le champ de vision. Dans ce potentiel d'action et d'interaction, la caméra et le danseur réunissent l'espace et le temps à travers une relation élastique qui trouve un point d'union dans le mouvement.

Dans *Locale*, la caméra et les danseurs sont réciproquement sensibles aux impulses et oscillations des gestes dansés et sonores. Les corps des danseurs en mouvement dans l'espace, deviennent face à la caméra, un corps fragile et dévoilé. Autrement dit, à l'écran le processus dynamique « d'être debout » des danseurs est ressenti dans le corps du spectateur à travers les micro mouvements des vibrations enregistres par le cameraman. Les quatorze danseurs de la MCDC et la caméra d'Atlas synchronisaient leurs trajectoires du mouvement dans l'espace afin de trouver une image de la danse vivante et nette à l'écran. La danse qui émerge des danseurs et de la caméra génère une image vibrante aux yeux des spectateurs ; une résonance entre les danseurs et la caméra, la caméra et les danseurs, le spectateur et la double danse entre la caméra et les danseurs. Autrement dit, ils créent des interactions triangulaires entre eux ; un jeu sensible et réciproque entre les danseurs, la caméra et le spectateur. Dans ce jeu, l'espace devient un quatrième partenaire.

La prise d'espace, de conscience de gestes et mouvements que les danseurs et le cameraman font, construit une danse de couple, de trio ou de quartette dans lequel la caméra devient un partenaire actif. Cette danse entre eux, jeu de déséquilibre entre les danseurs et le cameraman dessine une image vibrante dans l'espace filmique. Malgré la bidimensionnalité de l'espace écran, nous ressentons le volume et l'amplitude des gestes dansés. Dans *Locale*, la caméra d'Atlas n'est pas juste un support, elle est partie prenante de la chorégraphie dans un désir de ressentir et capter la danse, les gestes et les mouvements des danseurs. Ainsi, les déplacements de la caméra mettent en évidence la posture des danseurs, les passages d'une figure à l'autre et leurs micro-mouvements ; jeu de déséquilibre ou changement d'équilibre à travers l'écran.

Par exemple, dans la troisième partie *L'effet domino des figures*, le duo rouge-gris danse un *pas de deux* cunninghamien, dans lequel le danseur dirige le mouvement de la danseuse. Leurs mouvements sont synchronisés, ils passent d'une position à l'autre et s'étirent vers l'arrière basculant leur point d'équilibre. Nous ressentons alors les micro-ajustements de la posture d'Atlas. Ce contrepoids amène à une chute du danseur dans laquelle il saute dans un grand jeté sur les escaliers et il glisse dans le sol

comme un dauphin, en diagonale, vers la gauche par rapport à l'écran. La caméra suit la chute du danseur, son grand jeté et sa glissade qui se connectent avec le mouvement du deuxième duo, une portée en l'air dans laquelle la danseuse est dans un cambré avec les jambes croisées en arrière. Cette chute dynamique dans l'espace est soulignée par la trajectoire de la caméra en lui donnant sa continuité dans l'espace écran. Le déséquilibre qui se crée, dans cette relation, entre les danseurs et le cameraman, est, à travers la perte d'équilibre, engendrée par un déplacement du poids. Il fait émerger des qualités de mouvements et des images plastiques de la chorégraphie dans l'espace écran : image à deux temps, dans le même espace et dans un déséquilibre constant. Autrement dit, le déséquilibre qui prend alors la forme double d'une danse, se confronte dans *Locale*, engendrant des résonances du mouvement, donnant une forme visible, énergique et vivante au geste dansé à l'écran.

Ces images dansées filmiques sont porteuses de rythmes, suspenses, dévoilements et rebondissements. Les postures en perpétuel mouvement de la chorégraphie produisent par empathie kinesthésique chez les spectateurs des émotions visuelles et sensorielles vertigineuses. Hubert Godard considère l'empathie kinesthésique comme un phénomène de perception dans lequel « transporté par la danse, ayant perdu la certitude de son propre poids, le spectateur devient en partie le poids de l'autre. […] Quand, par le trans-port, le regard est moins contraint par la pondéralité, il voyage différemment. C'est ce qu'on peut nommer l'empathie kinesthésique ou *contagion gravitaire*[120] ».

Cette contagion gravitaire s'impose au spectateur car « le visible et le kinesthésique étant totalement indissociables, la production de sens lors d'un événement visuel ne saurait laisser intact le corps de l'observateur : ce que je vois produit ce que je ressens[121] ». La manière dont Charles Atlas a filmé la chorégraphie de *Locale*, nous fait entrer en contact avec l'énergie, le rythme et la prise d'espace des danseurs mais aussi d'Atlas. Dans *Locale*, Merce Cunningham cherche un geste « pur » et vertueux face à la caméra d'Atlas à travers l'expressivité du mouvement, l'élan d'une figure à l'autre, l'orientation et le déplacement d'un point à l'autre dans l'espace. La composition chorégraphique en *Locale* est définie par une logique du corps qui est transformée par le point de vue de la caméra, le montage et ses

[120] GODARD Hubert, « Le geste et sa perception » Postface, in La danse au XXe siècle, Isabelle Ginot et Marcelle Michel, Larousse, 2002, p. 227.
[121] *Ibid*., p. 227.

conséquences dans le temps et dans l'espace. Les corps en mouvement des danseurs deviennent un instrument sensible et puissant qui permet de jouer et de composer face à la caméra des phrases qui se répondent entre elles, en prenant en compte la durée, le temps et le rythme, afin d'explorer et de découvrir de nouvelles sensations et perceptions du geste cunninghamien à l'écran. Dans ce sens, *Locale,* est une œuvre sensible chorégraphique, vidéographique et cinématographique de qualité. Elle exprime et explore pleinement les possibilités de la danse en résonance avec d'autres disciplines artistiques, telle que le cinéma, la vidéo, la musique, parmi d'autres. C'est aussi une œuvre qui produit des images esthétiques qui vibrent dans notre ressenti de spectateur.

3.2 L'installation de la sensation du vertige. Les gestes et l'écran

L'installation de la sensation particulière du vertige dans le film *Locale* se construit à partir de différents moyens. En regardant le film documentaire « Roamin' I »[122] de 15 minutes en couleur réalisé par Charles Atlas parallèlement au tournage en 1979, on peut voir, à travers ses images, le processus de création du film *Locale*. Il permet aussi de comprendre comment a émergé la sensation de vertige et comment Merce Cunningham, Charles Atlas, les danseurs et les techniciennes ont fait naître une œuvre de résonance sensible entre la danse, le cinéma et la vidéo. Dans ce documentaire, Atlas dévoile le processus de création à travers des images prises par une deuxième caméra et intercalés avec des plans extraits de *Locale.* Celle ci nous montre l'action chorégraphique créée entre danseurs et cameraman pendant le tournage.

La mise en abyme de cette œuvre ouvre notre regard sur la fabrication des gestes chorégraphiques à l'écran à travers « des aperçues souvent hilarants des coulisses du tournage : les danseurs se hâtant de traverser le studio pour se trouver en place pour leur prochaine entrée, enjambant des câbles ou sautant de côté pour éviter la Dolly ou le bras articulé de la caméra[123] » souligne David Vaughan. Par exemple, dans la scène *La danse et son double*, la caméra filme face au miroir, une double image : les danseurs et leur reflet. Les danseurs disparaissent du cadre et l'image qui se projette dans le miroir est complètement vide car les danseurs sont cachés vers la

[122] « *Roamin'I* peut être lu comme « Roman One » ou « Roamin'Eye » (*Œil qui erre*) » in VAUGHAN, *op.cit.,* p. 207.
[123] VAUGHAN, *op.cit*., p. 207-208.

gauche de l'écran et en ligne arrière de la caméra d'Atlas.

Roamin'I est aussi, un outil pédagogique riche d'enseignement pour les chorégraphes, danseurs, techniciens, cinéastes et vidéastes sur la création et planification d'une danse à l'écran qui révèle le dispositif créé par le collaborateur et assistant de Charles Atlas, Elliot Caplan, dans le plafond du studio de la MCDC. Ce dispositif est un « système complexe de poulies pour dégager les câbles du champ de la caméra, et on en voit une démonstration en pleine action, avec les techniciens qui crient chaque fois qu'il faut les dégager[124] ». Ensemble, Cunningham, Atlas, danseurs et techniciens construisent une double chorégraphie juxtaposée. D'une part, celui des danseurs et d'autre part, celle de la caméra. Les mouvements des danseurs étaint très codifiés, précis et répétés par rapport à ceux de la caméra. *Roamin'I* nous permet de témoigner du dialogue créatif qu'un chorégraphe et un vidéaste ont eu ensemble pendant le processus de création d'une danse à l'écran et autour de l'écran.

Nous trouvons cinq moments clés dans le processus de création du film *Locale* qui nous permettent de mieux comprendre le dispositif technique mis en place pour pouvoir créer une vidéodanse de sensations vertigineuses.

Le premier moment clé est l'apparition de Charles Atlas en train filmer avec le steadicam et avec l'aide des deux techniciens qui soutiennent les câbles. Ils se déplacent avec vivacité dans l'espace et entre les danseurs pour filmer la chorégraphie. La caméra d'Atlas fait ses trajectoires dynamiques qui ont été chorégraphiées dans l'espace simultanément avec les mouvements des danseurs. La sensation de vertige émerge quand les danseurs se déplacent dans l'espace en même temps qu'Atlas. Cette double écriture de mouvement nous fait perdre nos repères et tourner la tête.

Le deuxième moment clé est l'apparition de Merce Cunningham en train de chorégraphier les déplacements, les trajectoires des danseurs et les mouvements de la caméra d'Atlas dans la scène : *l'effet domino des figures*. Cunningham créée une juxtaposition chorégraphique où chaque danseur, technicien, cameraman a son propre rôle et sa partition du mouvement qui produit une troisième danse invisible à l'œil du spectateur face au film *Locale*. Ainsi leurs gestes s'organisent naturellement lorsque chaque personne connaît son rôle. Ce moment est révélateur, car cela fait émerger une

[124] Voir LESSCHAEVE, The dancer and the dance, p. 195-199, et aussi VAUGHAN « Locale : The collaboration of Merce Cunningham et Charles Atlas », Millenium Film Journal 10/11 (automne / hiver 1981-1982). Reproduit dans Merce Cunningham dancing in space and time, sous la direction de Richard Kostelanetz, p. 151-155. Suites de Danses Dance for Télévision, 1961, p. 293.

danse naturelle et organique, dans laquelle, chaque personne impliquée dans le processus de création participe avec sa propre expérience du mouvement. Cette expérience sensible est fait en synchronisation, en résonance et en confrontation avec le rythme, les gestes et les postures vibratoires des danseurs. À travers le dialogue sensible entre la danse, la technique audiovisuelle et le langage cinématographique tout devient danse, tout peut être danse ou tout peut être senti comme danse.

Le troisième moment clé est constitué des pauses techniques. Par exemple, Cunningham écrit et prend des notes, il lit, rectifie ses notes et prépare la scène suivante du film. Charles Atlas règle, ajuste la caméra avec l'aide des deux techniciens qui manœuvrent avec lui les câbles de la poulie pendant qu'Atlas porte le steadicam comme extension de son corps. Les danseurs s'étirent, relâchent et répètent ces phrases chorégraphiques. Ils se déplacent vers le prochain point dans l'espace où ils poursuivent la chorégraphie et le tournage du film. Atlas et Cunningham se regardent et font un geste complice en inclinant leurs têtes, afin de signifier que le tournage doit continuer – *Ready ? go !*

Le quatrième moment clé est la répétition de la chorégraphie face à l'écran et le dialogue entre Atlas et Cunningham sur le déroulement du tournage. Charles Atlas répète sa trajectoire sans la caméra pour voir de quelle façon il doit ajuster son mouvement avec le steadicam. Merce ajuste les mouvements et gestes des danseurs pour trouver une fluidité dans l'espace en résonance avec les mouvements d'Atlas. Par exemple, dans les scènes *La danse et son double* et *l'effet domino des figures*, Cunningham donne des directions aux duo des danseurs en relation à l'espace écran pour qu'ils sortent et rentrent du cadre harmonieusement : *Keep going down down down, keep going down, down, down, out.*

Le cinquième moment clé est l'apparition d'Atlas qui fait un geste avec ses mains en forme de cadre, comme s'il portait la caméra. Il explique à Cunningham de quelle façon doivent apparaître les danseurs dans le cadre, comment se perçoit selon lui l'espace du studio dans l'écran et comment les danseurs doivent sortir. Nous ne savons pas exactement le contenu de leur conversation mais nous pouvons imaginer qu'ils dialoguent au sujet de la spatialisation de la danse à l'écran. Cunningham et Atlas répètent la scène suivante dans l'espace par rapport au point de vue de la caméra et ils préparent les trajectoires que Charles Atlas devrait synchroniser avec les trajectoires des danseurs dans l'espace.

Nous pouvons constater à travers le documentaire *Roamin' I*, l'utilisation de

trois types de caméras cités précédemment, qui ont été utilisées pour obtenir différentes perspectives de la chorégraphie : 1.- Steadicam, caméra porté par Atlas qui déambule avec et entre les danseurs, 2.- Dolly Movieola à quatre roues motrices qui effectue des travellings latéraux et, 3.- Dolly Telemac sur un bras mécanique à hauteur modulable permettant de prises de vue en hauteur de manière fluide avec un système de contrepoids.

Le vertige qui a été produit dans le film, est le fruit de la préparation et du dialogue entre Cunningham et Atlas sur la chorégraphie. Les ajustements des trajectoires des danseurs et de la caméra ont permis de construire une danse à l'écran en harmonie et en résonance avec les gestes choisis. Dans *Locale*, Cunningham a dirigé ou chorégraphié les danseurs, le cameraman et tout ce qui se trouve dans le cadre et autour du cadre. Ces différents moments clés sont révélateurs également de la complicité entre les techniciens audiovisuels et les danseurs. C'est bien souvent la nécessité technique qui découpe ou transforme la chorégraphie mais la technique doit aussi se réadapter en permanence à la danse qui se déroule. Dans *Locale*, un dialogue permanent s'installe et nous ramène à une danse, entre la technique audiovisuelle et la chorégraphie, une danse des gestes à l'écran et autour de l'écran.

3.2.1 Charles Atlas et le steadicam ou la caméra dansante

Charles Atlas a utilisé, pour la première fois dans une création de danse à l'écran, le dispositif de « steadicam » (*steadycam* en anglais, terme traduit en français comme « caméra stable »). Dans *Locale*, le steadicam a permis à Atlas une grande liberté dans la réalisation de mouvements fluides. Ce dispositif lui a ainsi permis de littéralement « danser » avec sa caméra tout en filmant de manière continue et, dans de longs travellings, les gestes et postures des quatorze danseurs de la MCDC dans l'espace. Atlas utilise le steadicam dans la grande majorité des plans du film et parvient, en outre, comme nous l'avons vu, à l'exploit virtuose de réaliser un long plan séquence de 5 minutes au steadicam en ouverture du film dans la partie que nous avons appelé *Le dévoilement ou la découverte des danseurs* : ce dispositif est donc l'un des éléments centraux du film. Le steadicam dans *Locale* stabilise la caméra et permet la prise de vue à la volée, en travellings fluides, grâce à un système de harnais et de bras articulé manipulés par Atlas.

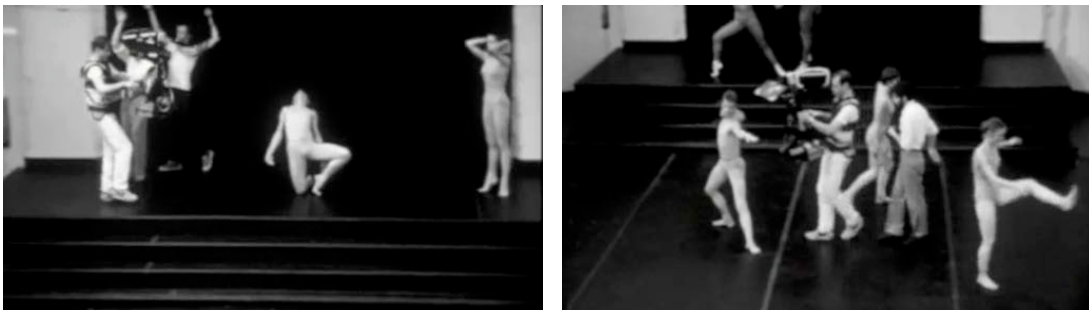


Image nº1 : *Roamin'I.* Documentaire de Charles Atlas et de Merce Cunningham (1979)[125]

Le steadicam (ou steadycam) est une invention du cinéaste américain, Garrett Brown[126], qui cherchait initialement « à faire des plans très rapides en camera portée, surtout en tout-terrain (les running shots) sans transmettre les vibrations du corps humain à la caméra. D'où ce principe de base : chercher une solution pour dissocier la caméra du corps du cameraman, et de ce fait dissocier aussi l'œil du cadreur du viseur de la camera (…) (Brown) arrivera tout naturellement à son invention définitive : une caméra fixée sur un support accroché par un bras amortisseur, au corps de l'opérateur, avec possibilité de visée sur un petit moniteur vidéo, le tout équilibré par la batterie de la caméra, située en bas de ce système »[127] souligne Myriam Guedjali.

Il est à noter que Charles Atlas « a suivi un cours avec le créateur de la steadicam : Garret Brown[128] » et qu'à l'époque les steadicams étaient bien plus encombrants que les dispositifs légers qui existent a présent ; ainsi toute l'équipe de tournage a été mise à contribution afin de tirer, porter et déplacer les câbles et réagir rapidement afin d'emménager l'espace de passage d'Atlas avec le steadicam. Dans *Locale*, le dispositif de *steadicam* devient une extension du corps d'Atlas.

Dans le documentaire *Roamin'I,* on s'aperçoit que le corps d'Atlas est légèrement déplacé de son axe vers l'arrière tandis, que le dispositif de steadicam vient faire contrepoids. Charles Atlas accroche et incorpore la caméra à son torse, ses jambes font se déplacer la caméra et ses bras la manœuvre. Les mouvements en constant déséquilibre d'Atlas ajoutent des vibrations à la danse à l'écran. C'est le torse d'Atlas qui dirige le mouvement, les changements de direction de la caméra et les déplacements tout autour du studio d'une façon elliptique. Il joue en permanence

[125] Photographie extrait du Documentaire *Roamin'I* de Charles Atlas et chorégraphie de Merce Cunningham (1979).
[126] Voir GUEDJALI Myriam, « *Conférence sur le steadicam à la Cinémathèque Française* », Lettre de la CST, no 137, février 2012, p. 11-13.
[127] GUEDJALI, *art. cit.,* p. 11.
[128] Notes de la séance en présence de l'artiste « Prospectif Cinema : Charles Atlas » Organisé par : Christine Macel, Emma Lavigne. Coordination : Pamela Sticht. Service création contemporaine et prospective, MNAM. Parallèlement dans le cadre de l'exposition « Danser sa vie », Cinéma 1, Centre Pompidou, 23 février 2012.

avec le déséquilibre que cette grande machine produit sur son corps en avant, en arrière, à gauche, à droite et en diagonales. Il utilise son centre de gravité pour réaliser des transferts de poids, des pliés et courbes pour se déplacer dans l'espace.

Pour filmer la chorégraphie, Atlas cherche à trouver des appuis solides avec le steadicam pour capturer les oscillations des gestes des danseurs. Comme le souligne Hubert Godard, « pour trouver des appuis solides, il convient de travailler le déséquilibre car l'équilibre n'existe pas. Nous sommes toujours en train d'effectuer des micro-ajustements de la posture[129] ». Charles Atlas manipule le steadicam en faisant ses micro-ajustements. Ainsi qu'au niveau des pas vers l'avant, vers l'arrière, des pas latéraux et autour des danseurs, ceci toujours avec une petite contraction qui lui permet de marcher et de courir dans l'espace tout en gardant une image stable à l'écran. Atlas réalise des travellings verticaux et horizontaux ainsi que des panoramiques par des variations subtiles de sa propre posture. La relation entre l'homme et la caméra est un équilibre fragile, difficile à trouver et qui est toujours mis en cause.

Charles Atlas et la caméra ne deviennent plus qu'un seul corps. Ils construisent ensemble une nouvelle verticalité, ce qui permet à Atlas à la fois de se déplacer, à une vitesse plus grande et de faire des prises de vue fluides, qui captent les trajectoires, les mouvements et les gestes des danseurs. Ces captations de corps dansantes à différents niveaux spatiaux se font échos à travers la propre posture érigée de Charles Atlas derrière la caméra. Aussi, cette nouvelle inertie du fait du poids de la caméra permet à Atlas de faire de longs suivis tout en variant en permanence les vitesses de rapprochement ou d'éloignement des danseurs. Il réalise également des mouvements improbables ou impossibles à stabiliser habituellement, comme des montées d'escaliers et des déambulations dans plusieurs endroits du studio à la scène (théâtre).

La caméra dansante d'Atlas accentue en résonance avec sa propre posture : les jeux de déséquilibres et les rythmes des danseurs. Ainsi, les prises de vue multiplient les micro-ajustements de la posture des danseurs, les suspensions des sauts et la fragmentation de leurs gestes. La grande nouveauté de la caméra portée dans la réalisation du film *Locale*, c'est de pouvoir faire corps avec l'événement filmé : la danse de Cunningham. La posture adoptée par Atlas est aussi partie prenante dans la chorégraphie. Ainsi nous pouvons constater qu'il y a un lien entre sa posture et

[129] GODARD Hubert, Les mots du geste, séminaire du Master, février 2012, Département danse, Université Paris 8.

l'image qui va apparaître à l'écran. Le fond et la forme du film sont totalement liés ; la danse est filmée par la caméra qui elle même danse. Charles Atlas en résonance avec les danseurs trouve et expérimente sa propre technique pour filmer la danse et être filmé à l'écran. Atlas se permet de mouvoir la caméra continuellement et doucement pendant qu'il suit les danseurs en changent de cadre. Ceci est confirmé par le vidéaste Atlas : « Ce qui m'intéresse pour ma part, c'est d'être un bon partenaire pour la danse. La respecter et peut être lui ajouter quelque chose… Je suis sûr que la vidéo va se développer (…) mais aussi avec la danse en créant de nouveaux modes de langage qui ne soient seulement de la danse filmée. Et rien n'empêche d'ailleurs qu'il y ait plusieurs langages différents de vidéo/danse[130] ». De plus en visionnant le documentaire *Roamin'I* qui nous révèle des images du tournage de la vidéodanse *Locale*, il est troublant de voir à quel point il y a une chorégraphie « globale » ou « totale » qui se crée : cette nouvelle chorégraphie inclut à la fois les danseurs, Charles Atlas et sa steadicam, mais également les techniciens suivant, de manière gracieuse, le rythme d'Atlas tout en portant les câbles. Charles Atlas et l'équipe font aussi partie de la chorégraphie. Ils dansent ensemble, ils partagent leurs gestes et ils se déplacent dans l'espace en même temps que les danseurs de la MCDC. Cette empathie kinesthésique, nous la ressentons bien à travers l'écran.

3.2.1 Confrontation de deux corporéités dansantes

Les corporéités dansantes qui surgissent dans la vidéodanse *Locale*, accentuent les relations de croisement, de confrontation et la rencontre sensible sur le geste dansé à l'écran à travers l'interférence des corporéités dansantes celles des cameraman, techniciens et danseurs. Cette confrontation cherche à intégrer les mouvements des danseurs et du cameraman dans un processus chorégraphique. La corporéité dansante en danse ainsi que en la création de vidéodanse, « peut être envisagée comme un tissu vivant de relations ; le « corps » de l'interprète est porteur d'une histoire, personnelle et sociale et cette histoire est prise dans la relation à l'autre puisque tout sentir se construit lui-même dans la relation » souligne Christine Roquet.

Que se passe-t-il entre les danseurs et le cameraman ? L'échange entre ces deux corporéités dans *Locale,* le partage des gestes et les sensibilités entre les danseurs et le

[130] ATLAS Charles interrogé par BRUNEL Lise, « La danse vidéotée », Mises en scène, Revue Fous de Danse nº51, juin 1983, p.252 Cité d'après DAVIDSON, *op. cit*., p. 112.

cameraman rendent visible une relation féconde de corps à corps. L'intercorporéité, « trame des interférences croisées de deux corporéités distinctes[131] », crée une image des sensations et des intentions dans cette fécondation entre celui qui filme et celui qui devient l'objet dansant. Ce processus sensible relationnel entre le corps et la caméra fait émerger des actions, réactions et contrastes d'actions entre les mouvements de la caméra et ceux des danseurs. La caméra ajoute des mouvements à la danse de Cunningham. Ce film, avec ses nombreux plans en caméra subjective, ne nous laisse jamais oublier la présence du cinéaste, qui participe aux multiples mouvements agitant l'image. Le danseur ressent également la présence de la caméra qui le traque et dirige des regards furtifs vers elle.

La fragilité des danseurs et d'Atlas par rapport à l'aspect technique est accentuée par la complexité des mouvements à effectuer de manière parfaite. En effet, il faut qu'Atlas se préoccupe de la mise en point et des réglages techniques en même temps, qu'il danse et se déplace entre, autour et avec les danseurs. Dans cette confrontation de deux corporéités, ressort une sorte de vulnérabilité qui est la fragilité humaine et le spectateur peut aussi la trouver en lui même. La caméra d'Atlas devient un geste humain sensible et fragile. Cette fragilité met en relief, dans ce film un travail artisanal, car on voit les imperfections, qui sont évitées aujourd'hui dans la création en vidéodanse grâce à l'utilisation des nouveaux dispositifs techniques de plus en plus développés.

[131] BERNARD Michel., « L'altérité originaire ou les mirages de l'identité », *Protée*, « Danse et altérité », nº2, vol. 29, Québec, automne 2000, p.22. Cité d'après ROQUET, *op. cit*., p. 6.

CONCLUSION

Du Chorécinéma à la Vidéodanse

Durant des siècles, le mot chorégraphie fût employé pour désigner les dessins, les figures et les signes des mouvements que les compositeurs de danse ou chorégraphes notaient comme aide-mémoire. Le terme *chorécinéma* fût utilisé pour la première fois en 1946 par le critique de danse John Martin après avoir vu le film *A study in choreography for camera* où Maya Deren utilisait le cinéma comme un *medium* de création pour exprimer une notion différente de la danse, à la manière d'un duo entre la caméra et le danseur.

Comme nous l'avons vu dans cette recherche, le cinéma, la vidéo et actuellement les nouvelles technologies, ont engendré de nouvelles formes de danse. La création de danse à l'écran permet d'aller au-delà des contraintes du corps et de trouver de nouvelles façons d'inscrire le mouvement humain. La caméra constitue un outil de documentation en gardant la mémoire de l'œuvre, elle apporte aussi une aide pour l'étude chorégraphique et est également un *medium* permettant une nouvelle création en résonance sensible entre la danse, le cinéma et la vidéo.

Trente quatre ans séparent les deux œuvres *chorécinématographiques* analysées dans ce mémoire. Ces deux pièces sont bien sûre différentes dans l'approche technique des corps, du thème, dans l'inspiration, le traitement spatial, l'utilisation de la caméra, le traitement musical et sonore ainsi que dans le rythme et le montage. Cependant nous avons pu constater des similarités dans leur processus de création. En effet, la composition chorégraphique décrivant le mouvement des danseurs et celui de la caméra ainsi que la reconstruction et l'émergence d'un corps dansant se font échos dans chacun de ces œuvres. Tout particulièrement, dans le traitement de la temporalité à travers la musicalité du geste des danseurs, le rythme du montage, l'écoute et la résonance du mouvement, entre les danseurs et le cameramen.

Dans *Locale* comme dans *A study in choreography for camera*, la caméra devient danseur. Ces deux films sont deux exemples qui ont ouvert de nouvelles voies de réflexion et de création de danses à l'écran caractérisées par une réception kinesthésique du geste dansé. Ainsi, ces créations importantes dans l'histoire de la danse et du genre vidéodanse ont abordé et apporté une autre manière d'envisager la

frontalité dans l'espace théâtral, élargissant ainsi les possibles relations entre l'œuvre, les danseurs et le public. Ces innovations seront menées encore plus loin au travers de l'intégration de l'outil cinématographique afin d'enrichir le discours chorégraphique sur l'espace écran.

Revisiter ces deux créations historiques de la danse à l'écran et plus particulièrement dans l'histoire de la danse, nous permet d'avoir une autre lecture de l'élaboration d'un discours *chorécinématographique* et d'imaginer de nouveaux dispositifs créatifs pour réinventer la création actuelle de ce genre. Autrement dit, « citer une danse est remettre l'œuvre en mouvement et de la convoquer » dans un dialogue artistique actuelle. Cette réflexion proposée par Isabelle Launay dans son séminaire « Poétiques de la citation en Danse », nous amène à penser que la charge créative, poétique marquant ces œuvres du passé, nous permet de comprendre le mécanisme de leur création pour actualiser la *récorporealisation* du geste dansant à l'écran et en résonance avec les deux disciplines artistiques utilisées.

Lors de cette recherche, nous avons réalisé que la création de la danse à l'écran, en tant que nouvelle écriture de l'image mouvante de la danse, devient intéressante quand, dans le processus de création, le chorégraphe-vidéaste ou le chorégraphe, en collaboration avec le vidéaste, trouve un rythme à travers le tournage et le montage. Ce rythme nous fait sentir l'espace, le geste, les micromouvements et la dynamique entre la double danse ou confrontations des deux corporéités, d'une part celle des danseurs, chorégraphes et d'autre part celle de cinéastes et techniciens. Dans ce sens là, nous pouvons dire que *Locale* et *A study in choreography for camera* sont des créations hybrides où la danse et le cinéma se nourrissent l'une et l'autre. On peut également évoquer cette manière d'utiliser le langage cinématographique, en résonance avec la danse, comme un paysage. Un paysage hybride, virtuel, habité par des corps dansants, d'une manière poétique et éternelle.

Ainsi, dans le film *A study in choreography for camera*, la caméra permet de mettre en évidence le *pas de deux* à toutes les étapes. Comme nous l'avons vu Deren ira encore plus loin en différenciant le chorégraphe de cinéma, du chorégraphe de danse. Ses paroles expriment parfaitement ce que représente le dialogue entre le danseur-chorégraphe et le cinéaste-vidéaste dans la création hybride où l'écran est aussi l'espace chorégraphique : « Il ne s'agit pas de chorégraphier un danseur. Il s'agit de chorégraphier quoi que se soit… qui se trouve dans ce cadre incluant l'espace, les arbres, les objets animés et même les objets inanimés. […] C'est cela que j'ai essayé

de faire… avec *A Study in Choreography for Camera*. Je l'ai renommé, en fait, *Pas de Deux* car même si dans ce cas, on voit seulement un danseur, la caméra est ici un partenaire pour ce danseur et elle le mène, le propulse dans l'espace comme un partenaire ferait avec une ballerine, rendant possible des progressions et mouvements qui sont impossibles pour un corps de danseur sans partenaire[132] » souligne Maya Deren.

De même, dans *Locale,* la force kinesthésique qui naît de l'hybridation du cinéma et de la danse ainsi que le *pas de deux* entre les danseurs et la caméra sont présents car la caméra dansante de Charles Atlas s'impose dans l'espace des danseurs. Elle accentue, en résonance avec sa propre posture, les jeux de déséquilibres et les rythmes des quatorze danseurs de la MCDC à l'écran.

Ces deux films nous présentent une conception innovante du travail du danseur dans différents espaces, en abandonnant la scène classique à l'italienne. Les danseurs apparaissent alors comme acteurs, sur ou plutôt dans l'écran, dans lequel le cinéma met en évidence les détails du corps, tels que le moindre mouvement du visage, la transformation imperceptible de l'expression ou l'intensification du souffle. Ce que l'art cinématographique a pu montrer essentiellement sur le « visage humain », Talley et Maya Deren, ainsi que Merce Cunningham et Charles Atlas ont pu le faire voir également sur le corps entier des danseurs.

Le travail filmique de Maya Deren en collaboration avec Talley Beatty et Merce Cunningham en collaboration avec Charles Atlas a pu élargir considérablement les possibilités d'ouverture à la création et à l'expérimentation d'un nouveau genre : la vidéodanse. Les créateurs contemporains de vidéodanse utilisent des moyens numériques de production et diffusion accessible à tous qui leur permettent de s'exprimer plus librement sans avoir toujours besoin de financements externes. Ceci a permis la création et la diffusion de films plus personnels qui n'auraient pas pu rencontrer leur public dans le circuit des réseaux de culture traditionnelle. L'héritage artistique qui commence avec le film *A study in choreography for camera* a permis que des artistes de domaines différents danse, théâtre, mime, vidéo expérimentale, etc s'intéressent à l'expérimentation et à la construction des situations transitoires, éphémères, invisibles, dans lesquelles le corps en soi même est présence, medium,

[132] *In the Mirror of Maya Deren, la femme à la caméra,* auteur : Martina Kudláček, editor : Henry Hills, réalisateur / producteur: Johannes Rosenberger, Navigator Film, Dschoint Ventschr et TAG/ TRAUM, Zeitgeist Films the spirit of the times, Austrian Film Institute, Vienna Film Fund, Swiss Federal Office of Culture Filmbüro NW, DVD, 1h40, 2001.

objet et sujet d'une réalité artistique actuelle.

Aujourd'hui, la danse à l'écran constitue l'un des axes d'expression dans la création artistique, dans la pédagogie, dans la recherche et dans la diffusion de la danse quelle qu'en soit le genre : contemporain, classique, jazz, hip hop ou autre. Elle est accessible aussi à un large public grâce à la diffusion des vidéodanses au travers d'internet, des programmes télévisés, des festivals de danse, de vidéodanse et autres manifestations publiques où sont présentés les travaux des réalisateurs connus et méconnus en Europe, en Amérique et en Asie. Cela permet d'aller vers une plus grande démocratisation de la réception et diffusion culturelle. C'est ce que recherchait déjà Maya Deren et cela s'est poursuivi avec la collaboration entre Merce Cunningham et Charles Atlas.

<u>Ouvrages sur la Danse</u> : esthétique en danse, analyse du mouvement, analyse d'œuvre.

BERNARD Michel, *Le corps,* Éditions du Seuil, Paris, novembre 1995.

BANES Sally, *Before, Between, and Beyond. Three decades of dance writing,* The University of Wisconsin Press, Etats-Unis, 2007.

CARRERA Diego, *Estudios sobre Danza en la Universidad,* Montevideo, Uruguay, Comisión Sectorial de Educación Permanente, 2009.

FAURE Élie, *L'homme et la Danse,* France, Pierre Fanlac Périgueux, 1975.

HALPRIN Anna, *Mouvements de vie, 60 ans de recherches de création et de transformations par la danse (*traduit par Élise Argaud et Denise Luccioni de l'original en anglais : *Moving Toward Life, Five Decades of Transformational Dance de Anna Halprin*), contredanse, Bruxelles, 2009.

ISLAS Hilda, *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza,* México. Conaculta, 2001.

LABAN Rudolf, *Espace dynamique*, *Nouvelles de danse*, Contredanse, Bruxelles, 2003, trad. Elisabeth Schwartz-Rémy.

LOUPPE Laurence, *Poétique de la Danse Contemporaine,* Bruxelles, Contredanse, 1997.

MORANT Alix de, CLIDIERE Sylvie, *Extérieur Danse, Essai sur la danse dans l'espace public*, L'Entretemps, Montpellier, 2009.

PRESTON-DUNLOP Valerie, *Looking at Dances : a Choreological perspective on Choreography,* Londres, Angleterre, Ightam, Verve, 1998.

PRESTON-DUNLOP Valerie et SANCHÉZ-COLBERG Ana, *Dance and the performative : A choreological perspective – Laban and Beyond,* Londres, Anglettere, Ightam, Verve, 1998.

ROQUET Christine, *Fattoumi-Lamoureux. Danser l'entre l'autre,* Paris, Séguier, Biarritz, février 2009.

Ouvrages et recherches sur la vidéodanse ou Danse à l'écran:

BRANNIGAN Erin, *DanceFilm. Choreography and the Moving Image,* Oxford University Press, New York, 2011.

DAVIDSON Andrea, *Conditions de possibilité de la vidéodanse : de la vidéo de danse à la vidéodanse et au-dela*. Mémoire e Maîtrise danse, sous la direction de M. Hubert Godard. Université Paris 8 Vincennes à Saint Denis. Année 1996/1997.

FALCÃO NOGUEIRA BRITTO Carolina, *Critical and Creative Curatorship of Screendance Festivals. Concerns, Engagements and Proposals of the CineDans (NL) and Dança em Foco (BR).* Master of International Performance Research (MAIPR), sous la direction de Mme. Kati Röttger et M. Michael Pigott. University of Amsterdam and University of Warwick England. Année 2012.

GABLER Claudia, *Mouvement et montage de gestes dans les danses de Valeska Gert,* Mémoire de D.E.A. Esthétique, technologies et création artistique, option études théâtrales et chorégraphiques. Université Paris 8, Sous la direction d'Isabelle Launay, novembre 2000.

MARTIN John, *Dance on film, the dance has many faces,* Dulton press, New York, 1951.

MITOMA Judy, ZIMMER Elizabeth, STIEBER Dale Ann, *Envisioning Dance On Film and Video*, Routledge, New York et London, 2002.

PORTER Jenelle, *Dance with Camera,* University of Pennsylvania ; Institute of Contemporary Art, Philadelphia, 2009.

ROSENBERG Douglas, *Screendance. Inscribing the ephemeral image,* Oxford University Press, New York, 2012.

SPAIN Louise, *Dance on Camera. A guide to Dance films and Videos,* Performing Arts. Cinema, Scarecrow Press, Boston, 1991.

Autour Maya Deren :

BRANNIGAN ERIN, « *Maya Deren, Dance, and Gestural Encounters in Ritual in Transfigured Time »*. Sens of cinema. Filmmaker Profiles, Issue 22, Australie, Octobre 2002.
http://sensesofcinema.com/2002/22/deren/

CLARK Vè Vè A., HODSON Millicent et NEIMAN Catrina. *The legend of Maya Deren ; A documentary Biography and Collected Works,* Vol.1, Part 2, New York, Anthology Film Archives / Film Culture, 1988.

DEREN Maya, *Écrits sur l'art et le cinéma*, Traduit de l'anglais par Éric Alloi et Julie Beaulieu, Paris, Éditions Paris Expérimental, classiques de l'Avant-Garde, 2004.

DEREN Maya, *« Choreography for the camera »,* Dance Magazine, États Unis, Octobre 1945.

HASLEM Wendy, *« Maya Deren : The High Priestess of Experimental Cinema ».* Sens of cinema. Great Directors, Issue 23, Australie, Décembre 2002. http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/deren-2/

NICHOLS Bill, *Maya Deren and the American Avant-Garde,* Berkeley, University of California Press, 2001.

PEYRIÈRE Monique, « *Maya Deren et les sciences sociales : quand le cinéma expérimental prend l'avantage sur le documentaire pour affronter la réalité du monde* », Sociétés, 2007/2 n° 96, p. 41-50. DOI : 10.3917/soc.096.0041.

SUDRE Alain - Alcide, *Dialogues Théoriques avec Maya Deren : Du cinéma expérimental au cinéma ethnographique*, Paris, L'Harmattan, Centro Georges Pompidou, 1996.

Autour Merce Cunningham :

BROWN Carolyn, *Chance and circumstance. Twenty years with Cage and Cunningham,* Knopf, New York, 2007.

COPELAND Roger, *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance*. New York: Routledge, 2004.

Danser, Numéro spécial, « Hommage à Merce Cunningham. 60 pages d'histoire(s) et de témoignages », nº 290, septembre 2009.

GINOT Isabelle, « Merce Cunningham : montrer et laisser les gens se faire une opinion », propos recueillis par Isabelle Ginot, Mobiles nº1, « Danse et Utopie », Arts 8, L'Harmattan, Paris 1999, p.199-208. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Dance : www.danse.unive-paris8.fr

Repères, Cahier de danse, « Merce Cunningham et la danse en France », Centre de développement chorégraphique Biennal de danse du Val-de-Marne, nº 23, avril 2009.

MACAULAY Alastair, « Light, Birds, Action! Cunningham and Company in Rehearsal », Journal The New York Times, novembre 2009. Cité d'après la version électronique publiée sur le site nytimes : http://www.nytimes.com/2009/11/05/arts/dance/05dean.html?pagewanted=all&_r=0

VAUGHAN David, *Merce Cunningham. Un demi-siècle de danse,* Plume / Libraire de la danse, Paris, 1997, trad. Denise Luccioni.

Autour Charles Atlas :

BECKER Nancy F, *« Filming Cunningham Dance: A Conversation with Charles Atlas ».* Dance Theatre Journal (Spring 1983): 21-25.

BURNS Mary Lisa, *« Building a Body of Work : Charles Atlas and Merce Cunningham ».* The Brooklyn Rail Critical perspectives on arts, politics, and culture. Novembre 2010 : http://www.brooklynrail.org/2010/11/dance/building-a-body-of-work-charles-atlas-and-merce-cunningham-interviewed-by-mary-lisa-burns

VAUGH David, « *Locale:* The collaboration of Merce Cunningham and Charles Atlas. » Millenium Film Journal, Issue 10/11 (Fall/Winter 1981/1982): 18-22.

YOKOBOSKY Matthew, *« The Real Charles Atlas: An Interview. »* Performing Arts Journal 19, nº 3 (Septembre 1997): 21-33.

Ouvrages sur le cinéma :

BRESCHAND Jean, *Le Documentaire. L'autre face du cinéma,* collection dirigée par Joël Magny et Fréderic Strauss, Italie, Cahier du cinéma, les petits Cahiers, SCÉRÉN-CNDP, 2002.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 : L'image - mouvement*, Paris, Les éditions de minuit, 1983.

EPSTEIN Jean, *Le cinéma du diable,* Jacques Melot, Paris, 1947.

MARTIN Marcel, *Le langage cinématographique,* préface d'Olivier Barrot, Paris, Les éditions du Cerf, 2001.

PINEL Vincent, *Le montage. L'espace et le temps du film,* collection dirigée par Joël Magny et Fréderic Strauss, Italie, Cahier du cinéma, les petits Cahiers, SCÉRÉN-CNDP, 2001.

REGNIER Georges, *Le cinéma d'amateur,* Paris, Librairie Larousse et Publications Montel, 1977.

SATO Jun, *De l'espace à l'écran,* Paris, Éditions Publidix est le service de publication de l'Université Paris X – Nanterre, et un collection institutionnelle des éditions de l'Espace Européen, 1991.

Ouvrages sur les Sciences Humaines :

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace* Paris, Presses Universitaires de France, 1957, Réimpression de la 9e édition Quadrige, 2007.

BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus : Essais critiques III, chapitre : La troisième sens,* Paris, éditions du Seuil, 1982.

DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, éd. Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 1990 (1ère éd. 10/18, 1980).

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

Articles, revues et catalogues :

CARRILLO Rebeca, « *La videodanza : la escondida incognita »,* Revista ZEMO98, article 107, 2005.

Funambule. Revue de danse, « Mouvements à l'écran », Revue des étudiants du Département danse de Paris 8, Saint-Denis, association Anacrouse, nº 6, juin 2004

GODARD Hubert, « Le geste et sa perception » Postface, in La danse au XXe siècle, Isabelle Ginot et Marcelle Michel, Larousse, 2002.

GUEDJALI Myriam, « *Conférence sur le steadicam à la Cinémathèque Française* », Lettre de la CST, no 137, février 2012, p. 11-13.

MOLINET Emmanuel, *« L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », Le Portique* [En ligne], 2-2006 | Varia, mis en ligne le 22 décembre 2006, Consulté le 15 avril 2013. URL : http://leportique.revues.org/index851.html

PAÏNI Dominique, LOUPPE Laurence, « *Les danseurs cinéphiles* », *artpress* n° spécial Les Années Danse, Hors-Série n° 8, 1987, p. 65. Cette conférence a été donnée à la Cinémathèque française en avril 1997 dans le cadre d'un cycle intitulé : « La mise en scène : le personnage et son lieu ».

Repères. Cahier de danse, « Espaces de danse » (coordonné par Marie Glon et Julie Perrin), Biennale nationale de danse du Val – de – Marne, nº 18, novembre 2006.

ROSENBERG Douglas, *« Screendance : the state of the Art Proceedings »,* American Dance Festival, Duke University, Durham, New York, juillet, 2009.

ROSENBERG Douglas, « *Video Space : A site for choreography* », Leonardo 33, nº 4 (2000) : 275-280.

Recherches sur la spatialité en danse :

PERRIN Julie, *De l'espace corporel à l'espace public*, Thèse de Doctorat, Université Paris VIII Vincennes – Saint Denis, avril 2005.

Séminaires, Colloques et conférences :

« Face à l'œuvre », Julie Perrin, Séminaire de Master, premier semestre 2010-2011, Département Danse, Université Paris 8.

« Spatialités en danse », Julie Perrin, Séminaire de Master, deuxième semestre 2010-2011, Département Danse, Université Paris 8.

« Vu du geste : vers un anti-manuel d'analyse du mouvement dansé », Christine Roquet, Séminaire de Master, deuxième semestre 2010-2011, Département Danse, Université Paris 8.

« Lire et Dire le geste », Christine Roquet, Séminaire de Master, premier semestre 2011-2012, Département Danse, Université Paris 8.

« Lecture du geste dansé et analyse des œuvres », Christine Roquet, Séminaire de Master, premier semestre 2012-2013, Département Danse, Université Paris 8.

« Les mots du geste », Hubert Godard, Séminaire du Master, février 2012, Département danse, Université Paris 8.

« La danse américaine », Julie Perrin, Séminaire de Master, premier semestre 2012-2013, Département Danse, Université Paris 8.

« Prospectif Cinema : Charles Atlas », Séance en présence de l'artiste. Organisé par : Christine Macel, Emma Lavigne. Coordination : Pamela Sticht. Service création contemporaine et prospective, MNAM. Parallèlement dans le cadre de l'exposition « Danser sa vie », Cinéma 1, Centre Pompidou, 23 février 2012.

« Conférence : *The Band Wagon / Tous en scène !* » par Christine Roquet et Cécile Sorin, Département Danse et Cinéma, Université Paris 8, deuxième édition de la Semaine des Arts, 26 – 30 mars 2012.

« Colloque cinéma et danse. Cinématographies & Chorégraphies : Sensibles entrelacs », organisé par : Patrick Louguet (équipe de recherche « Esthétique de l'archive et histoire du temps présent » / ESTCA (E.A.2302), Université Paris 8-Vincennes-St-Denis) et Didier Coureau (équipe de recherche E.CRI.RE / Traverses 19-21 (E.A.3748), Université Grenoble 3-Stendhal), INHA, Auditorium, 27 et 28 juin 2012.

« Colloque International et Transdisciplinaire : Gestes et Mouvements à l'œuvre. Une question Danse-Musique XXe - XXIe siècles », sous la direction de Olga Moll (Université Paris 8), Pauline Nadrigny (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), Christine Roquet (Université Paris 8) et Katharina Van Dyk (Université Paris 8), Université Paris 8 Vincennes – Saint Denis, Amphi X et Salle A010, 17 et 18 janvier 2013.

« 2ème Atelier des doctorants en danse : Corps et Danse. Le corps et l'image : Danse, iconographie et cinéma », organisé par Beatrice Boldrin (doctorante en philosophie à Paris-Descartes Paris V), Laurie Brunot (doctorante en arts du

spectacle à Paris III/Lille III), Natacha Estivie (doctorante en STAPS à Rouen), Arianna Fabbricatore (doctorante en littératures et cultures italiennes à Paris-Sorbonne Paris IV) et Alessandra Sini (doctorante en danse à Nice), Centre National de la Danse, Pantin, 8 mars 2013.

« Colloque sur le Cine-danse », organisé par Marisa C. Hayes et Franck Boulègue (Festival International de Vidéodanse de Bourgogne), L'ARC Scène National, Esplanade F. Mitterrand, Le Creusot, 5 avril 2013.

Documents filmiques et vidéographiques sur Maya Deren et Talley Beatty:

A study in Choreography for Camera, auteur : Maya Deren, chorégraphie & dance : Talley Beatty, réalisateur / producteur: Maya Deren, Dance Films (New York, Etats-Unis) Mystic Fire Video, DVD, Silence, 4min, 1945.

In the Mirror of Maya Deren, la femme à la caméra, auteur : Martina Kudláček, editor : Henry Hills, réalisateur / producteur: Johannes Rosenberger, Navigator Film, Dschoint Ventschr et TAG/ TRAUM, Zeitgeist Films the spirit of the times, Austrian Film Institute, Vienna Film Fund, Swiss Federal Office of Culture Filmbüro NW, DVD, 1h40, 2001.

Talley Beatty Speaking of Dance : Conversations with Contemporary Masters of American Modern Dance, auteur : Douglas Rosenberg et l'American Dance Festival, editor :Julie Kruyne, camera :Douglas Rosenberg et Charles Newman, producteur : Charles & Stephanie Reinhart, Series of Video-tapes #9, North Carolina Center for Public Television, Electric Productions Madison, WI, Samuel H. Scripps American Dance Festival Award for Lifetime achievement in Choreography, ADV-9, Color, sound, VHS, 60 min, 1993.

Documents filmiques et vidéographiques sur Merce Cunningham et Charles Atlas:

Locale, chorégraphie : Merce Cunningham, réalisateur : Charles Atlas, Musique : Takehisa Kosugi, Production : Cunningham Dance Foundation, Couleur, Sound, Durée 30 min, 1980.

Sur les traces de Merce Cunningham, écrit et réalisé par Jean-Michel Plouchard, Editeur : Injam production : Marc Andréani, Avec la participation du Centre National de la Cinématographie, En coproduction avec Mezzo, DVD PAL, Durée 52 min, 2011.

Roamin' I, réalisateur : Charles Atlas, production : Cunningham Dance Foundation, Documentaire sur le processus de création de *Locale*, couleur, durée : 15 min, 1980.

Dictionnaires :

LE MOAL Philippe, *Dictionnaire de la Danse*, Librairie de La Danse, Larousse - Bordas / HER, 1999.

DUBOIS Jean, *Larousse – Dictionnaire de la langue française,* Larousse – Bordas, Paris, 2002.

ROBERT Paul, Le petit Robert, *Dictionnaire de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1996.

Sites internet :

BEATTY Talley, *Biographie, American Dance Festival et John F. Kennedy Center for the Performing Arts.*
http://www.pbs.org/wnet/freetodance/biographies/beatty.html

CRUZ Vivian, *Video-danza las formas revolucionadas*, 2001,
http://www.viviancruz.com/video.html

CUNNINGHAM Merce, *Merce Cunningham Dance Company et Merce Cunningham Trust.*
http://www.merce.org/

FORSYTHE William, *Visualizing Movement, 2009.*
http://greatdance.com/thekineticinterface/2009/01/visualizing-movement-with-will/

INTERNATIONAL JOURNAL OF SCREENDANCE,
2009http://journals.library.wisc.edu/index.php/screendance/index

ROSENBERG Douglas, Research *Screendance*, 2006, 2008.
http://www.dvpg.net/about.html

McPHERSON Katrina, Making Video Dance: a step by step guide to creating dance for the screen. http://www.makingvideodance.com/About.html

Festivals de Vidéodanse :

France

Festival de Vidéodanse au Centre Georges Pompidou Paris :
http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_Re08ae7c8a392c017344ec9dc51e63e87&param.idSource=FR_E-15aacbdb2cae6156b1b75bf0c42ffbc9

Festival International de Vidéodanse de Bourgogne : http://videodansebourgogne.com/

Vidéodanse Diptyques Angers :
http://www.cndc.fr/site/index.php?option=com_content&view=article&id=813&Itemid=513

Festival Temps d'Images France, Portugal, Allemagne, Canada, Hongrie, Roumanie :
http://www.tempsdimages.eu/

Médiathèque du Centre National de la Danse : http://mediatheque.cnd.fr/

Vidéothèque de la Maison de la Danse Lyon :
http://www.maisondeladanse.com/la_videotheque/

La Cinémathèque de la Danse : http://www.lacinemathequedeladanse.com

CNC- Centre National de Cinématographie, Images de la Culture : Diffusion non commerciale de vidéos de danse. http://www.cnc.fr

Mexique

Festival Itinerante de Videodanza Agite y Sirva : www.agiteysirva.com

Festival Internacional de Danza y Medios Electrónicos (FEDAME) :
www.fedame.org.mx/

Movimiento en Movimiento : http://movimientoenmovimiento.wordpress.com/

San Diego Tijuana Dance film Festival (MEX-USA) :
http://sandiego.tribe.net/event/Dance-on-Film-Festival-2009/san-diego-ca-92115/a6ab8032-7d13-4cb0-ac43-68d5e92817a1

Etats-Unis

Dance on Camera- Dance Films Association : http://www.dancefilmsassn.org

ADF's International Screendance Festival :
http://www.americandancefestival.org/projects/isf/

Dance for the Camera Festival : http://www.dance.utah.edu

Dance Camera West : http://www.dancecamerawest.org

EMPAC Dance Movies : http://empac.rpi.edu/

FRAME Works dance : http://www.frameworksdance.org/

San Francisco Dance Film Festival : http://www.sfdancefilmfest.org/2013/

San Souci Festival of Dance Cinema : http://www.sanssoucifest.org/

caBIENNIAL Symposium on arts and Technologys : http://www.conncoll.edu/CAT/

Oklahoma OK Dance Film Festival:
http://www.okdancefilms.com/Oklahoma_Dance_Film_Festival/ABOUT.html

Third Coast Film Festival : http://recreation.rice.edu/dance/

TOPANGA Film Festival : www.topangafilmfestival.com/

Tiny Dance Film Festival : http://www.detourdance.com/tdff

Argentine

Festival Internacional de VideoDanzaBA : www.videodanzaba.com.ar/

Festival de Artes Escénicas Contemporáneas : www.festivalelcruce.com.ar/

Festival Magnética : http://festivalmagnetica.com/

Australie

ReelDance Festival : http://www.reeldance.org.au/

Autriche

IMZ- International Music + Media Centre en collaboration avec San Francisco Dance Film Festival : http://www.dancescreen.com/

Belgique

International DanceFilm Festival Belgium : http://www.danscamdanse.be/

Argos Festival : http://www.argosarts.org/

IDILL : http://idill.eu/2011/?page_id=45

Dance Film Festival Belgium : http://www.mahaworks.org/dcdwp/

Brésil

Dança em Foco- Festival Internacional de vídeo & dança : http://www.dancaemfoco.com.br/index.php

De par em par- Bienal de Dança do Ceara- Encontro Terceira Margem : http://www.bienaldedanca.com/2012/programacao-encontro-terceira-margem

VII Mostra Internacional de Videodança de São Carlos : http://www.urzeciadedanca.com.br/videodance/

Cuba

VIII Festival Internacional de Vídeo Danza «*DVDanza Habana*» Movimiento y Ciudad : http://www.danzateatroretazos.cu/index.php/festivales/festival-video-danza

Portugal

InShadow Festival Internacional de vídeo, performance e tecnologias : http://inshadowfestival.wordpress.com/

Bolivie

Cuerpo Digital- Festival Internacional de Videodanza : http://videodanzabolivia.blogspot.fr/

Chili

Festival Internacional de Videodanza Chile : http://www.videodanza.cl/

Festival de Video danza UARCIS : http://www.festivalvideodanzarcis.blogspot.fr/

Colombie

Festival Imagén en Movimiento- IEM : http://www.imagenenmovimiento.org/

Allemagne

SK Stiftung Kultur FoundationVideotanz/Cologne : http://www.skkultur.de/videotanz/

SurReal- Iberoamerican Videodance Competition :
http://www.plataformaberlin.org/surreal.html

Side by side : http://www.side-by-side.net/en

Choreographic Captures : http://www.choreooo.org/en/homepage.html

Hollande

Cinedans- Dance on screen : http://www.cinedans.nl/

Inde

Dance with the Camera : http://www.artvisionindia.com/miff.htm

Italie

Festival Internazionale di Videodanza Napolidanza « Il Coreografo elettronico » :
http://www.napolidanza.com

Wallpaper Dance : http://www.coreofficina.org/wallpaperdance/

Japon

Dance and Media Japan : http://www.dance-media.com/videodance/

Jumping Frames : http://www.jumpingframes.com/index_new1.shtml

Russie

St. Petersburg International Dance Film Festival KINODANCE :
http://www.kinodance.com/russia/

Espagne

Imatge Dansa i Nous mitjans : http://www.nu2s.org/idn_2013/

Festival Internacional de Videodanza Expérimental de la Rioja : http://www.festivalfiver.com/

Suède

Shoot Dance for Screen: http://mdtsthlm.se/

Royaume-Uni

Dance:Film Festival : http://www.dancefilm.co.uk/

Dance for Camera Festival : http://www.southeastdance.org.uk/danceforcamerafestival.html

Moves: International Festival of Movement on Screen:

http://www.furtherfield.org/netbehaviour/moves-international-festival-movement-screen

What If Festival: http://www.ckappenberg.info/whatif.shtml

http://www.whatiffestival.co.uk/

RainDance Film Festival : http://www.raindance.org/festival-2013/

Forward Motion: http://www.britishcouncil.org/serbia-projects-forward_motion.htm

Uruguay

FIVU - Festival Internacional de Videodanza del Uruguay : http://www.fivu.org/

Norvège

ULTIMA FILM- Dans for Kamera : http://www.dansforkamera.no/

Danemark

Screenmoves Festival : http://www.dansehallerne.dk/screenmoves.html

60secondsdance : http://www.dansensdag.dk/side.asp?side=10&id=588

Canada

Festival International du Film sur l'ART : http://www.artfifa.com

CinéDanse : http://www.cinedanse-mtl.com/

BravoFact : http://www.bravofact.com/

MADance (Movement & Dance) : http://kaeja.org/events_performances.html

Grèce

Thessaloniki International Film Festival- Videodanse :
http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=en-US&page=680

Athens Video Dance Project Festival : http://www.athensvideodanceproject.gr/

MIR Festival : http://www.mirfestival.gr/en/index.html

Finlande

Loikka Dance Festival : http://loikka.fi/english

Rotation Dance Film Festival : http://www.kiasma.fi/index.php?id=11&L=1

Hongrie

EDIT. International Dance Film Festival : http://www.wsf.hu/edit/

Turquie

Dans Kamera Istanbul : http://www.dancecamera-istanbul.org/

a. À propos de Maya Deren[133]

Photo : Maya Deren dans Meshes of the Afternoon (1943)
c) Anthology Films Archives (New York)

Alain - Alcide Sudre[134] dans son livre « Dialogues Théoriques avec Maya Deren : Du cinéma expérimental au cinéma ethnographique » fait une analyse de la figure historique de Deren en tant qu'activiste et en tant que théoricienne, des initiatives et de ses écrits qui ont contribués à la reconnaissance du cinéma expérimental comme une pratique artistique autonome. Ainsi, on distingue dorénavant une position théorique, et une assise institutionnelle. L'ouvrage de Alain - Alcide Sudre est une source essentielle pour aborder les controverses qui, de manière tendancielle, opposent « cinéma expérimental » et « films documentaires » issus d'une démarche en sciences sociales. Eleonora Derenkowsky connue sous le nom de Maya Deren est née à Kiev, Ukraine le 29 avril 1917 durant la révolution russe. Ses parents : Marie Fiedler et Solomon David Derenkowsky viennent de familles juives appartenant à la bourgeoisie, riche et cultivée. Elle et sa famille, s'enfuient de Kiev en 1922 à New

[133] La réalisation de cette brève biographie est la synthèse de plusieurs ouvrages sur Maya Deren. Elle s'inspire avant tout du film documentaire « *In the Mirror of Maya Deren, la femme à la caméra* », la chronologie publiée dans le premier tome de *« The Legend of Maya Deren »* et du livre *« Dialogue Théoriques avec Maya Deren : Du cinéma expérimental au cinéma ethnographie »*. Nous avons complété ce texte à l'aide d'autres ouvrages, articles et sites web dont on trouvera le détail dans la bibliographie ou liste des sources.

[134] Alain- Alcide Sudre est fondateur en France des Archives du film expérimental d'Avignon et aujourd'hui enseignant en cinéma à l'Université de Montpellier.

York en transitant par la Pologne, l'Autriche et la France, afin d'éviter des représailles politiques et économiques en raison de la relation de son père avec Léon Trotski et de agressions contre les Juifs (pogroms), tolérées ou soutenues par les autorités. Le 18 septembre 1922 aux Etats-Unis, le père d'Eleonora (Maya) se fit remarquer par sa maîtrise rapide de l'anglais dont il ne connaissait pas un mot en arrivant. La méthode personnelle qu'il avait utilisé pour apprendre l'anglais consistait, en s'isolant des siens, à travailler la langue, en comparant la traduction anglaise de la Bible avec les versions russe et latine. Il reprendra immédiatement ses études de médecine, à l'Université de Syracuse à New York, afin d'acquérir le diplôme américain lui donnant le droit d'exercer. La mère d'Eleonora envoie sa fille à l'école primaire à Columbus dans l'Ohio. En 1928, les parents d'Eleonora se font naturaliser américains et le père de Maya décide de simplifier leur nom de famille, Derenkowsky, qui devient Deren. En 1929, Eleonora entre à la Central High School de Syracuse. Ses parents, sans doute peu convaincus du niveau des études aux Etats-Unis, tiendront à donner à leur fille une éducation cosmopolite. Eleonora de treize à seize ans (1930-1933), part en Suisse où elle sera élève de l'École Internationale de Genève – établissement fondé pour pourvoir à l'éducation des enfants de membres de la Société des Nations. En plus d'une parfaite maîtrise du français – pour convenir au modèle d'une bonne éducation russe –, elle y acquit certaines des méthodes de travail qu'elle utilisera plus tard pour ses études universitaires, et elle rédige ses premiers articles, publiés dans deux journaux d'élèves. En 1933, à l'âge de 16 ans, Deren revient aux Etats-Unis pour continuer ses études de journalisme et de sciences politiques à l'Université de Syracuse.

A Syracuse, également, elle suit les cours de Sawyer Falk, professeur d'art dramatique. Sur le sol américain, ce professeur semble avoir été l'un des premiers enseignants à introduire la critique cinématographique comme discipline universitaire. Cette initiation à un début de culture cinématographique, a grandement contribué à la naissance de la future cinéaste car Falk deviendra son ami, admirateur de son art et son soutien. Il la conseillera dans les démarches à entreprendre auprès de la fondation Guggenheim.

Active au sein de la Ligue de la Jeunesse Socialiste, Eleonora Deren fait la connaissance d'un activiste trotskiste, délégué d'un syndicat « révolutionnaire », Greogory Bardake, qui deviendra son premier mari en 1935, le couple emménagera à New York. Eleonora est restée une personne « activiste » tout sa vie : militante

pugnace, meneuse de grèves, dans un mouvement largement dominé par les hommes, elle sera l'une des rares femmes de l'époque à monter sur les tribunes. En 1937, elle s'inscrit au Parti Socialiste, militant activement au sein de la tendance la plus extrémiste liée au mouvement trotskiste : l*a Young Peoples Socialiste League* (Ligue de la Jeunesse Socialiste) où à l'âge de dix-neuf ans, elle sera nommé secrétaire nationale du YPSL à New York. Elle se sépare de Gregory Bardake à l'automne de l'année suivante et commence à suivre des cours d'anthropologie à la New School for Social Research de New York.

Dans le propos de la cinéaste, une idéologie de la déviance artistique se substitue à une idéologie révolutionnaire, mais, en maintenant la tradition romantique, l'artiste, figure charismatique des temps modernes, s'engage dans un programme d'études supérieures (maîtrise) au Smith College au Massachusetts. En parallèle, elle mène une existence plutôt libre et gagne sa vie en devenant secrétaire pour différents écrivains, dont Max Eastman, Edna Lou Walton et William Seabrook. En juin 1939, Eleonora ayant vingt-deux ans, mène à terme un Master's degree en littérature anglaise. Tirant profit de sa culture française, son mémoire s'intitule *« The Influence of the French Symbolist School on Anglo-American Poetry »* (Les influences de l'école symboliste française sur la poésie anglo-américaine). Elle travaillera ensuite à la traduction de *Ville Conquise*, de l'écrivain socialiste belge Victor Serge, auteur avec qui elle partage la critique de la Russie post – révolutionnaire. De plus, elle collabore avec sa belle – mère, Amelie Ruriel Deren (seconde épouse de son père), à l'écriture d'un roman policier : *Double or Nothing* (Quitte ou double / Tout ou Rien).

Entre 1940 et 1942, elle vit à Los Angeles, s'éloignant de la littérature et s'intéresse à la danse et à l'anthropologie. Quand Eleonora Deren connut la biographie et le travail de création artistique d'Isadora Duncan, cela l'influença pour prendre le même chemin et devenir danseuse afin de développer sa propre création. Lors de ses recherches, voyages et rencontres importantes pour la formation et l'orientation de sa carrière, elle fit la rencontre de Katherine Dunham, danseuse noire, chorégraphe et anthropologue, qui incarnait à sa manière ce type de personnage « amphibie » dont Deren reprendra le modèle : un pied dans l'art, un pied dans les sciences humaines. En tant que secrétaire et assistante de rédaction de la chorégraphe Katherine Dunham (Dunham Dance Company) Deren a pu s'introduire dans le milieu de l'édition lors de la tournée de music hall *Cabin in th sky (1941)*. L'intérêt partagé des deux femmes pour la danse, le vaudou et la « mystique sauvage » devait les

conduire à une publication commune. Mais, quand Deren publia l'article « Religious Possession in Dancing »[135] (La possession religieuse en danse) dans la revue *Educational Dance* en 1942, elle avait déjà quitté la chorégraphe Katherine Dunham (Dunham Dance Company), et cette dernière ne sera ni citée comme collaboratrice ni mentionnée comme source d'information[136]. Cependant, Eleonora (Maya Deren) apprit certainement beaucoup de Dunham à propos des démarches anthropologiques. Dans le milieu des danseurs, Dunham[137] doit sa réputation mondiale à la technique afro - caraïbéenne à laquelle est attaché son nom. Parallèlement à sa carrière de danseuse et de chorégraphe, elle avançait un travail universitaire en lien avec sa « négritude », sur la religion à Haïti et le phénomène de transe sacrée. A ce titre, elle avait obtenu un Master's degree en anthropologie de l'Université de Chicago intitulé *« Danses d'Haïti : leur organisation sociale, classification, forme et fonction »*.

C'est à Los Angeles, en 1942, qu'elle fait la rencontre du cinéaste Czechoslovakian Alexander Hackenschmied (connu plus tard sous le nom de Hammid et qu'elle épouse peu de temps après), qui la conduisit à une conversion encore plus fondamentale : le passage de l'écriture au cinéma. Il permit à la pensée de Maya Deren, encore marqué par l'écriture, de passer du monde d'expression littéraire au mode d'expression visuel propre au cinéma muet. Grâce à la culture cinéphilique de Hammid, plus intéressé par le nom du réalisateur que par celui des stars, Deren va s'ouvrir à d'autres démarches filmiques que celles d'Hollywood. Ensemble, ils fréquenteront les salles projetant des films japonais et russes. En 1943, le père de Deren meurt d'une crise cardiaque et elle utilise son petit héritage pour se procurer une caméra Bolex mécanique de 16 mm dont elle ne devait plus jamais se séparer. Le couple Deren – Hammid s'installe à Hollywood et c'est là qui Deren va pouvoir réaliser son premier travail en collaboration avec Hammid, « *Meshes of the Afternoon* ». Eleonora change alors de prénom pour adopter celui de Maya, elle choisit littéralement Maya parce que c'était le prénom de la mère du Bouddha, Mâyâ, dont le nom signifie littéralement « l'illusion ». Durant l'été 1943, le couple

[135] D'abord publié dans *« Educational Dance »,* printemps 1942 (LMD 1985: 477-487)

[136] Notons d'ailleurs que pour s'être détournée d'une carrière académique, dans tous ses écrits théoriques Maya Deren se refusera, en artiste, à respecter le protocole de l'argumentation universitaire, dédaignant toujours de citer ses sources, de renvoyer à ses lectures, n'avouant jamais aucun emprunt.

[137] L'historien Sally Banes note que Dunham a combiné un personnage radicalisé séduisant et ses accomplissements intellectuels comme un anthropologue. Il est ce double moi - le corps (l'organisme) érotisé utilisé par la culture dominante et l'artiste indépendant intellectuellement engagé - qui est examiné par la transition du danseur de femme au directeur. Plus qu'intégré, deux selves deviennent imbriquâtes pour que, comme dans le Rituel court de Deren dans le Temps Transfiguré, dans lequel Deren et Anais Nin dansent une jeune femme par des rituels de cour et dans une liberté sauvage, le corps(l'organisme) dansant pense simultanément et le sentiment.

déménage de Los Angeles pour New York et Hammid commence à travailler comme réalisateur pour le service de propagande de l'armée américaine, au Bureau d'information militaire (*Office of War Information*). New York, à cette époque, devint l'un des lieux de la planète où se trouvait rassemblée la plus forte concentration d'artistes, et Maya Deren saura tirer un avantage maximum de cette situation. À l'automne de la même année, Deren tourne « *Witch's Cradle »* dans la galerie « Art of This Century ». Marcel Duchamp et Parajito Matta – pardonnez du peu – en étaient les « acteurs » ainsi que les objets surréalistes exposés dont le film entendait démontrer le fonctionnement magique. En dépit de ces prémices de succès, faute encore, sans doute, de maîtriser l'expression cinématographique comme l'exécution technique d'un concept trop littéraire, ce projet fait partie, avec les métrages ethnographiques, des œuvres inachevées. Par contre, les portraits photographiques des célébrités artistiques de New York que Maya Deren exécute commencent à être publiés.

En 1944, Deren et Hammid font la rencontre de Hella Hayman, photographe qui travaillera comme cadreur dans les trois prochains films de Maya Deren : « *At Land »*, « *A study in Choreography for Camera »* et « *Ritual in Transfigured Time ».* En 1945*,* elle commence à organiser des projections de ses films dans les universités, à écrire et donner des conférences sur le cinéma, et assure la distribution de ses films. En 1946, elle reçoit la bourse de la Fondation Guggenheim l'une des plus prestigieuse attribuées à un artiste ou à un chercheur. La lettre qui lui apprit sa réussite précisait de plus qu'elle avait reçu « la première bourse jamais attribuée à un travail créatif dans le cinéma ». Maya Deren en répandit bien naturellement la nouvelle, mais en proclamant qu'elle était aussi la première femme à se voir attribuer cette distinction. Subséquemment un article commémorant cet événement parut dans le *New York World – Telegram* le 17 avril 1946, accompagné d'une photo d'elle en train d'examiner un rush de film. Cet article se terminait sur une formule emblématique qui illustre son talent de publiciste : *« je fais mes films avec ce qu'Hollywood dépense en rouge à lèvres ».* À l'été, elle écrit *« An Anagram of Ideas on Art, Form and Film »* (Un anagramme d'idées sur l'art, la forme et le cinéma).

En septembre 1947, Maya Deren divorce de Hammid, entre 1947 et 1954, Deren passe environ vingt et un mois en Haïti. Elle filme les mythes et rituels vaudous. Les séquences qu'elle y filme sont celles qu'on nomme *« Haitian Film Footage ».* Joseph Campbell approche Deren pour la rédaction d'un ouvrage destiné à

la collection *« Man and Myth »* qu'il dirige[138]. Le livre, une étude ethnographique détaillée de la religion vaudou, est publié en 1953 sous le titre *« Divine Horsemen ».* Maya Deren réalise le film documentaire inachevé *« Divine Horsemen : The living Gods of Haiti »* à partir des bobines de *« Haitian Film Footage »,* d'après les enregistrements sonores réalisés par elle à Haïti et les textes du commentaire du livre *« Divine Horsemen ».*

La proximité et l'exemple de Katherine Dunham lui ouvraient la voie sur trois niveaux artistiques :

1) La dramaturgie ritualiste des œuvres de Maya Deren et leur élaboration filmique. A ce niveau, la danse occupe certainement une bonne part de son inspiration pour l'entrée dans l'art cinématographique choisi par la cinéaste.

2) La voie hybride entre la scène et l'université, Katherine Dunham semble encore servir en quelque sorte de modèle à une démarche qui associe art et théorie[139].

3) Le rapprochement avec la Culture Noire. Cette recherche était un défi au code de la respectabilité blanche, c'est une volonté subversive qui s'exprimait dans deux films au moins de Maya Deren (avant ses tentatives ethnographiques), *A study in Choreography for Camera* et *Rituel in Transfigured Time*, ils affirmaient une image du noir qui sort des stéréotypes du cinéma américain habituel.

Maya Deren est considérée comme une des meilleures cinéastes indépendantes de son époque. Elle marque la naissance d'une avant-garde aux États Unis quand son film *Meshes in the afternoon* reçut le grand prix international du cinéma d'avant-garde au premier festival de Cannes de 1947. Sa création de films est définie comme poèmes visuels, états du corps, film – poème, film – danse ou sommeils poétiques. Sa manière de filmer était unique par l'usage de la caméra comme une extension de son corps à travers des plans panoramiques lents et des mouvements subtils de la caméra. Elle a marqué profondément l'histoire du cinéma expérimental américain dans sa phase de formation et elle est considérée comme la mère du *chorécinéma*, actuellement appelée *vidéodanse*. Elle est morte à l'âge de 44 ans d'une hémorragie cérébrale à New York le 13 octobre 1961.

---

[138] Selon *Joseph Campbell – A Scholar's Life.*

[139] Cette analyse ne s'arrête que sur certains points d'une collaboration plus ample des deux femmes dans l'écriture où Maya Deren joua le rôle d'assistante d'édition, permettant à Katherine Dunham de privilégier sa carrière artistique tout en n'abandonnant pas l'écriture universitaire. Voir sur ce point l'analyse de VéVé A. Clark.

b. À propos de Talley Beatty[140]

Photo : Talley Beatty dans « A study in Choreography for Camera » (1945)

Douglas Rosenberg en lien avec l'American Dance Festival dans le film documentaire *« Talley Beatty Speaking of Dance : Conversations with Contemporary Masters of American Modern Dance »* fait un entretien avec Talley Beatty de 60 minutes en 1993, sur son parcours en tant que danseur, chorégraphe et figure emblématique de l'histoire de la Danse Moderne Américaine. Talley Beatty est née en Cedar Grove, Louisiane aux Etats-Unis le 22 Décembre 1918 mais il a habité à Chicago, Illinois. Il a commencé la danse à l'âge de 11 ans avec la chorégraphe Katherine Dunham. A New York, il poursuit sa carrière de danseur professionnelle et de chorégraphe. Il étudie et travaille avec le chorégraphe George Balanchine, Alvin Ailey, la compagnie Batsheva, le Boston Ballet, le chorégraphe Ruth Page et le chorégraphe Lew Christiansen. Il a été Danseur Membre de la *« Ballet society ».* En 1940, il se forme avec Martha Graham en danse moderne, continue son entraînement en danse classique à la « School of American Ballet » et poursuit sa carrière de danseur avec la « Dunham Dance Company » jusqu'à 1946.

C'est en 1941 avec la chorégraphie « Cavin in the sky » des chorégraphes Katherine Dunham et George Balanchine, qu'il fait une tournée pour tout le West Coast et il y rencontre Maya Deren. L'intérêt partagé des deux artistes pour la danse, la chorégraphie, la création et l'expérimentation devaient les conduire à une

[140] La réalisation de cette brève biographie de Talley Beatty est une traduction synthétisée de l'anglais par Paulina Ruiz Carballido. Elle s'inspire avant tout du film documentaire « *Talley Beatty Speaking of Dance : Conversations with Contemporary Masters of American Modern Dance* » réalisé par Douglas Rosenberg et l'American Dance Festival. Nous avons complété ce texte à l'aide d'autres ouvrages, articles et sites web dont on trouvera le détail dans la bibliographie ou liste des sources.

collaboration dans le film *« A study in choreography for Camera* » (1945) où les deux expérimentent à travers le mouvement du danseur Talley Beatty une possibilité différente de faire de la chorégraphie avec et par la caméra. Beatty continue à développer son propre travail chorégraphique, il danse dans le show « *Helen Tamiris's revue Inside U.S.A* » en 1948, en plusieurs œuvres musicales de Broadway, dans différentes compagnies de danse, en shows de Télévision et en Films. Il était intéressé par différentes expériences utilisant la danse comme son *medium* d'expression. Talley Beatty crée sa propre compagnie et présente ses chorégraphies « Philadanco's revival of Southern Landscape » pour la première fois dans le Jacob's Pillow en 1948, 1952 et 1960.

En 1976, il reçut le « Tony Award » pour sa chorégraphie *« Your Arms Too Short to Box with God ».* Il a chorégraphié cinquante ballets différents qui ont été présentés aux États-Unis et en Europe. Le travail chorégraphique de Talley Beatty, était inspiré et explorait des thèmes autour de la vie quotidienne et les luttes des Afro-Américains. Beaucoup de ses danses étaient ses propres « déclarations personnelles » sur l'aliénation de la culture, la destruction, la violence du mouvement Ku Kux Klan et la discrimination raciale et les difficultés de la vie urbaine entre les Noirs et les Blancs aux Etats-Unis.

Il était considéré comme le chorégraphe afro-américain le plus versatile de l'époque qui passe d'un état à l'autre avec facilité. Comme professeur, il enseigne une technique mixte inspirée par la Technique Graham « Contraction – release », le ballet, la technique Africaine, la technique Humphrey Limón et les danses primitives. Son style et son mouvement étaient très influencés et inspirés par Martha Graham. Il pensait que Graham était une contribution très forte dans la histoire de la *modern dance* pour sa technique « contraction – release », les connections entre chaque mouvement, sa construction des images et aussi pour la composition chorégraphique. L'approche de Graham dans son travail est très marquée. Dans l'entretien avec Charles Reinhart[141], Talley Beatty exprime que sa danse est aussi très proche du ballet (parce qu'en Louisiane tous les danseurs à l'époque apprennent le ballet comme première technique) et qu'il avait essayé de casser le code du ballet avec la technique Graham. Sa compagnie et ses chorégraphies étaient intégrées par des danseurs de différentes nationalités afin d'avoir la personnalité, le mouvement et l'authenticité de

[141] Journaliste et chercheur américaine qui collabore avec Douglas Rosenberg et l'American Dance Festival en la réalisation du film documentaire « *Talley Beatty Speaking of Dance : Conversations with Contemporary Masters of American Modern Dance* »

chaque danseur. Ces créations étaient construites à partir de Musique Jazz, Afro, Latin Jazz, mélanges des mouvements du ballet, de la danse moderne (Graham, Humphrey –Limón), technique Africaine, par groupes de 4 à plusieurs danseurs en canon et à l'unisson ; avec un dynamisme d'entrées et de sorties de scène. Il utilise aussi des t-shirts de différentes couleurs, lycras, collants et jambières comme costume.

Les œuvres chorégraphiques plus importantes de Talley Beatty sont les suivantes :

- **La fiesta**, Chorégraphie : Talley Beatty, Interprétée par : Jeannette Poland et Talley Beatty.
- **The *Road of the Phoebe Snow* (1959)**, Chorégraphie: Talley Beatty, Interprétée par: Dayton Contemporary Dance Co.
- ***Mourner's Bench*[142] from Southern Lanscape (1947)**, Chorégraphie : Talley Beatty, Interprétée par : W. Dean Arnett / DCDC.
- ***Come and Get the Beauty of It Hot* (1960)**, Chorégraphie : Talley Beatty.
- ***Montgomery Variations* (1967)**, Chorégraphie : Talley Beatty, Pour: Vinnette Carroll Musical.
- ***Don't Bother Me I Can't Cope* (1970)**, Chorégraphie : Talley Beatty
- ***Poème d'extase* (1972),** Chorégraphie : Talley Beatty, Pour: Vinnette Carroll Musical.
- ***Celebration* (1973),** Chorégraphie : Talley Beatty, Interprétée par les étudiants d'American Dance Festival.
- ***Your Arms Too Short to Box with God* (1975),** Chorégraphie : Talley Beatty
- ***The Stack-Up (1982),*** Chorégraphie : Talley Beatty
- **Ellingtonia (1994),** Chorégraphie : Talley Beatty

Dans ces chorégraphies, Talley Beatty cherche à trouver l'unité à travers la danse, l'acceptation des différences jusqu'à à la cohabitation pacifique en communauté. La critique d'Anna Kisselgoff du New-York Times[143] décrit Talley Beatty comme « Un des chorégraphes les meilleurs et les plus sous-estimés de la danse Americaine ». Il meurt à l'âge de 77 ans à cause du diabète le 29 avril 1995 aux États-Unis.

[142] Pour plus d'information sur la chorégraphie *Mourner's Bench* voir http://danceinteractive.jacobspillow.org/dance/talley-beatty
[143] Voir http://www.nytimes.com/1995/05/01/obituaries/talley-beatty-76-a-leader-in-lyrical-jazz-choreography.html

c. Filmographie de Maya Deren

La réalisation de cette filmographie, est une présentation succincte de l'œuvre cinématographique de Maya Deren. Elle s'inspire avant tout de la filmographie réalisée par Éric Alloi et Julie Beaulieu en lien avec *Anthology Film Archives*, du livre *Dialogue Théoriques avec Maya Deren : Du cinéma expérimental au cinéma ethnographie* de Alain - Alcide Sudre et de l'article « Maya Deren : The High priestess of experimental cinéma » de Wendy Haslem. Les films qu'elle a réalisés et les projets auxquels elle a participé sont classés par ordre chronologique[144].

Meshes of the Afternoon (1943)
(Les Mailles de l'après-midi)
16 mm. N&B, muet, 13 min. 45 secs.
Deuxième version avec la musique de Teiji Ito (1959).
Réalisation : Maya Deren et Alexander Hammid. Scénario : Maya Deren. Avec Maya Deren et Alexander Hammid.

Meshes of the Afternoon est le film expérimental américain le plus souvent présenté (*Maya Deren and the American Avant-Garde, p. 14*). Réalisé et tourné dans la maisonnette californienne de Kings Road du couple, située dans les collines résidentielles au nord du célèbre Sunset Boulevard, le film aurait été élaboré au cours du tournage. Le travail sur la forme du récit filmique, la spirale basée sur les répétitions et ses variations, les éléments du rêve, du rituel, de la danse et de la métaphore de la sexualité sont à l'origine du film de transe, selon P. Adams Sitney, ou du film à caractère onirique, selon Jean Mitry. La poésie qui se dégage de l'imaginaire onirique témoigne de la quête intérieure entreprise par la cinéaste qui joue ici son propre rôle. La plupart des spécialistes s'entendent pour dire qu'il s'agit là d'une représentation du rêve qui transcende la réalité ou émane de cette même réalité, sorte de projection du réel dans l'univers onirique de la jeune femme (Maya Deren). Au-delà des considérations oniriques, surréalistes et magiques que *Meshes of the Afternoon* peut inspirer, on remarque une volonté de réflexion sur la capacité du cinéma à jouer sur les rapports spatio-temporels, qui se poursuivra et sera approfondie

[144] Éric Alloi et Julie Beaulieu ont developpé un recherche de la filmographie de Maya Deren en collaboration les Anthology Film Archives dans Maya Deren, *Écrits sur l'art et le cinéma*, Traduit de l'anglais par Éric Alloi et Julie Beaulieu, Paris, Éditions Paris Expérimental, classiques de l'Avant-Garde, , cf. p 105.

dans le film suivant : *At Land*. Dans la préface de son *Anagramme d'idées sur la forme, l'art et cinéma*, Deren souligne que son premier film créait l'expérience d'une réalité semi – psychologique. Bien que plusieurs analyses aient suggéré qu'on puisse interpréter ce film en fonction de concepts psychanalytiques, Deren défend au lecteur de faire une analyse qui réduirait une œuvre à la somme de ses parties. Il serait aussi difficile d'adhérer aux analyses qui ont qualifié ce film de surréaliste puisque, pour elle, un artiste crée toujours de manière consciente, ce qui contredit les principes fondamentaux du surréalisme. Dans ce film, Deren a été clairement influencée par le style des effets magiques du montage de George Méliès dans lequel les objets se transforment et se déplacent dans l'espace sans prévenir le spectateur. C'est-à-dire, qu'il a toujours des trucages et effets magiques qui surprennent le spectateur.

Witch's Cradle (1943)

(Le Berceau de la Sorcière)

Inachevé (fragments), 16 mm. N&B, muet, environ 13 min.

Réalisation : Maya Deren. Avec Marcel Duchamp et Pajorita Matta.

Séquences conservées aux Anthology Film Archives de New York.

Portrait de Marcel Duchamp explorant l'architecture de la galerie Art of this Century de Peggy Guggenheim (principal exposant des œuvres surréalistes à New York), où la plupart des prises de vues ont été réalisées. Deren y compare les objets surréalistes à la magie et aux symboles cabalistiques. On y reconnaît d'ailleurs plusieurs tableaux et sculptures surréalistes. Le film débute dans un univers familier et bascule brusquement dans l'imaginaire d'une femme (comme dans *Meshes of the Afternoon*). Les objets surréalistes s'animent. Par exemple, on voit un jeu de blocs (avec les lettres de l'alphabet) qui semblent fuir l'approche d'une main. Plus avant, Deren met en parallèle les jeux de ficelle d'une petite fille (figure mythologique que revient sous la forme du fil d'Ariane dans *Ritual in Transfigured Time*) avec une seconde ficelle qui monte d'abord le long de la jambe d'un homme, puis autour du cou, rappelant ainsi le nœud coulant d'une corde de potence. Parmi les objets symboliques importants, notons le miroir et la main. L'influence de l'inconscient sur le cours des choses est soumise à une étude cinématographique de ce qu'elle nomme les « symboles cabalistiques du XXe siècle » (voir *The legend of Maya Deren*, Vol.1, Part 2, pp. 149-

165). Pour certains, sa collaboration avec Marcel Duchamp a pu justifier son identification systématique aux surréalistes.

At Land (1944)

(Jeu de mot : « At Sea » voulant dire « en mer ». Littéralement : « À terre »)

16 mm. N&B, muet, 15 min.

Réalisation : Maya Deren. Avec l'assistance technique de Hella Heyman (Hammid) et Alexander Hammid (à la caméra).

Avec John Cage, Maya Deren et Alexander Hammid.

Ce deuxième film achevé modifie le point de vue de Maya Deren quant au rôle du cinéma. Désormais, celui-ci doit manipuler les dimensions spatiales et temporelles. Les discontinuités spatio-temporelles sont créées au montage par le passage de l'héroïne dans des univers tout à fait différents, notamment avec des cadrages plutôt statiques permettant de faciliter l'illusion de continuité.

Selon Sitne, les films de transe tels que *At Land* ont la particularité de résister à l'interprétation (Le cinéma visionnaire. L'Avant-garde américaine (1943-2000), p.36). C'est le premier film véritablement représentatif des « films de transe », caractérisés par l'invisibilité du personnage principal (par exemple, lorsqu'elle rampe sur la table), la fluidité du corps et des mouvements (gestes gracieux servant à lier les discontinuités spatiales), l'ambiguïté des espaces (discontinuités spatiales), les multiples dédoublements, l'utilisation fréquente de la caméra subjective et d'une structure labyrinthique (jeu des portes), etc. Par contre, la séquence des pas (plage, herbe, pavé puis tapis) des *Meshes of the Afternoon,* qui par le montage agence en continuité des espaces géographiques discontinus, a servi de point de départ à l'utilisation créative du montage d'*At Land*, afin d'exploiter les spécificités du médium cinématographique.

Le film présente un univers mythologique et symbolique élaboré : la (Naissance de) Vénus qui émerge de l'eau, le jeu d'échecs, le reflet de l'eau sur son visage, etc. Dans ce film, le monde réel est indissociable du monde imaginaire.

The Private Life of a Cat (1945)

(La Vie privée d'un chat)

16 mm. N&B, muet, 29 min.

Réalisation : Alexander Hammid. Deuxième version narrée par Maya Deren.

Petit film amusant mettant en scène la vie de deux chats qui fondent une famille après s'être fait la cour. Bien que ce film ait l'apparence d'un documentaire, il s'appuie sur l'intérêt, voire la fascination de Maya Deren, pour les habitudes de vie des chats et la capacité de mise en scène du réel d'Alexander Hammid. Le tournage a été réalisé sur une période de quatre semaines.

A study in Choreography for Camera (1945)

(Étude chorégraphique pour la caméra)

16 mm. N&B, muet, 2 min. 30 secs.

Réalisation : Maya Deren. Chorégraphie et Performance de et par Talley Beatty.

Avec l'assistance technique de Hella Heyman Hammid (à la caméra).

La recherche du montage présentant des discontinuités spatiales et temporelles, amorcée dans *Meshes of the Afternoon,* est poursuivie dans *At Land*. Ce dernier film est une étude des possibilités offertes par le cinéma, qui présente ici une double chorégraphie : celle de la danse en relation avec celle de la caméra, comme si la caméra était elle-même un danseur. Ce sont les dimensions du temps, de l'espace et du mouvement qui permettent cet échange dynamique entre les deux formes d'art (voir *The Legend of Maya Deren*, Vol. 1, Part 2, p.262.).

Ce sont les mouvements du danseur (Talley Beatty) qui servent de continuité lorsqu'il passe d'un lieu à un autre (discontinuité géographique). L'exercice sert à libérer la caméra des contraintes relatives au théâtre. La caméra n'est plus aussi statique que dans *At Land*. Au contraire : les mouvements de la caméra eux-mêmes font partie de la chorégraphie, d'où le titre *Étude chorégraphique pour la caméra* (traduction en français). C'est aussi l'amorce d'une recherche sur la potentialité des jeux de temporalité au cinéma. Dans la première scène, par exemple, on revoit le danseur à plusieurs reprises, chaque fois d'un peu plus près. Ce sont les caractéristiques intrinsèques du cinéma qui créent la nécessité dramatique du film.

Ritual in Transfigured Time (1945-1946)

(Rituel et temps transfiguré)

16 mm. N&B, muet, 14 min. 30 s.

Réalisation : Maya Deren.

Avec l'assistance technique de Hella Heyman Hammid (à la caméra).

Interprétation par Rita Christiani, Maya Deren, Frank Westbrook et Anaïs Nin.

Chorégraphie en collaboration avec Frank Westbrook.

Ce film suit la structure d'un rituel qui est, selon les écrits de Deren, un processus de dépersonnalisation qui se produit à travers une suite de métamorphoses de l'identité d'un personnage. *Ritual in Transfigured Time* montre le rite de passage d'une femme (Deren) joué par trois actrices différentes (Maya Deren, Rita Christiani et Anaïs Nin). Comme dans *Meshes of the Afternoon (*trois Deren à table) et *At Land* (pendant la partie d'échecs sur la plage), elle est confrontée à elle-même (juxtaposition de trois images présentées simultanément).

La métamorphose perpétuelle se traduit par le geste d'une personne, dont la continuité est relayée par le geste d'une autre. Plusieurs commentateurs s'entendent pour affirmer que c'est le film le plus chorégraphié des trois et celui dont les liens narratifs sont les plus abstraits. On y retrouve des éléments de la mythologie grecque classique : décor avec colonnes antiques, exacerbation du corps. Maya Deren emploie l'arrêt sur image (temps suspendu et mouvement de danse figé pour en faire un statue) et différentes vitesses de tournage. Puisqu'il y a plus de personnages que dans ses films précédents, elle doit recourir à une mise en scène plus ambitieuse, ce qui la mène à une utilisation plus systématique de la profondeur de champ.

Dans ses notes, Deren qualifie ce film de « passage de la veuve à la mariée ». On peut établir des parallèles avec les films de Jean Cocteau, en particulier *Le sang d'un poète*, en ce qui a trait à son utilisation des statues, du ralenti et de l'arrêt sur image. Ce film fait la synthèse des recherches de Deren et peut être considérée comme un des plus achevés.

Meditation on Violence (1948)

(Méditation sur la violence)

16 mm. N&B, 13 min.

Réalisation : Maya Deren. Musique : Teiji Ito. Avec la performance de Chao-li Chi. Montage musical de flûte chinoise et percussions haïtiennes par Maya Deren.

Le film présente des chorégraphies inspirées de la boxe traditionnelle chinoise. La flûte correspond au Wu-tang, style méditatif, et les percussions correspondent aux styles Shao-lin avec un sabre (voir Maya Deren and the American Avant-Garde, p. 225). Chaque mouvement est continu : le film commence et se termine dans le mouvement, ce qui suggère que le mouvement était amorcé avant que la caméra ne commence à filmer et qu'il ne cesse pas avec la fin du plan. Dans ses notes, Deren affirme que les mouvements, présentés à partir de perspectives différentes, forment une sorte de « cubisme temporel ». Elle aurait aussi souhaité que le film, par sa force de suggestion immanente, incarne les principes métaphysiques de la boxe chinoise (*Le Cinéma visionnaire*, pp. 38-39). Malgré le montage, la fluidité des mouvements est préservée.

Medusa (1949)

(Méduse)

Inachevé (YMHA workshop), 16 mm. N&B, muet, 10 min.

Réalisation : Maya Deren. Collaboration de Jean Erdman.

Les séquences sont conservées aux Anthology Film Archives de New York.

Les séquences de *Medusa* ont un caractère mythique. Une danseuse apparaît d'abord toute petite à l'écran. Elle porte une robe longue et simple. Ses bras sont dénudés et ses cheveux ressemblent à des tentacules de pieuvre. Ce sont les cheveux de la Méduse. Les prises de vues sont filmées dans un local de danse qu'on devine avec difficulté, ce qui donne l'impression que la chorégraphie se déroule sur un fond noir. Par la suite, les plans sont plus rapprochés. La danseuse, qui fait des pas dans le néant, évolue d'une manière qui rappelle la posture des personnages dépeints par les hiéroglyphes égyptiens, c'est-à-dire de côté avec les bras en angles droits. Ses mouvements rappellent parfois ceux d'un pantin. Le film n'étant pas terminé, il est difficile de parler en connaissance de cause de la répétition de certaines séquences. Ces dernières auraient pu servir ultérieurement de matériau au montage du film.

Haitian Film Footage (1947-1954)

(Séquences filmées à Haïti)

Inachevé (rushes), 16 mm. N&B, muet et sonore, environ 4 heures.

Séquences conservées aux Anthology Film Archives de New York. Consacré aux rites et danses vaudous, il s'agit ici de la totalité des rushes du film inachevé et légendaire. Le premier voyage de Maya Deren en Haïti fut financé par une bourse Guggenheim. Voir l'entrée *Divine Horsemen : The Living Gods of Haiti.*

Ensemble for Somnambulists (1951)

(Ensemble pour somnambules)

Inachevé, 16 mm. N&B, muet, 20 min.

Toronto Film Society workshop (non monté ni distribué)

Séquences conservées aux Anthology Film Archives de New York.

Les séquences rappellent ce que Deren fera plus tard avec *The Very Eye of the Night*. Le film s'ouvre sur un ciel étoilé. Un groupe de danseurs apparaît en négatif. Le mouvement de la caméra donne l'impression que le groupe parcourt l'écran de gauche à droite, en diagonale, de bas en haut, etc. La caméra, en créant du mouvement, participe à la chorégraphie d'une manière qui poursuit le travail entamé dans *A study in Choreography for Camera.* Mais cette fois, le mouvement du groupe s'apparente plutôt à celui d'un pendule dans un espace géographique homogène. Une danseuse est présentée seule, puis un couple. On revient au groupe de trois, etc. Les fragments se poursuivent ainsi jusqu'à la conclusion : un retour au ciel étoilé. Puisqu'il s'agit d'un film non complété, il est difficile de spéculer sur les significations particulières de la chorégraphie.

The Very Eye of Night (1952-1955, sortie en 1959)

(L'œil même de la nuit)

16 mm. N&B, muet, 15 min.

Réalisation : Maya Deren.

Assistant réalisateur : Harrison Starr III.

Scénario : Maya Deren. Musique : Teiji Ito.

En collaboration avec le Metropolitan Opera Ballet School.

Chorégraphie : Antony Tudor.

Afin de représenter cinématographiquement les processus mentaux, le film met en scène la chorégraphie de danseurs (en négatif) qui évoluent dans l'espace (en superposition). Selon Deren, « La caméra peut créer de la danse, du mouvement et de l'action qui transcendent la géographie, pour avoir lieu n'importe où et partout à la fois ; elle peut aussi, comme dans ce film, être l'esprit en méditation, tourné vers l'intérieur, vers l'idée du mouvement, et cette idée, étant elle-même une abstraction, a lieu nulle part ou, si vous voulez, au centre même de l'espace. » (*Le Cinéma visionnaire*, p.40). Chaque danseur est associé à une figure stellaire comme Uranus et Aphrodite. Pour ce film, Deren s'est concentrée sur le développement plastique, le conflit d'échelle et l'illusion dimensionnelle, plutôt que sur la structure même du film (*Le Cinéma visionnaire*, p.50).

Season of Strangers (1959-1960)
(La Saison des étrangers)
Inachevé, 16 mm. N&B, muet, 58 min.
Haiku Film Project (Woodstock workshop).

Séquences conservées aux Anthology Film Archives de New York.

Divine Horsemen : The Living Gods of Haiti (1977)
(Les Cavaliers divins : les dieux vivants d'Haïti)
16 mm. N&B, muet et sonore, 52 min.
Filmé par Maya Deren.
Montage posthume par Cherel & Teiji Ito.

Sorti en 1977, âpres le décès de Maya Deren, le film a été monté par Cherel Ito, avec une bande sonore de Teiji Ito. Rappelons que Deren avait l'habitude de participer tant au tournage de ses films qu'à leur montage. Il ne s'agit donc pas à proprement parler d'un film de Maya Deren, mais plutôt du montage d'une partie de ce qu'elle avait tourné pendant ses voyages en Haïti (Voir la notice précédente, *Haitian Film Footage*). Le commentaire ajouté aux extraits a été réalisé d'après son ouvrage intitulé *Divine Horsemen : The Living Gods of Haiti* (1953). On y a aussi ajouté des titres et des animations. Le film présente différentes cérémonies du culte. Les bobines sont présentement conservées aux Anthology Film Archives de New York.

d. À propos de Merce Cunningham[145]

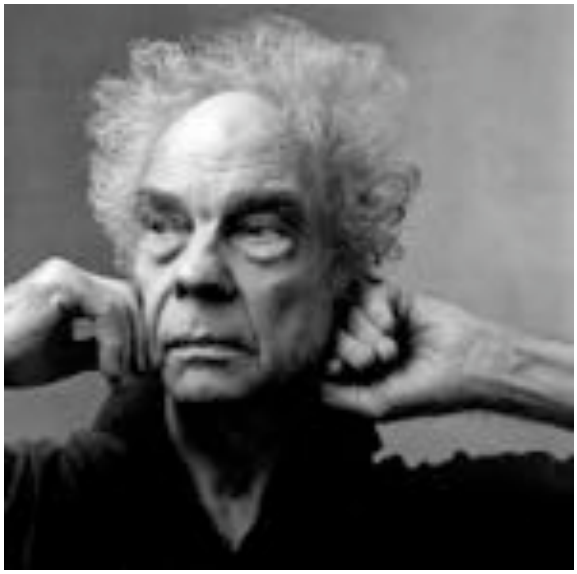


Photo : Annie Liebovitz, extrait du site mercecunningham.org

Mercier Philippe Cunningham naît le 17 avril 1919 à Centralia (État de Washington) aux Etats-Unis. Bien qu'il commence la danse à l'âge de douze ans, et se produise dans des vaudevilles, il s'oriente vers le théâtre et intègre la Cornish School de Seattle (1937-1939) tout en suivant également une formation en danse. C'est la rencontre avec le compositeur d'avant-garde John Cage en 1938, alors pianiste accompagnateur de la classe de danse de Bonnie Bird, qui va infléchir son destin. Poussé par ces deux mentors pour devenir danseur, il intègre la compagnie de Martha Graham en 1939 où il dansera comme soliste jusqu'en 1945 et y créera des rôles majeurs dont *El Penitente* (1940), ou *Appalachian Spring* (1944). Danseur exceptionnel, (la critique le décrit comme « l'un des plus beaux danseurs américains »). C'est après avoir quitté la compagnie de Martha Graham que Merce Cunningham développe son propre style, son mouvement et sa technique. La construction du geste dans la technique Cunningham, s'appuie sur certaines notions de la technique Graham[146], mais incorpore aussi le ballet. Du point de vue de la

[145] La réalisation de cette brève biographie de Merce Cunningham s'inspire avant tout du livre de David Vaughan. *Merce Cunningham. Un demi-siècle de danse,* Plume / Libraire de la danse, Paris, 1997, trad. Denise Luccioni. Parallèlement s'inspire aussi du numéro « Hommage à Merce Cunningham, 60 pages d'histoire (s) et de témoignages », de la revue *Danser*, nº290, septembre 2009 et du séminaire de Licence « La danse américaine », coordonné par Julie Perrin, premier semestre 2012-2013, Département Danse, Université Paris 8. Nous avons complété ce texte à l'aide d'autres ouvrages, articles et sites web dont on trouvera le détail dans la bibliographie ou liste des sources.

[146] Martha Graham a créé la première technique notable indépendante de l'idiome du ballet classique. La technique Graham compte plusieurs mouvements forts et angulaires qui découlent de la contraction, du relâchement musculaire du torse et du bassin.

technique du mouvement, Cunningham développe une technique en dissociant chaque partie du corps qui met vraiment la totalité des corps des danseurs à l'épreuve.

En 1942 la compagnie Graham est en résidence au Benninghton College School of the Arts et le 11 août de la même année Cunningham et Jean Erdman donnent un récital commun : trois duos composés ensemble et une pièce de Cunningham. L'un des duos, *Credo in Us*, est la première pièce de Cunningham dont la musique soit composée par John Cage. Ce programme est redonné en octobre avec, en plus, le solo *Totem Ancestor* que Cunningham dansera pendant plus de quinze ans.

En 1944 c'est le premier récital Cage-Cunningham, le second propose six solos sur des musiques du premier, qui donne en sus trois pièces. En 1948, Cage et Cunningham découvrent le *Black Mountain Collegue*, une école d'art en Caroline du Nord conçue dans l'esprit du Baunhaus par son directeur, Josef Albers. Cage et Cunningham s'installent au *Black Mountain Collegue* et Cunningham danse *le Piège de Méduse* que met en scène Arthur Penn à l'occasion d'un festival Satie organisé par Cage. Les intermèdes deviennent les *Monkey Dances* que Cunningham reprendra fréquemment. En 1951, Cunningham crée *Sixteen Dances for Soloist and Company of three*. Première pièce chorégraphique à laisser au hasard une place importante. Le 26 mars de la même année il rencontre Carolyn Brown danseuse, vidéaste, écrivaine et qui sera une collaboratrice très proche de la MCDC.

En 1953, la Merce Cunningham Dance Company (MCDC) est constituée grâce à une bourse Guggenheim. On y trouve Carolyn Brown, Viola Farber, Marianne Preger, Paul Taylor et Remy Charlip. La première série de représentations de la compagnie s'est deroulée à New York du 29 décembre au le 3 janvier au Theater de Lys. Un an plus tard, Robert Rauschenberg collabore avec la MCDC et Cunningham, est lauréat d'une bourse Guggenheim Fellowship. En 1959 c'est l'ouverture du studio au coin de la 6e Avenue et de la 14e Rue dans lequel le living Theater de Julian Beck était également installé.

Depuis que Merce Cunningham a créé sa compagnie MCDC, ses approches de l'espace, du temps et de la technologie ont forgé son style caractéristique. Dans la déclaration écrite par Merce Cunningham le 19 septembre 1994, intitulée *Four Events That Have Led to Large Discoveries*[147], il décrit et résume les périodes majeures de son parcours en tant que chorégraphe en se référant à « quatre événements » : 1.- Sa

[147] Merce Cunningham : « Four Events That Have Led to Large Discoveries (19 septembre 1994) », publié pour la premier fois dans le livre de David Vaughan, *Merce Cunningham / Fifty Years* (New York : Aperture 1997), 276.

collaboration avec le compositeur John Cage ; qui l'a mené à interroger la relation entre danse et musique dans les années quarante et qui est l'élément clé de l'esthétique de la danse de Cunningham ; 2.- L'utilisation du hasard, de l'aléatoire dans la composition et dans son processus chorégraphique ; 3.- Son travail avec la vidéo et le cinéma dans les années soixante-dix ; et 4.- L'écriture des mouvements chorégraphiques à partir du logiciel qu'il nomme « Life Forms »[148] puis « Dance Forms » dans les années quatre-vingt-dix. Dans les créations de la MCDC, Cunningham réfléchissait sur les modes de compositions par son échange avec les artistes de son époque : Cage, Duchamp, Rauschenberg, Jasper Johns, Warhol, Stella, Atlas, Caplan, June Paik, VanDerbeek entre autres.

La MCDC a tourné pour la première fois en Suède et en Belgique en 1958 avec l'œuvre chorégraphique *Summerspace*. En 1960 avec *Crises* la compagnie fait sa tournée en Europe. Cette même année, Merce Cunningham et John Cage proposent à Robert Dunn de diriger un atelier de composition dans le studio de la compagnie dans lequel il propose d'expérimenter des procédures du hasard dans la composition chorégraphique. Les danseurs qui ont participé à cet atelier, sont devenu la génération de la Danse post-moderne américaine : Simone Forti, Steve Paxton, Trisha Brown, Deborah Hay, David Gordon, Yvonne Rainer, Ruth Emerson, Lucinda Childs, Douglas Dunn, Carolee Schneemann, parmi d'autres.

En 1968, la MCDC a une résidence pour le Buffalo Festival of Arts Today, la MCDC présentent deux créations : *Rainforest* chorégraphie qui utilise comme décor les gonflables d'Andy Warhol et *Walkaround Time* d'après *le Grand Verre* de Marcel Duchamp. En 1972, la compagnie a sa première programmation au Théâtre de la Ville à Paris. En 1973, Merce Cunningham commence sa collaboration avec le vidéaste Charles Atlas avec le film *Walkaround Time*. En 1976, la MCDC a reçu sa première invitation au Festival d'Avignon. La compagnie est en résidence à la Chartreuse de Villeneuve et crée quatre *Events* dans la Cour d'Honneur.

Pendant sa carrière de chorégraphe et danseur, Merce Cunningham a reçu les

---

[148] « Fruit de la collaboration des départements de danse et de sciences de la Simon Fraser University en Colombie-Britannique. Il sert entre autres comme outil de mémoire : un professeur mettrait en mémoire des exercices donnés à ses élèves, et ceux-là pourraient ensuite les consulter lorsqu'ils auraient besoin de précisions. J'ai déjà mis en mémoire un petit nombre d'exercices précis que nous utilisons dans la classe. Mais mon intérêt principal réside toujours dans la découverte de l'inconnu… » Paroles du chorégraphe Merce Cunningham dans le livre *Merce Cunningham. Un demi-siècle de danse,* Plume / Libraire de la danse, Paris, 1997, trad. Denise Luccioni, p. 276.
Dans cette exploration créative : « Il travaille alors en entrant un mouvement ou un exercice dans l'ordinateur. Le logiciel propose ensuite des variantes qui changent le temps d'exécution, les combinaisons, les enchaînement et bien sûr, tout ce qu'un ordinateur fait ordinairement : copier, coller, déplacer, etc. » Agnès Izrine dans « Merce Cunningham, le juste hasard » paru dans *l'Encyclopaedia universalis, revu pour* Danser nº285, septembre 2009 et numéro spécial « Hommage à Merce Cunningham, 60 pages d'histoire(s) et de témoignages » dans la revue Danser nº290, septembre 2009 p. 19

prix et distinctions honorifiques les plus importants accordés dans le domaine des arts : *MacArthur Fellowship* (1985), *Laurence Olivier Award* (1985), *la Médaille National d'Arts* (1990), *Nijinski Award* pour l'ensemble de son œuvre (2000), *Jacob's Pillow Dance Award* (2009), *Premium Impérial de l'empereur du Japon* (2005), il a été nommé *Officier de la Légion d'Honneur en France* (2004). De plus, son travail chorégraphique avec la MCDC a été présenté à l'Opéra de Paris, au New York Ballet, à l'Opéra de Lyon, au Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou, au Théâtre de la Ville, au Palacio Bellas Artes au Mexique, entre autres théâtres, musées, galeries et festivals de danse lors de tournées mondiales de la MCDC depuis 1960 jusqu'après la mort de Merce Cunningham.

Merce Cunningham a révolutionné la danse et l'idée même de la chorégraphie. Il a propulsé l'art chorégraphique dans la modernité, le remettant en lien avec les autres disciplines artistiques. John Cage est mort en 1992 et Merce Cunningham a continué à créer et présenter le répertoire de son œuvre chorégraphique avec la MCDC et ses collaborateurs. Il est mort à l'âge de quatre-vingt-dix ans le 26 juillet 2009 à New York.

e. À propos de Charles Atlas[149]

Photo extrait du http://www.forma.org.uk/artists/charles-atlas

Charles Atlas est née à St. Louis, Missouri aux Etats-Unis en 1949. Charles Atlas commence à travailler étroitement avec Merce Cunningham depuis 1974 comme artiste associé, vidéaste en résidence et directeur technique de la Merce Cunningham Dance Company pendant dix ans à New York. Cunningham et Atlas apportent à la danse une création et une expérimentation inventive, intuitive et novatrice sur la chorégraphie à l'écran. Plutôt que de simplement faire des captations de l'œuvre chorégraphique de Cunningham, ou tenter de produire des versions filmiques d'elles, Atlas a exploré les possibilités techniques de l'art vidéo, sa grammaire et il met en place des techniques nouvelles pour créer un genre différent marquant dans l'histoire de la danse à l'écran. Charles Atlas a réalisé 39 films, certains inachevés, qui gardent la mémoire et la trace de l'œuvre chorégraphique de Merce Cunningham.

Cunningham et Atlas ont créé un autre rapport à l'espace et au temps au travers du geste dansé face à l'écran avec les films suivants : *Walkaround Time* (1972), *Joints* (1971), *More Joints* (1971), *TV Re-Run Movies (*1972), *Westbeth* (1974)*, Blue Studio : Five Segments* (1975)*, Squaregame Video* (1976)*, Torse* (1976)*,*

[149] La réalisation de cette brève biographie de Charles Atlas est une traduction synthétisée de l'anglais par Paulina Ruiz Carballido. Elle s'inspire avant tout de l'événement *Charles Atlas : Screening and Artist Talk,* organisé par Electronic Arts Intermix (EAI) le 19 septembre 2007 à New York, de la séance en présence de l'artiste « Prospectif Cinéma : Charles Atlas », organisé par Christine Macel, Emma Lavigne. Parallèlement dans le cadre de l'exposition « Danser sa vie », Cinéma 1, Centre Pompidou, 23 février 2012. Nous avons complété ce texte à l'aide d'autres ouvrages, articles et sites web dont on trouvera le détail dans la bibliographie ou liste des sources.

Videotriangle[150] (1977), *Fractions I* (1977), *Fractions II* (1978), *Fracturing Fractions* (1979), *Exchange* (1978), *Locale* (1979), *Roamin'I* (1980), *Channels/Inserts* (1981) et *Coast Zone* (1983) ; leurs films ont été conçus pour la caméra et certains ont ensuite été adaptés pour la scène. La plupart de leurs vidéodanses ont été créées au 11ème étage du studio Wesbeth complex en West Village, résidence de travail de la MCDC pendant 40 ans.

Charles Atlas a exploré activement les croisements et résonances entre les disciplines de la danse, la performance et les arts visuels. Il a collaboré à la réalisation de films, vidéos et performances avec les artistes Marina Abramovic, Karole Armitage, Leigh Bowery, Diamanda Galas, Douglas Dunn et John Kelly, entre autres. Le travail filmique et vidéographique de Charles Atlas a été exposé au Centre Georges Pompidou à Paris, au Museum of Modern Art à New York, en Whitney Museum of American Art à New York, au Stedelijk Museum à Amsterdam, en Participant-Inc à New York, en Performance Space à Sydney et en Tate Modern à Londres.

Il a réalisé des vidéo-perfomance et dispositifs vidéo en temps réel dans des spectacles chorégraphiques en collaboration avec Michael Clark, Merce Cunningham, Yvonne Rainer, Philippe Découflé, entr'autres. Charles Atlas a reçu des nombreux prix et bourses dont : *Guggenheim Foundation Fellowship*, *Bessie Awards*, *Foundation for Contemporary Arts' John Cage Award Grant* et autres. Son travail de vidéo a été aussi transmis à la télévision et son long métrage *Merce Cunningham : A lifetime of Dance* a gagné le prix du meilleur documentaire en Dance Screen 2000 à Monaco. Charles Atlas est intervenu dans le cadre du programme « Exercer les images », formation professionnelle ex.e.r.ce 09/10 du Centre Chorégraphique National Montpellier Languedoc-Roussillon, direction Mathilde Monnier. Dans le cadre du BMW Tate Modern 2013 à Londres, Atlas a collaboré dans un spectacle vivant de projections multi-chaînes et multi-écrans explorant les intersections entre danse, vidéo et nouvelles technologies avec le duo des chorégraphes basé à Paris : François Chaignaud et Cecilia Bengolea. Actuellement, Charles Atlas habite à New York et travaille activement en Europe et en Amérique du Nord.

[150] « Une de neuf œuvres incluses dans *Event for Television,* programme *Dance in America* dirigé par Merril Brockway. Atlas a travaillé avec Cunningham pour ré-créer des extraits pour huit chorégraphies du répertoire sur scène de la compagnie et ainsi dans la création de la vidéodanse *Videotriangle* ». Voir l'article de BECKER Nancy F, *« Filming Cunningham Dance: A Conversation with Charles Atlas »*. Dance Theatre Journal (Spring 1983) in PORTER, op.cit., p.132-133.

f. Filmographie des vidéodanses ou danses à l'écran de Merce Cunningham

La réalisation de cette filmographie, est une présentation succincte des créations des vidéodanses ou danses à l'écran de Merce Cunningham avec ces collaborateurs. Elle s'inspire avant tout du livre *Merce Cunningham. Un demi-siècle de danse* de David Vaughan, traduit par Denise Luccioni et le site d'internet de la Merce Cunningham Dance Company et Merce Cunningham Trust. Les vidéodanses qu'il a réalisés et auxquels il a participé sont classés par ordre chronologique.

1973

CHANGING STEPS

Musique : David Behrman, John Cage, Gordon Mumma, David Tudor, Costumes : Charles Atlas, Interprètes : Douglas Dunn, Meg Harper, Susana Hayman-Chaffey, Chris Komar, Robert Kovich, Barbara Lias, Brynar Mehl, Sandra Neels, Valda Setterfield, Julie Roess-Smith. Lieu et date de création : MCDC, dans l'*event #65*, Brooklyn Academy of Music, Brooklyn 22 mars 1973, Nouvelle production : MCDC, avec des extraits de *Loops* (1971) sous le titre *Changing Steps/Loops*, Musique : John Cage (Cartridge Music), Interprètes : Karen Attix, Ellen Cornfield, Merce Cunningham, Meg Harper, Susana Hayman-Chaffey, Catherine Kerr, Chris Komar, Robert Kovich, Brynar Mehl, Charles Moulton, Julie Roess-Smith, Lieu et date de création : Music Hall, Detroit 7 mars 1975 Ultérieurement donné en répertoire avec *Loops* et *Exercise Piece* I ou II (a et b). Donné en partie ou intégralement en *events* ; dans un *event* au Centre Georges Pompidou, Paris 24 octobre 1979, dansé par la MCDC avec le Théâtre du Silence.

Version vidéo réalisée par Elliot Caplan et Merce Cunningham, Musique : John Cage (*Cartridge Music*), Costumes : Mark Lancaster, Suzanne Gallo, Interprètes : Helen Barrow, Kimberly Bartosik, Emma Diamond, Victoria Finlayson, Alan Good, Chris Komar, David Kulick, Patricia Lent, Larissa McGoldrick, Dennis O'Connor, Kristy Santimyer, Robert Swinston, Carol Teitelbaum, Robert Wood. Filmé au Sundance Institute, Provo et aux Sunrise Studios, Orem, octobre 1988 ; première projection publique à l'Anthology Film Archives, New York 15 mai 1989. Reconstruction : Théâtre du Silence, Lieu et date de création : Théâtre de la Ville, Paris 17 avril 1979. Reconstruction : Purchase Dance Corps, Lieu et date de création : State University of

New York, Purchase 2 avril 1987. Reconstruction : Urepco (University Repertory Dance Company) Lieu et date de création : Arena Health Club, Target Center, Minneapolis 20 février 1993 (avant-première) ; Université du Minnesota, Minneapolis 15 avril 1993. Reconstruction : Norht Carolina School of the Arts, School of Dance, Lieu et date de création Stevens Center, Winston-Salem 13 mai 1993. Reconstruction : Ohio State Universtity Dance Company, Lieu et date de création : Sullivant Theatre, Columbus 23 février 1995.

1974

WESTBETH

Vidéodanse. Réalisation : Charles Atlas et Merce Cunningham, Musique : John Cage, Costumes : Mark Lancaster, d'après Jasper Johns (pour *Un jour ou deux*, 1973), Interprètes : Karen Attix, Ellen Cornfield, Meg Harper, Catherine Kerr, Chris Komar, Robert Kovich, Brynar Mehl, Charles Moulton, Julie Roess-Smith, Valda Setterfield, George Titus. MCDC filmée au Merce Cunningham Studio, Westbeth, New York automne 1974 ; première projection publique à la suite d'une représentation de la danse, Merce Cunningham Studio, Westbeth, New York 14 février 1975, où Susana Hayman-Chaffey remplace George Titus. Donné en *events*. *Westbeth* était créée en l'automne de 1974 dans le Studio de Merce Cunningham en Westbeth New York. Cette vidéodanse a était le début d'une collaboration plus précise sur la danse à l'écran. Autrement dit, avec cette vidéodanse Cunningham et Atlas explorent la danse dans et pour les spécificités de la vidéo[151].

1975

BLUE STUDIO : FIVE SEGMENTS

Vidéo solo de Merce Cunningham et Charles Atlas. WNET/TV Lab, octobre 1975.
Solo de Merce Cunningham qui a utilisé le Système d'incrustation en « chroma-key ». Travail très intéressant sur la danse virtuelle et l'impact du numériques sur l'image dansant.

[151] A ce sujet voir l'article de David Vaughan « Locale : The Collaboration of Merce Cunningham and Charles Atlas ». Millenium Film Journal, Issue 10/11 (Automne/Hiver 198171982) : 19

1976

TORSE

En trois parties. Musique de Maryanne Amacher. Costumes de Mark Lancaster. Interprètes : Karen Attix, Ellen Cornfield, Morgan Ensminger, Meg Harper, Susana Hayman-Chaffey, Catherine Kerr, Chris Komar, Robert Kovich, Charles Moulton, Julie Roess-Smith. Choreographie de MCDC, McCarter Theatre, Princeton 15 janvier 1976 ; Minskoff Theater, New York 19 janvier 1977.

La nouvelle production filmique par la MCDC et le vidéaste Charles Atlas. Interprètes : Karole Armitage, Louise Burns, Ellen Cornfield, Morgan Ensminger, Lisa Fox, Meg Harper, Chris Komar, Robert Kovich, Julie Roess-Smith, Jim Self. Tourné en septembre 1977 à l'Université de Washington, Seattle ; première projection publique, New York Public Library for the Performing Arts, Lincoln Center, New York 13 avril 1978. Extrait donnés en *events* ; la chorégraphie intégrale est donnée comme *évent #3*, Dance Umbrella, Camera Mart/Stage One, New York 4 octobre 1979.

SQUAREGAME

La musique était conçu par Takehisa Kosugi (*S.E Wave/ E. W Song*), le décor et les costumes étions faites par Mark Lancaster et les interprètes qui ont dansé sont : Karole Armitage, Karen Attix, Ellen Cornfield, Merce Cunningham, Morgan Ensminger, Meg Harper, Susana Hayman-Chaffey, Catherine Kerr, Chris Komar, Robert Kovich, Raymond Kurshals, Charles Moulton et Julie Roess-Smith. *Squaregame*, chorégraphie de la MCDC a était présenté dans le Festival Theatre, Adelaide, Australie le 24 mars de 1976. Ainsi dans le Minskoff Thater en New York le 19 janvier de 1977.

L'adaptation de la chorégraphie de Merce Cunningham à l'écran a était realisé par la caméra de Charles Atlas. La version vidéo a était intitulée *Squaregame Video*. Interprété par les mêmes danseurs, sauf Charles Moulton. Filmé dans le Merce Cunningham Dance Studio, Westbeth, New York Mai 1976.

Il était aussi donné en partie ou intégralement en *events*.

1977

FRACTIONS I

Franctions I est un travail de danse pour la vidéo qu'explorait et jouait avec l'idée de fragmenter et accumuler les images de la danse de Cunningham parmi un certain nombre d'écrans. L'action ayant lieu simultanément dans des lieux différents du studio et dans des moniteurs différents.

Vidéodanse réalisé par Charles Atlas et Merce Cunningham avec la musique de Jon Gibson, les décores et les costumes ont était réalisés par Mark Lancaster. Interprètes : Karole Armitage, Louise Burns, Ellen Cornfield, Meg Eginton, Lisa Fox, Chris Komar, Robert Kovich, et Jim Self. *Franctions I* a était crée en Boston English High School, Boston 26 janvier 1978 ; City Center Theater, New York 3 octobre 1978 (première présentation avec décor).

La nouvelle production a était fait avec *Repertory Understudy Group de la Cunningham Dance Foundation* (RUG) (en extraits). Chargé de la reprise : Chris Komar et Robert Swinston. Costumes par Mark Lancaster (ceux de *events*). Interprètes Erin Bahn, Thomas Caley, Corrine Hodges, Florence Leonard, Jared Phillips, Graham Smith, Cheryl Therrien, Rachel Whiting. La nouvelle production a était présentée dans la Gala pour l'Emergency Fund fos Student Dancers, Merce Cunningham Studio, New York 11 août 1993. Extraits donnés en *events*.

1978

EXCHANGE

Filmé par Charles Atlas, en 1978 ; matériau filmé non monté.

Musique de David Tudor (*Weatherings Nethograph N°1*) ; ultérieurement numérotée a la suite, n°2, n°3, etc. ; pour la première représentation à Artpark, Lewinston le 3 août 1979, le titre est simplement *Weatherings).* Décors et costumes par Jasper Johns. Interprètes : Karole Armitage, Louise Burns, Ellen Cornfield, Merce Cunningham, Meg Eginton, Susana Emery, Lisa Fox, Lise Friedman, Alan Good, Catherine Kerr, Chris Komar, Robert Kovich, Joseph Lennon, Rob Remley et Jim Self. Présentée par MCDC en City Center Theater, New York 27 septembre 1978.

Nouvelle production de la MCDC (chorégraphie révisée) interprété par Helen Barrow, Kimberly Bartosik, Michael Cole, Emma Diamond, Victoria Finlayson, Alan Good (dans le rôle de Merce Cunningham), Chris Komar, David Kulick, Patricia Lent,

Larissa McGoldrick, Randall Sanderson, Robert Swinston, Carol Teitelbaum, Jenifer Weaver, Robert Wood. Présentée en City Center Theater, New York le 12 mars 1991.

1979

LOCALE

Danse pour le cinéma et la vidéo. Réalisation de Charles Atlas et Merce Cunningham. Musique de Takehisa Kosugi (*Interspersion*). Costumes par Charles Atlas. Interprètes : Karole Armitage, Louise Burns, Ellen Cornfield, Meg Eginton, Susana Emery, Lisa Fox, Lise Friedman, Alan Good, Catherine Kerr, Chris Komar, Robert Kovich, Joseph Lennon, Rob Remley et Jim Self. Filmé au Merce Cunningham Studio, Westbeth, New York janvier-février 1979 ; première projection publique, City Center Thater, New York 24 février 1980.

Nouvelle Production de la MCDC, versions scéniques, nouvelles costumes par Charles Atlas, mêmes interprètes. Présentée en Théâtre de la Ville, Paris 9 octobre 1979 ; City Center Theater, New York 19 février 1980.

Donné en partie ou intégralement en *events*.

1981

CHANNELS/INSERTS

Danse pour le cinéma. Réalisation de Charles Atlas et Merce Cunningham. Musique de David Tudor (*Phonemes*). Costumes par Charles Atlas. Interprètes : Karole Armitage, Louise Burns, Ellen Cornfield, Susana Emery, Lise Friedman, Alan Good, Neil Greenberg, Catherine Kerr, Chris Komar, Judy Lazaroff, Joseph Lennon, Rob Remley, Robert Swinston et Megan Walker. Tourné au Merce Cunningham Studio, Wesbeth, New York, janvier 1981 ; premier projection publique, Carnegie Hall Cinema, New York 21 mars 1982.

Nouvelle Production de la MCDC, version scénique, costumes par Charles Atlas, mêmes interprètes. Présentée en City Center Theater, New York 24 mars 1981. Deuxième nouvelle production de la MCDC, nouveaux costumes par Charles Atlas, interprètes : Helen Barrow, Kimberly Bartosik, Michael Cole, Emma Diamond, Victoria Finlayson, Frédéric Gafner, Alan Good, David Kulick, Patricia Lent, Larissa McGoldrick, Randall Sanderson, Robert Swinston, Carol Teitelbaum et Jenifer Weaver. Présentée en City Center Theater, New York 19 mars 1992.

Reconstruction par Dayton Contemporary Dance Company. Chargé de la reprise : Chris Komar. Costumes : Suzanne Gallo. Présentée en Victoria Theatre, Dayton 2 février 1996. Extraits donnés en *events*.

1983

COAST ZONE

Danse pour le cinéma. Réalisation de Charles Atlas et Merce Cunningham. Musique de Larry Austin (*Beachcombers*), Costumes : Mark Lancaster et Charles Atlas, interprètes : Helen Barrow, Louise Burns, Susan Emery, Lise Fiedman, Alan Good, Neil Greenberg, Catherine Kerr, Judy Lazaroff, Joseph Lennon, Rob Remley, Robert Swinston, Susan Quinn Young.

Tourné par la MCDC à la Synod House de la Cathedral of St John the Divine, New York janvier 1983 ; premières projections publiques, Dean Junior College, Franklin 7 avril 1984 ; Merce Cunningham Studio, Westbeth, New York 16 avril 1984.

Nouvelle production de la MCDC, version scénique, Interprètes : Helen Barrow, Louise Burns, Lise Friedman, Alan Good, Neil Greenberg, Catherine Kerr, Judy Lazaroff, Joseph Lennon, Rob Remley, Robert Swinston, Megan Walker, Susan Quinn Young, Lieu et date de création : City Center Theater, New York 18 mars 1983. Extraits donnés en *events*.

1985

DELI COMMEDIA

Vidéodanse. Réalisation de Elliot Caplan, Musique de Pat Richter (*I Can't Go On to the Next Thing Unti I Find Out More about You*), Costume par Dove Bradshaw, Interprètes : Brenda Daniels, Frey Faust, Kristy Santimyer, Carol Teitelbaum, BillYoung. Produit par la Cunningham Dance Foundation. Tourné au Merce Cunningham Studio, Westbeth, New York janvier 1985. Extraits donnés en *events*.

1986

POINTS IN SPACE

Vidéodanse. Réalisation : Elliot Caplan et Merce Cunningham, Musique : John Cage (*Voiceless Essay*). Décor par William Anastasi. Costume par Dove Bradshaw. Interprètes : Helen Barrow, Merce Cunningham, Victoria Finlayson, Alan Good,

Catherine Kerr, Chris Komar, David Kulick, Patricia Lent, Karen Radford, Rob Remley, Kristy Santimyer, Kevin Schroder, Robert Swinston, Megan Walker et Susan Quinn Young. Tournée par la MCDC au BBC TV Centre, Londres mai 1986 : première projection publique, Herbst Theatre, San Francisco 21 novembre 1986 ; première diffusion, BBC2, 18 juillet 1987. Nouvelle production de la MCDC, version scénique (sans les rôles de Merce Cunningham, Schroder et Walker). Interprètes : Helen Barrow, Victoria Finlayson, Alan Good, Catherine Kerr, Chris Komar, David Kulick, Patricia Lent, Karen Radford, Rob Remley, Kristy Santimyer, Robert Swinston et Susan Quinn Young. Lieu et date de création : City Center Theater, New York 10 mars 1987. Reconstruction par le Ballet de l'Opéra de Paris. Chargé de la reprise : Chris Komar et Chaterine Kerr. Présenté à l'Opéra de Paris Garnier, 6 juin 1990. Extraits donnés en *events*.

1991

BEACH BIRDS

Musique de John Cage (*FOUR3*). Décor et lumière de Marsha Skinner. Interprètes : Helen Barrow, Kimberly Bartosik, Michael Cole, Victoria Finlayson, Alan Good, David Kulick, Larissa McGoldrick, Randall Sanderson, Robert Swinston, Carol Teitelbaum et Jenifer Weaver. Lieu et date de création : MCDC, Theater 11, Zürich, 20 juin 1991 ; City Center Theater, New York 17 mars 1992.

Nouvelle production de la MCDC, version filmée sous le titre *Beach Birds for Camera*. Chorégraphie : légèrement révisées, avec trois danseurs supplémentaires. Réalisation d'Elliot Caplan. Décor d'Elliot Caplan, Tim Nelson, Matthew Williams et Marsha Skinner. Interprètes : Helen Barrow, Kimberly Bartosik, Michael Cole, Emma Diamond, Victoria Finlayson, Frédéric Gafner, Alan Good, David Kulick, Patricia Lent, Larissa McGoldrick, Randall Sanderson, Robert Swinston, Carol Teitelbaum, Jenifer Weaver. Tournage aux Kaufman Astoria Studios et à l'Industria Superstudio, New York décembre 1991.