



HAL
open science

Vidéo et danse contemporaine : la relation entre les deux arts, d'un instrument de travail à la venue de la vidéodanse

Karin Soares Diniz

► To cite this version:

Karin Soares Diniz. Vidéo et danse contemporaine : la relation entre les deux arts, d'un instrument de travail à la venue de la vidéodanse. Sciences de l'Homme et Société. 2013. dumas-00946538

HAL Id: dumas-00946538

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00946538v1>

Submitted on 13 Feb 2014

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

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



Vidéo et Danse Contemporaine : la relation entre les deux arts, d'un instrument de travail à la venue de la vidéodanse

Stage effectué au Centre Chorégraphique National de Grenoble,
du 13 février au 13 juillet 2012

Nom : **Soares Diniz**

Prénom : **Karin**

Université Stendhal – Grenoble 3

UFR LLASIC

Master professionnel « Diffusion de la Culture »

Spécialité « Lettres et Arts du spectacle »

Mémoire sous la direction de : Monsieur Claude-Henri Buffard

Soutenance le 16 septembre 2013

Année universitaire 2012-2013

« *Dance, dance, senão estaremos perdidos* »

Film *Pina* de Wim Wenders

Remerciements

Je voudrais dédier ce travail à ma famille qui a toujours été à mes côtés lors de mes choix de vie.

Un grand merci à Marlène Luce, qui a adouci ma vie et mon parcours d'étudiante.

À Ana Carolina Alves et à Aurélie Beney, qui ont permis mon rêve européen.

Mille mercis à Jean-Claude Gallotta, Mathilde Altaraz et toute l'équipe du Centre Chorégraphique National de Grenoble, pour l'accueil et la sympathie. L'expérience vécue au sein du groupe a été primordiale pour mon épanouissement personnel et professionnel. Cela restera dans ma mémoire.

Merci aux artistes et danseurs qui ont croisé mon chemin lors de ce stage et de m'avoir intégré au sein du groupe.

Merci à Lisou Gasquet pour les cours de français et ses importants conseils sur la langue française.

Pour finir, un merci tout particulier à Claude-Henri Buffard pour avoir accepté de m'accompagner et de me guider dans cette aventure, ainsi qu'à Brigitte Combe, pour sa disponibilité, son professionnalisme et son soutien au cours de ces trois années.

Table des matières

INTRODUCTION.....	7
1. LE CENTRE CHORÉGRAPHIQUE NATIONAL DE GRENOBLE - PRÉSENTATION DE LA STRUCTURE.....	8
1.1 Un Centre parmi les autres.....	8
1.1.1 Brève histoire des CCN en France.....	8
1.1.2 Le Centre Chorégraphique National de Grenoble.....	9
1.1.3 Gallotta : la personne derrière le nom.....	11
1.2 L'organisation du CCNG.....	13
1.2.1 La structure interne.....	13
1.2.2 L'équipe : de véritables gens qui dansent.....	14
1.3 Les missions que s'assigne le Centre	16
1.3.1 Création.....	16
1.3.2 Constitution d'un répertoire et sa transmission.....	18
1.3.2.1 Tournée.....	18
1.3.2.2 Transmission.....	19
1.3.3 Accompagnement des artistes.....	20
1.3.3.1 Accueil Studio.....	20
1.3.3.2 Les Presk'îles et prêts de matériels.....	20
1.3.3.3 Festival Les Soirées Plurielles	21
1.3.3.4 Entraînement régulier du danseur.....	22
1.3.4 Sensibilisation à la culture chorégraphique	23
1.3.4.1 Actions culturelles.....	23
1.3.4.2 Accueil de stagiaires	23
1.4 La communication.....	23
1.4.1 Site Internet.....	23
1.4.2 Les réseaux sociaux.....	24
1.4.3 La newsletter	24
1.4.4 Le pôle photo et vidéo.....	25
2. COMPTE RENDU DE LA MISSION.....	27
2.1 Le soutien aux outils de communication	27
2.1.1 Les revues matinales.....	28
2.1.2 L'actualisation du document liés aux tournées.....	28
2.1.3 Les dossiers de presse.....	29
2.1.4 Montages photos.....	29
2.2 Participation aux accompagnements des artistes	31
2.2.1 L'accueil des danseurs extérieurs.....	31
2.2.2 L'accueil studio.....	31
2.3 Accompagnement des actions culturelles.....	32

2.4 La rénovation du site internet.....	33
2.5 Le Festival Les Soirées Plurielles 2012	35
2.5.1 La préproduction.....	36
2.5.2 La production.....	38
2.6 La préproduction du spectacle Racheter la Mort des Gestes.....	39
2.6.1 L'organisation du planning de répétitions.....	40
2.6.2 La gestion des intervenants et leurs documentations.....	40
2.7 Les travaux vidéo : les montages et les captations	41
3. VIDEO ET DANSE CONTEMPORAINE : LA RELATION ENTRE LES DEUX ARTS, D'UN INSTRUMENT DE TRAVAIL A LA VENUE DE LA VIDEODANSE.....	44
3.1 Introduction.....	44
3.2 La vidéo comme instrument de travail.....	46
3.2.1 La captation de la danse : un peu de technique.....	46
3.2.2 Les répétitions filmées.....	49
3.2.3 L'importance vidéographique lors d'une recréation	51
3.2.4 La vidéo comme outil de communication : la diffusion audiovisuelle.....	53
3.2.4.1 Numeridanse.tv : la première vidéothèque de danse en ligne	57
3.3 La vidéo dans la danse : élément scénique ou interactif.....	58
3.3.1 La vidéo comme élément scénique dans un spectacle de danse	59
3.3.2 L'interaction : quand la vidéo devient essentielle	62
3.3.2.1 Merce Cunningham et la technologie	62
3.3.2.2 Les chorégraphies vidéo interactives	64
3.3.2.3 Danse et nouvelles technologies.....	67
3.4 La vidéodanse : ce n'est pas de la vidéo, ce n'est pas de la danse....	69
3.4.1 Cinéma, vidéo et danse.....	69
3.4.1.1 Pina : la superproduction en 3D.....	71
3.4.2 Un regard sur la vidéodanse.....	72
3.4.2.1 Quelques exemples de vidéodanse.....	74
3.4.3 La diffusion de la vidéodanse.....	80
CONCLUSION.....	83
BIBLIOGRAPHIE.....	85
ANNEXES.....	90

Table des Illustrations

Illustration 1 : Tableau des Centres Chorégraphiques Nationaux de France	5
Illustration 2 : Tableau de la Tournée 2012 du CCNG	15
Illustration 3 : Tableau de statistiques du festival Les Soirées Plurielles 2012	19
Illustration 4 : Première arborescence du nouveau site internet du CCNG	32
Illustration 5 : Le structure de Laban – la notation de la danse	48
Illustration 6 : Vidéo de <i>Le Sacre du Printemps</i> (1978) sur youtube et la vidéo de <i>Café Müller</i> sur Dailymotion	53
Illustration 7 : Trames de la vidéo du spectacle <i>Apparition</i> de Klaus Obermaier ...	66
Illustration 8 : Trames du film <i>Serpentine Danse</i>	70
Illustration 9 : Photo du film <i>The Gang's All Here</i>	71
Illustration 10 : Trames de la vidéo <i>Meshes of the Afternoon</i>	75
Illustration 11 : Trames de la vidéo <i>A Dancer's World</i>	76
Illustration 12 : Trames de la vidéo <i>Noumenon</i>	76
Illustration 13 : Trames de la vidéo <i>Global Groove</i>	77
Illustration 14 : Trames de la vidéo <i>1980, Une Pièce de Pina Bausch</i>	77
Illustration 15 : Trames de la vidéo <i>2.Id</i>	78
Illustration 16 : Trames de la vidéo <i>Fase</i>	79
Illustration 17 : Trames de la vidéo <i>Sensações Contrárias</i>	79
Illustration 18 : Trames de la vidéo <i>Sensações Contrárias</i>	80

INTRODUCTION

Du 13 février au 13 juillet 2012 j'ai eu l'opportunité de faire mon stage au Centre Chorégraphique National de Grenoble, le CCNG. Ce présent travail a pour but de faire un rapport de cette belle expérience, ainsi que d'explorer un sujet choisi en relation avec mes compétences et celles acquises au sein du groupe.

Ce travail est divisé en trois parties. Dans la première, je présente la structure du CCNG en présentant son histoire, ses missions et ses particularités dans le processus de communication. Le Centre est un lieu complexe, organisé et surtout de grande importance pour la vie culturelle grenobloise.

Dans le « compte rendu de la mission » j'ai comme objectif de faire un rapport sur mes activités et expériences au sein du CCNG. Les difficultés, les moments partagés, les missions effectuées, remplissent cette partie de sincérité et d'apprentissages.

Les expériences vécues au CCNG m'ont inspirée dans le choix de la troisième et dernière partie de ce mémoire. Dans « Vidéo et Danse Contemporaine : la relation entre les deux arts, d'un instrument de travail à la venue de la vidéodanse » j'analyse la relation entre la vidéo et la danse et la pluralité d'expressions que cette rencontre peut engendrer.

1. LE CENTRE CHORÉGRAPHIQUE NATIONAL DE GRENOBLE - PRÉSENTATION DE LA STRUCTURE

1.1 Un Centre parmi les autres

1.1.1 Brève histoire des CCN en France

En 1984, dans le cadre d'une politique de décentralisation du Ministre de la Culture, Jack Lang, dix nouvelles mesures ont été lancées pour favoriser le développement de la danse en France. Parmi ces mesures, les Centres Chorégraphiques Nationaux ont été créés. Ces structures culturelles consacrées à la danse devront être dirigées par des artistes chorégraphiques assimilés à des courants artistiques variés, des ballets de répertoire aux compagnies contemporaines. Onze groupes venant de tout le pays se présentent et le Centre National de Danse Contemporaine d'Angers est choisi pour former le premier CCN.

Depuis, dix-huit autres centres ont été créés, dont Biarritz en 1988 et Rillieux-la-Pape en 1998, qui sont les derniers à avoir vu le jour. Les dix-neuf espaces sont répartis dans quinze régions françaises et gérés par les Directions Régionales des Affaires Culturelles. Il s'agit de :

Illustration 1 : Tableau des Centres Chorégraphiques Nationaux de France

Région	Centre	Direction
Aix-en-Provence	Centre chorégraphique national d'Aix-en-Provence, Ballet Preljocaj	Angelin Preljocaj
Angers	Centre national de danse contemporaine	Robert Swinston
Belfort	Centre chorégraphique national de Franche-Comté	Joanne Leighton
Biarritz	Centre chorégraphique national Ballet Biarritz	Thierry Malandain
Caen	Centre chorégraphique national Caen Basse-Normandie	Héla Fattoumi & Eric Lamoureux
Créteil	Centre chorégraphique national de Créteil Val-de-Marne	Mourad Merzouki
Grenoble	Centre chorégraphique national de Grenoble	Jean-Claude Gallotta
La Rochelle	Centre chorégraphique national de La Rochelle/Poitou-Charentes	Kader Attou
Le Havre	Centre chorégraphique national du Havre Haute-Normandie	Emmanuelle Vo-Dinh
Marseille	Ballet national de Marseille	Frédéric Flamand
Montpellier	Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon	Mathilde Monnier

Mulhouse	Ballet de l'Opéra national du Rhin	Bertrand d'At
Nancy	Centre chorégraphique national Ballet de Lorraine	Petter Jacobsson
Nantes	Centre chorégraphique national de Nantes	Claude Brumachon & Benjamin Lamarche
Orléans	Centre chorégraphique national d'Orléans	Josef Nadj
Rennes	Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne	Boris Charmatz
Rillieux-la-Pape	Centre chorégraphique national de Rillieux-la-Pape	Yuval Pick
Roubaix	Centre chorégraphique national Roubaix - Nord-Pas-de-Calais	Carolyn Carlson
Tours	Centre chorégraphique national de Tours	Thomas Lebrun

Source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Centre_chor%C3%A9graphique_national

Les Centres Chorégraphiques Nationaux adoptent la même politique de fonctionnement que leurs aînés, les Centres Dramatiques Nationaux, créés depuis 1946. Quel que soit leurs statuts, tous les centres se doivent de respecter les mêmes missions confiées par l'État et les collectivités territoriales. Soit : La création d'œuvres chorégraphiques par les compagnies ou ballets dirigeants ; la diffusion de ces œuvres au niveau local, régional, national et international ; la sensibilisation des publics à l'art de la danse ; la formation et l'accueil de compagnies.

Au total, selon le Ministère de la Culture et de la Communication¹, les CCN totalisent environ 40 créations, plus de 500.000 spectateurs par saison, et plus de 130 artistes en résidence par an, dont 80 % en coproduction. Les CCN représentent la grande diversité des langages et des formes de la danse et constituent le socle de la vie chorégraphique française.

Dans la Région Rhône-Alpes, sur laquelle s'appuie notre étude, se trouvent deux Centres Chorégraphiques Nationaux. Celui de Rillieux-la-Pape, dirigé par Yuval Pick et celui de Grenoble, dirigé par Jean-Claude Gallotta. C'est sur ce dernier que se fonde notre recherche.

1.1.2 Le Centre Chorégraphique National de Grenoble

En arrivant le long de cette grande avenue qui relie le centre ville à la périphérie grenobloise, se trouve un imposant bâtiment sans nom. Seule

1 Disponible sur : <<http://www.culturecommunication.gouv.fr/>> (consulté le 10 mars 2013)

l'enceinte de son bistrot dit quel est cet endroit, en grandes lettres de néons : MC2.

L'architecture d'André Wogenscky, qui a conçu cette Maison de la Culture à l'occasion des Jeux Olympiques de 1968, pourrait passer inaperçue au passant distrait. D'autant plus les activités qui y sont proposées et la complexité du lieu.

A l'intérieur de ce bâtiment fait de courbes et de vitres, se trouvent trois institutions fusionnelles géographiquement, mais complètement hétérogènes dans leurs fonctions. La MC2 ou Maison de la Culture regroupe le Centre Chorégraphique National de Danse contemporaine dirigé par Jean-Claude Gallotta, le Centre Dramatique National des Alpes dirigé par Jacques Osinski, et les Musiciens du Louvre-Grenoble dirigés par Marc Minkowski.

Une grande salle de 1.028 places, un auditorium de 998 places, une petite salle de 244 places, une salle de création de 700 m², un studio de répétition pour le théâtre, deux studios de danse et un studio d'enregistrement constituent ce centre, qui reçoit environ 9,3 millions d'euros par an. Ce budget est subventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication, la Ville de Grenoble et le Conseil Général de l'Isère.

Même si le CDNA ou les Musiciens du Louvre sont importants et indispensables à la vie culturelle locale, ils ne feront pas l'objet d'une analyse dans ce présent mémoire.

Revenons donc au CCNG dont l'histoire remonte à la fin des années 70. Après avoir effectué un séjour à New York, Jean-Claude Gallotta revient à sa ville natale baigné des idées de la *post-modern dance*. À Grenoble, il crée avec Mathilde Altaraz, sa compagne, le Groupe Émile Dubois qui deviendra le Centre Chorégraphique National de Grenoble en 1984.

À la tête de la MC2 de 1986 à 1989, Gallotta fait grandir cet établissement public de coopération culturelle. Avec plus de soixante

créations présentées de par le monde, le chorégraphe assoit ce CCN qui se distingue peu à peu des autres.

1.1.3 Gallotta : la personne derrière le nom

«J'ai toujours eu de bons rapports avec la danse»²

Jean-Claude Gallotta

Fils d'émigrés italiens, Jean-Claude Gallotta est né à Grenoble le 7 avril 1950. Il découvre la danse tardivement, à 20 ans, lors d'un de ses cours aux Beaux-Arts. Pour vouloir dessiner les gens en mouvement, le jeune timide se retrouve dans un cours de danse gratuit, en échange d'une mini-exposition de ses croquis. *"J'avais honte de me mettre en collant. J'ai demandé à suivre un cours où l'on pouvait garder son pantalon. Je me suis retrouvé à apprendre les claquettes"* raconte-t-il lors d'une interview donnée au journal *Le Monde*.³ Dans cette discipline inattendue Gallotta rencontre Mathilde Altaraz, l'enseignante, qui deviendra sa compagne et collaboratrice. Conquis par la danse il quitte ses études d'art pour plonger dans ce nouvel univers qui l'accueillera rapidement.

En 1979, après un important séjour à New-York où il découvre le travail de Merce Cunningham, Lucinda Childs, Steve Paxton, Trisha Brown, Stuart Sherman et Yvonne Rainer, des noms tendance de la danse contemporaine à cette époque, Gallotta et M. Altaraz fondent le Groupe Émile Dubois à Grenoble. Le nom de la compagnie pourrait faire référence selon son créateur «à tout le monde et à personne en particulier».

En 1981, après avoir été choisi pour une résidence à la Maison de la Culture de Grenoble, Gallotta crée la pièce *Ulysse*, qui sera reprise au moins quatre fois tout au long de sa carrière. Cette œuvre bâtitrice fait date dans

2 DELAHAYE, Guy et BUFFARD, Claude-Henri, *Gallotta*, éd. Actes Sud, Grenoble, 2005, p.125.

3 Article écrit par Rosita Boisseau, trouvé dans les archives du journal *Le Monde*, publié le 03 Novembre 2012 [En ligne]. Disponible sur : http://www.lemonde.fr/style/article/2013/02/08/jean-claude-gallota_1828423_1575563.html> (consulté le 10 mars 2013)

la nouvelle danse française. Avec des mouvements de pieds rapides, de petits pas prenant progressivement de l'amplitude dans les grands mouvements d'ensembles latéraux et en profondeur, le style "gallottien" s'impose et se fixe.

Ce style est emprunt du goût de lignes pures et nettes dans les mouvements d'ensemble, de l'utilisation des bras tendus, dans lesquels les partitions individuelles des danseurs sont le plus souvent composées de petits mouvements agités et désorganisés, de vacillements ou de boitements, et de petits pas qui sont la marque du chorégraphe. L'aspect théâtral, relativement abstrait, est également présent avec de nombreuses touches d'humour et des questionnements sur les relations entre individus (notamment à propos de la sexualité). La place de la musique dans la scénographie est également primordiale, notamment avec les compositions originales de Torgue et Houppin ou plus récemment de Strigall.⁴

Les pièces s'enchaînent et le chorégraphe commence à gagner du terrain. Avec *Daphnis é Chloé* (1982) le groupe commence à se modifier. Des danseurs partent et d'autres arrivent. Gallotta ose un trio en scène, une sorte de recul sur lui-même. Sur des thématiques toujours audacieuses le chorégraphe conquiert son public. Comme en *Yves P.* (1983) où il fait un hommage à un ami d'enfance qui s'est suicidé, en *Les Aventure d'Ivan Vaffan* (1984) où la danseuse se fait sucer le sein à la grande admiration des modernistes présents, ou en *Mammame* (1985) où l'artiste déshabille tous ses danseurs et inclut une troupe de vingt enfants qui tournent en rond.

Son style très précis et novateur est accompagné d'idées également pionnières. La vidéo qui naît à cette même époque attire d'autres regards sur lui. Des partenariats se font avec des réalisateurs comme Raoul Ruiz et Claude Mouriéras. De telles rencontres enrichissent la passion de Gallotta pour l'image en mouvement, qui se développe dans toutes ses oeuvres et sur laquelle je reviendrai dans la troisième partie de cette étude.

C'est aussi à cette période que Jean-Claude Gallotta est nommé directeur de la Maison de la Culture de Grenoble, qu'il rebaptise Le Cargo.

4 Jean-Claude Gallotta chorégraphie l'irrésistible attraction des corps [archive] par Rosita Boisseau dans *Le Monde* du 20 avril 2011. Disponible sur : http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/04/20/jean-claude-gallotta-choregraphie-l-irresistible-attraction-des-corps_1510365_3246.html (consulté le 12 mars 2013)

C'est la première fois qu'un chorégraphe prend la tête d'une Scène Nationale. Le Groupe Émile Dubois dévient donc le Centre Chorégraphique National de Grenoble.

Le nom Gallotta prend son envol au fil des créations. Avec au moins une nouvelle pièce par an, le chorégraphe ne craint pas de lancer des créations dans sa programmation. C'est le cas des travaux comme *Ulysse*, *Mammame*, *Docteur Labus*, *Daphnis é Chloé* et plus récemment *Yvan Vaffan*, qui ont vu plusieurs fois les lumières des projecteurs au fil des années.

C'est avec des projets comme *L'Homme à tête de chou* (2004) et *Le Sacre du Printemps* (2012) que Gallotta est énormément médiatisé. Le premier est un travail de quatre ans sur une composition de Serge Gainsbourg et une interprétation d'Alain Bashung. Le second est une relecture du célèbre ballet d'Igor Stravinsky (1913). Le chorégraphe se distingue dans le milieu artistique en introduisant son Centre Chorégraphique.

Aujourd'hui, avec sa nouvelle création *Racheter la Mort des Gestes – Chroniques Chorégraphiques* et la reprise des *Aventures d'Ivan Vaffan*, Gallotta touche les continents avec son doigté grenoblois. Pour la saison 2012-2013 six spectacles du Centre Chorégraphique National de Grenoble sont en tournée en France et dans le monde.

1.2 L'organisation du CCNG

1.2.1 La structure interne

Le Centre Chorégraphique National de Grenoble est une association loi 1901. Il est subventionné par la DRAC Rhône-Alpes/Ministère de la Culture, la Ville de Grenoble, le Conseil Général de l'Isère et la Région Rhône-Alpes, et soutenu par la Caisse des Dépôts, la Fondation Culture et

Diversité, l'Office National de la Diffusion Artistique et par l'Institut Français pour les tournées internationales. En 2012, les recettes total du CCNG était de 1,97 M€ dont 1,11 M€⁵ provient des subventions.

Trois étages fusionnels dans la partie annexe de la Maison de la Culture constituent le Centre Chorégraphique National de Grenoble. Un premier palier d'archives iconographiques, un deuxième où se trouvent l'équipe de communication et de relations publiques, ainsi que le studio de danse. Le troisième étage comprend le bureau du directeur et du dramaturge, le studio musique, la production, la salle d'édition vidéo, l'administration, la comptabilité, le secrétariat et le directeur technique.

Le studio 1 avec sa grande baie vitrée fait la fierté du directeur, qui s'est approprié cet atout pour différentes créations artistiques. Ses 396 m² comprennent une régie technique et une jauge de 100 places avec des gradins rétractables.

Jusqu'à présent, les limites de l'espace physique avec la MC2 sont pratiquement inexistantes, mais cela n'atteint pas son fonctionnement. Néanmoins des partenariats entre les institutions sont relativement fréquents. Le prêt des studios est assez courant, ainsi que des interventions du CCNG dans les autres salles de la MC2 (petit et grand théâtres, auditorium et salle de création).

1.2.2 L'équipe : de véritables gens qui dansent

En tant qu'association, le Centre Chorégraphique National de Grenoble est constitué d'un conseil d'administration et de membres du bureau. Trois équipes complètent cette structure, qui sont les parties administrative, technique et artistique. Soient ⁶:

⁵ Rapport du Commissaire aux comptes sur les comptes annuels - Exercice 2012, Disponible sur : <http://www.journal-officiel.gouv.fr/publications/assoccpt/pdf/2012/3112/320771058_31122012.pdf> (consulté le 15 août 2013)

⁶ Les noms mentionnés peuvent changer selon l'année électorale.

Membres du bureau :

Président – Mme Ervée Chassouant-Marce

Trésorier – Mme Brigitte Combe

Secrétaire – M. François Plas

Conseil d'administration :

Préfecture de l'Isère – M. Eric de le Douaron

Ministère de la Culture / Drac Rhône-Alpes – M. Alain Lombard

Ville de Grenoble – Mme Eliane Baracetti

Conseil Général de l'Isère – M. Pascal Payen

Région Rhône-Alpes – Mme Farida Boudaoud

Commissariat aux comptes – Mlle Justine Gairaud

Équipe administrative et technique :

Administration - Viviane Pignard

Direction de projet - Jean Ripahette

Actions culturelles, accueil studio, pédagogie - Hélène Azzaro

Information, documentation - Caroline Brossard

Secrétariat de direction, logistique tournée - Nathalie Malevergne

Comptabilité - Saïda Allab

Directeur technique - Pierre Escande

Réalisateur son et régie - Antoine Strippoli

Création et régie costumes – Marion Mercier

Lors des phases de production et de tournée, le CCNG fait régulièrement appel à des techniciens intermittents du spectacle. Ceux-ci sont couramment partagés entre les régies lumières, son et costumes. L'équipe peut donc changer selon la disponibilité de ces professionnels.

À l'équipe fixe et aux intermittents ponctuels s'ajoute l'accueil périodique des stagiaires. Ils sont originaires des filières artistique, administrative ou de l'enseignement général.

Équipe artistique :

Directeur et chorégraphe – Jean-Claude Gallotta

Assistante et répétitrice - Mathilde Altaraz

Dramaturge - Claude-Henri Buffard

Musique - Strigall / Antoine Strippoli

Costumes - Marion Mercier

Répétiteur - Darrell Davis

Répétitrice - Beatriz Acuña

Le CCNG maintient trois danseurs fixes avec un contrat à durée indéterminée. Beatriz Acuña, Thierry Verger et Xiména Figueroa travaillent avec Gallotta depuis plus de dix ans. Pour les tournées, des intervenants sont sollicités. Pour l'année en cours il s'agit de : Alexane Albert, Sarah Barrau, Agnès Canova, Christophe Delachaux, Nicolas Diguët, Xiména Figueroa, Alexandre Galopin, Ibrahim Guétissi, Mathieu Heyraud, Georgia Ives, Sébastien Ledig, Bruno Maréchal, Cécile Renard, Gaetano Vaccaro, Thierry Verger, Stéphane Vitrano, Béatrice Warrand, Thalia Ziliotis et Francesca Ziviani.

1.3 Les missions que s'assigne le Centre

Au moment de finaliser cette étude, le dernier rapport d'activité disponible du Centre Chorégraphique National de Grenoble date de 2012. Les statistiques que nous trouverons ci-dessous proviendront de ce dernier rapport.

1.3.1 Création

En tant que centre chorégraphique le CCNG a, dans ses missions, celle de créer de nouvelles œuvres de danse. Chaque année, au moins une création est présentée. Pour la saison 2012-2013 Gallotta lance *Racheter la Mort des Gestes – Chroniques Chorégraphiques* et une relecture/ré-création de son spectacle *Les Aventures d'Ivan Vaffan* de 1984, nommé à présent *Yvan Vaffan*.

Pendant toute l'histoire du CCNG plus de soixante créations sont conçues par le chorégraphe. Chacune a ses singularités, reflet d'un processus collaboratif. Très souvent Gallotta évoque ces souvenirs. À ce sujet Florence Long-Chazaud écrit :

Quel lien la création entretient-elle à l'imaginaire ? Jean- Claude Gallotta évoque à plusieurs reprises dans différents entretiens la manière dont *Le Sacre du printemps* a pu, dans sa jeunesse, stimuler son imaginaire, lui ouvrir des horizons encore inexplorés. En entendant *Le Sacre du Printemps* pour la première fois, des images puissantes se sont imposées à lui, des images qui ont affirmé une rémanence certaine, une persistance telle qu'elles l'ont poursuivi jusqu'à l'âge adulte. De la même manière, ce sont les dernières images de son précédent spectacle *L'homme à tête de chou* qui ont ravivé son désir de chorégrapier *Le Sacre du Printemps*. N'y a-t-il pas là quelque chose d'intéressant à comprendre sur la façon dont l'imaginaire irrigue la création artistique, la nourrit en profondeur ? Loin de l'idée préconçue selon laquelle l'œuvre est le résultat d'un projet clair, d'une intention définie que l'artiste se contenterait de mettre en forme, ne faut-il pas comprendre que le processus de création est infiniment plus complexe, qu'il suit des méandres que l'artiste lui-même ne maîtrise pas totalement ? Or, n'est-ce pas justement là que réside la création pure ? Ainsi, pourrait-on parler de création si l'œuvre n'était rien d'autre que la duplication d'une idée aux contours déjà définis, avant même que l'œuvre n'ait, en tant qu'objet, vu encore le jour ? Au contraire, l'artiste, lorsqu'il crée, n'est-il pas à l'écoute de ce qui surgit inopinément, des associations d'idées qui se nouent spontanément, des images qui s'interposent subitement ? N'est-ce pas là ce qui donne à l'œuvre sa singularité profonde ? ⁷

Après avoir été créés, les spectacles du CCNG sortent rapidement des murs de la MC2 et gagnent chaque année une ampleur nationale et internationale.

⁷ Extrait du texte *Les Pistes Pédagogiques* écrit par Florence Long-Chazaud, enseignante missionnée à l'Opéra de Dijon, dans la Fiche Pédagogique du spectacle *Le Sacre du Printemps* (Saison 2012-2013). Disponible sur <http://eps.acdijon.fr/IMG/pdf/21_fiche_peda_le_sacre.pdf> (consulté le 12 mars 2012).

1.3.2 Constitution d'un répertoire et sa transmission

1.3.2.1 Tournée

À part les créations dévoilées chaque année, d'anciens spectacles rejoignent la tournée. Selon le rapport d'activités de 2012 ils sont au nombre de sept, avec 107 représentations et 56.115 spectateurs.

Illustration 2 : Tableau de la Tournée 2012 du CCNG

Programme	Nombre de représentations	Entrées payantes	Entrées gratuites	Nombre de spectateurs
Daphnis é Chloé	29	10442	2101	12543
Faut qu'je danse!	5	2499	276	2775
Le Sacre du printemps précédé de l-Tumulte, Il-Pour Igor	22	19798	1563	21361
L'Homme à tête de chou	6	2330	289	2619
Racheter la Mort des Gestes – Chroniques Chorégraphiques I	14	9079	895	9974
La Petite Sirène	24	5316	532	5848
Contes avant la nuit	7	925	70	995
TOTAL	107	50389	5726	56115

Nombre de représentations	107
Grenoble, Isère, Rhône-Alpes	27
France (sauf Rhône-Alpes)	67
International	13

Source : Rapport d'activité 2012

Pour la saison 2012-2013 le CCNG programme ⁸ :

- **Racheter la mort des gestes** : Trente interprètes (danseurs, comédiens, amateurs) pour un spectacle tout en séquences, avec des audaces, des incongruités, des raretés, des morceaux de bravoure, qui, rassemblés, forment le chapelet de nos souvenirs et nos émois d'aujourd'hui. La danse comme le fluide reconstituant qui traverse gestes, mots, images et musiques.

8 Les résumés de chaque spectacle proviennent du site du centre chorégraphique.

- **Yvan Vaffan** - Jean-Claude Gallotta revisite *Les Aventures d'Yvan Vaffan*, pièce créée en 1984. Avec onze danseurs, il retrouve sur la scène l'allégresse des années quatre-vingt ; mais dans le bain moins insouciant de notre époque, comment se redistribuent les caresses, comment s'agencent les frontières, comment se redéfinissent les identités ?

- **Le Sacre du printemps précédé de I - Tumulte, II - Pour Igor** : L'œuvre musicale majeure du début du siècle à laquelle tout grand chorégraphe a le désir de se confronter. Jean-Claude Gallotta a choisi la version dirigée par Stravinsky lui-même, la plus âpre, la plus rapide, pour un ballet sans enjolivures, scène nue, avec la puissance et la grâce des treize danseurs pour uniques arguments.

- **Daphnis é Chloé** : Ce trio amoureux appartient à l'histoire de la nouvelle danse française. Créé en 1982, il contribua à imposer le style Gallotta. Le chorégraphe redonne vie aujourd'hui à ce *Daphnis é Chloé* avec trois nouveaux danseurs pour en faire une histoire des années deux mille, ni tout à fait la même ni tout à fait une autre.

- **Contes avant la nuit** : Des rencontres de pleine chair, une nuit de pleine lune, des solos entêtants et troublants, des duos hardis et pudiques, sur des musiques de Strigall. ; avant que le public ne soit entraîné sur la scène dans une danse collective pour comploter ouvertement et gaiement avec les danseurs de la Compagnie.

- **Trois Générations** : Commencé en 2011 et poursuivi en 2012, ce projet soutenu par l'Institut français de transmission de Trois Générations à vingt-quatre danseurs australiens s'achève.

1.3.2.2 Transmission

Conscient de sa situation dans le contexte culturel national, le CCNG prête ses créations à d'autres institutions. La transmission des pièces ou des extraits se déroule toute l'année.

C'est le cas de la cession des extraits de *Mammame* à des enfants de 7 à 14 ans du Groupe Grenade ou des extraits *Des Gens qui dansent* au Groupe Dansité de Montreuil.

Ces transmissions sont souvent portées par des danseurs du Centre ou, lorsque cela est possible, par le chorégraphe lui-même.

1.3.3 Accompagnement des artistes

1.3.3.1 Accueil Studio

L'accueil studio constitue aujourd'hui l'une des missions précisées par le Cahier des missions et des charges des Centres Chorégraphiques Nationaux (CCN) telles que confirmées par la circulaire du Ministre de la Culture et de la communication du 31 août 2010 sur les labels et réseaux nationaux du spectacle vivant.⁹

Le dispositif consiste en l'accueil d'une compagnie ou d'un artiste en résidence. Des espaces de travail sont mis à disposition à titre gratuit et une participation aux charges est attribuée pour la réalisation et la finalisation du projet.

En 2011, quatre compagnies ont été soutenues par le CCNG dans le cadre de l'« Accueil studio ». Le choix est fait sur des critères artistiques et au moins un groupe local est intégré. Il peut arriver que certaines compagnies soient postérieurement programmées par la MC2.

1.3.3.2 Les Presk'îles et prêts de matériels

En 2010 une nouvelle forme de soutien aux compagnies est née. La Presk'île est l'opportunité offerte par le CCNG aux artistes qui veulent utiliser un studio professionnel pour répéter et présenter leurs travaux. Une

⁹ Source : Rapport d'activité 2012 – Centre Chorégraphique National de Grenoble

assistance technique et logistique est aussi mise en place. En général, un public professionnel et des programmeurs sont invités à regarder l'œuvre, souvent inachevée à ce stade.

Le prêt de divers matériels aux compagnies de l'agglomération est une autre forme de soutien apportée par le CCNG. Vidéoprojecteur, lecteur DVD, écran et tapis de danse peuvent sortir du bâtiment pour une période allant de trois jours à deux semaines.

1.3.3.3 Festival Les Soirées Plurielles

Né en 2010, le festival Les Soirées Plurielles est une initiative du Centre Chorégraphique de Grenoble en partenariat avec la Maison de la Culture et le soutien de l'ONDA¹⁰. Trois soirées de danse sont proposées avec des programmations innovantes et des artistes peu ou pas connus dans la région.

Des solos et duos sont mis en avant par Sylvaine Van de Esch, conseillère artistique au CCNG et conseillère danse à la MC2, qui assure la programmation de ces rencontres chorégraphiques. Hélène Azzaro, responsable des actions culturelles et de l'accueil studio du CCNG, en assure la production.

Du 6 au 8 juin 2012 six artistes ont participé à ce festival atypique, où la découverte et les projets décalés sont les bienvenus. Ce sont :

- *Prise et reprise* de Denis Mariotte
- *Not about everything* de Daniel Linehan
- *Face On* de Anna Krzystek
- *Pina Jackson in Mercemoriam* de Foofwa d'Imobilité
- *Marlon* de Aude Lachaise
- *Cédric Andrieux* de Jérôme Bel et Cédric Andrieux

10 Office National de Diffusion Artistique

Fréquentation :

Illustration 3 : Tableau de statistiques du festival Les Soirées Plurielles 2012

	Date	Payants émis	Exonération	Total des spectateurs
Soirée 1	06/06 19h30	50	33	83
Soirée 2	07/06 19h30	49	29	78
Soirée 3	08/06 19h30	80	42	122
3 séances du 06/06 au 08/06		179	104	283

Source : Rapport d'activité 2012

Le festival se déroule chaque année dans le Petit Théâtre et le Grand Studio.

1.3.3.4 Entraînement régulier du danseur

Le CCNG en collaboration avec Le Pacifique / CDC organise durant toute l'année un programme d'entraînement régulier du danseur. Cette activité se présente sous forme de cours de danse aux danseurs de la compagnie, ouvert également aux danseurs extérieurs, professionnels ou en voie de professionnalisation.

Afin de créer un dynamisme, différents professeurs avec des lignes diverses sont proposés. Mathilde Altaraz établit un planning pédagogique qui est diffusé par une multitude de moyens de communication. La participation est payante¹¹ et une pré-inscription obligatoire.

En 2012, 102 cours sont réalisés et 928 danseurs reçus au sein du projet.

¹¹ Le Pacifique / CDC – 8,50€ le cours de 2h et 40€ les cinq cours
CCNG – 6,30€ le cours de 1h30 et 30€ les cinq cours

1.3.4 Sensibilisation à la culture chorégraphique

1.3.4.1 Actions culturelles

Tout au long de l'année le CCNG quitte son plateau et va à la rencontre du public, participant ainsi à la vie de la cité et s'associant à différents organismes. Cette ouverture se traduit par des partenariats et de nombreuses actions de sensibilisations.

Ces rencontres sont menées sous forme de Conférences Illustrées, animées par Gallotta et Claude-Henri Buffard, d'ateliers amateurs administrés par des invités ou des danseurs de la compagnie, ou encore de palestres lors de présentations.

1.3.4.2 Accueil de stagiaires

Comme nous l'avons évoqué précédemment, le CCNG accueille régulièrement des stagiaires dans son équipe. En 2012, 26 étudiants sont choisis pour collaborer dans différents domaines d'intervention.

1.4 La communication

La communication occupe une importante place dans le fonctionnement du CCNG. Divers moyens sont mis en place pour diffuser les activités du Centre ainsi que la vente des spectacles et de leurs tournées. Site internet, réseaux sociaux, *newsletter* et diffusion des photos et vidéos sont gérés quotidiennement par une équipe attentive et sous le regard du dramaturge Claude-Henri Buffard.

1.4.1 Site Internet

En 2012 le site internet officiel du CCNG est passé par une grande restructuration. Une nouvelle mise en page et un design plus moderne ont pris la place de l'ancien, vieux de dix ans. Avec différents outils interactifs le public a accès aux informations, images et vidéos de la compagnie.

L'outil reste néanmoins institutionnel. Avec une cible restrictive, le site offre les informations nécessaires au public, aux journalistes et aux programmeurs. Il est réparti sur les rubriques suivantes :

- Tournée
- Spectacles
- Gallotta
- CCNG
- Formation
- Sensibilisation
- Soutien aux Cie
- Festival

Le dispositif ouvre les portes du CCNG et invite les internautes à découvrir ses activités. Des actualités sont mises en ligne régulièrement par Caroline Brossard, responsable de l'information et de la documentation.

1.4.2 Les réseaux sociaux

Le Centre a également sa page dans le réseau social *facebook*. Par ce biais, des communiqués sont transmis presque chaque jour. Tournées, interventions culturelles et revues de presse sont mises en avant.

Aujourd'hui la page du CCNG compte 2.400 adeptes et ce chiffre augmente chaque jour. C'est une importante voie d'échange, essentielle de nos jours.

1.4.3 La *newsletter*

Pour renforcer les outils de communication, le centre envoie périodiquement par mail la « Lettre d'infos du CCNG ». La *newsletter* diffuse les actualités des tournées, des actions culturelles, de l'accueil studio et des

transmissions, ainsi que les dates des ateliers amateurs et des entraînements réguliers du danseur.

Pour faciliter la transmission et mieux viser leur public, cinq listes de diffusion sont possibles. Chacune d'elle est orientée vers un public précis :

- les diffuseurs (théâtres, festivals, instituts français à l'étranger, etc.) ;
- les professionnels de la danse (danseurs, professeurs, compagnies) ;
- les politiques et les institutionnels ;
- la presse et les médias ;
- les spectateurs.

Plus de mille personnes sont inscrites et reçoivent la lettre, qui contient des images des spectacles et des liens directs vers le site du CCNG.

1.4.4 Le pôle photo et vidéo

En tenant compte de la communication mais aussi de la documentation, le CCNG dispose d'un pôle photo et vidéo inestimable. Nombreux sont les matériaux produits par le groupe.

Pour la photo, un partenariat de trente ans avec le photographe Guy Delahaye apporte une forte valeur ajoutée au centre. Chaque nouvelle création est immortalisée par ses lentilles, et les photos utilisées à chaque communication.

En 2011, pour célébrer ces trois décennies de collaboration entre Guy Delahaye et Jean-Claude Gallotta, une exposition photographique a été installée dans les murs de la MC2. Intitulée *Emile Dubois, à la trace*, l'intervention artistique raconte en images le parcours de la compagnie de 1979 à 2011. L'exposition a eu lieu du 23 septembre au 18 décembre 2011 et comptait cinquante cadres de 40x50cm, 60x80cm et 50x70cm.

Pour les images en mouvement, l'histoire se répète. Toujours passionné par la vidéo Gallotta donne une place importante à ce dispositif. Depuis le début de sa carrière, le chorégraphe enregistre ses pas, soit pour la documentation, soit pour en faire une véritable mémoire vivante.

Pour concrétiser son aspiration, le CCNG dispose d'un studio de montage et des équipements d'enregistrement vidéo. Ces films sont disponibles sur le site du Centre et rejoignent couramment les dossiers de communication.

En 2011, un travail de numérisation et de récupération de ces œuvres a été mis en place. Dans le cadre du programme national de numérisation du Ministère de la Culture et de la Communication, le CCNG participe au projet [numeridanse.tv](http://www.numeridanse.tv)¹² dirigé par la Maison de la Danse de Lyon. Ce projet a pour finalité de rassembler films de danse et spectacles chorégraphiques sur un seul site libre et gratuit.

12 Disponible sur : <<http://www.numeridanse.tv/fr>>

2. COMPTE RENDU DE LA MISSION

Lors de mon arrivée au Centre Chorégraphique National de Grenoble le 13 février 2012, mes missions au sein du groupe n'étaient pas encore définies. Face à une petite équipe de onze personnes chargées d'un travail considérable, je me suis investie là où on avait le plus besoin de moi.

Jusqu'à la fin de cette belle expérience, le 13 juillet 2012, j'ai été ballottée dans différents secteurs du Centre. Ce mouvement un peu étrange à première vue, est devenu un atout. Durant ces cinq mois de convivialité et d'apprentissage, j'ai fait de multiples découvertes et de magnifiques rencontres tant professionnelles que personnelles.

Ainsi, je me suis très vite retrouvée au cœur du système, apprenant les pas jour après jour. J'ai pu collaborer avec la communication et l'accueil studio, suivre la restructuration du nouveau site officiel, participer à la production et à la gestion du festival *Les Soirées Plurielles*, contribuer à la nouvelle ré-création *Racheter la mort des gestes*, ainsi que suivre des missions dans le montage et la captation vidéo.

L'ordre de ce compte rendu sera organisé par tâche effectuée, plutôt que par les séquences de travail qui m'ont été attribuées. Etant donné l'enchevêtrement chronologique de mes missions, nous en rendrons compte de façon thématique afin de faciliter la compréhension du lecteur.

2.1 Le soutien aux outils de communication

Au deuxième étage du bâtiment annexe de la MC2 se trouve la salle de documentation. Dans ce petit espace un bureau a été improvisé pour les stagiaires. Baptisé gentiment par les collègues d'« aquarium », le bureau est stratégiquement localisé à côté de la responsable accueil studio et actions culturelles, Hélène Azzaro, et de la chargée documentation et information, Caroline Brossard.

Dès mon arrivée, la communication du CCNG a pris beaucoup de place dans mon emploi du temps. Pour la servir, nous avons parfois créé et remanié divers outils.

2.1.1 Les revues matinales

Chaque matin, je faisais la revue de presse du CCNG. *Le Dauphiné Libéré*, *Télérama*, *Culture Communication et Danser* sont quelques exemples de journaux épluchés quotidiennement. Je cherchais des informations relatives à la compagnie et à ses partenaires, ou qui touchaient la politique culturelle liée à la danse. Je faisais également une recherche sur internet, sur les sites du *Monde*, du *Figaro* et de *Libération*.

Après avoir regroupé toutes les informations, je les photocopiais, scannais ou découpais afin de créer un dossier identifiable et daté. Ces revues de presse finissaient souvent dans la boîte mail de l'équipe du Centre, sur le site internet ou comme complément à d'autres outils de communication.

2.1.2 L'actualisation du document liés aux tournées

Le fichier informatique qui contient les informations des tournées a souvent besoin d'être actualisé. Les contrats étant fréquents et les changements courants, il est essentiel que quelqu'un s'en occupe pour éviter des malentendus au sein du groupe. Cette responsabilité m'a été confiée.

Le document a pour fonction de :

- servir de support au graphiste pour la nouvelle plaquette de saison ;
- mettre à jour la rubrique « tournée » sur le site ;
- avoir les bons contacts lors de futurs renseignements et démarches bureaucratiques auprès des théâtres d'accueil ;
- permettre à Caroline Brossard d'envoyer les matériaux de communication lors des tournées.

Dans le fichier figurent le nom du spectacle, les dates et lieu d'accueil, les adresses respectives, ainsi que le contact des responsables de la communication et de la technique. Les années précédentes ont servi d'appui pour construire le dossier.

2.1.3 Les dossiers de presse

A chaque nouvelle création ou ré-création de Gallotta un dossier de presse est préparé pour les journalistes et les programmeurs, et mis en ligne. Il contient une présentation complète du spectacle en cours et des interviews, les dates de tournée, les contacts, les revues de presse, le *curriculum vitae* de Jean-Claude Gallotta etc.

Une de mes missions était de préparer le dossier de presse du spectacle *Yvan Vaffan*¹³. Avec l'aide de Caroline Brossard et les conseils de Claude-Henri Buffard j'ai constitué le dossier. M'appuyant sur de précédents documents, j'ai réalisé un montage photo pour la couverture, le contenu et la mise en page du fichier. Divers essais ont été proposés jusqu'à approbation finale du directeur.

Récemment j'ai constaté que le dossier a été actualisé sur le site internet. Une nouvelle couverture suit les lignes graphiques des affiches du spectacle, qui étaient inachevées lors de mon stage. Les dates des tournées sont mises à jour, ainsi que les revues de presse. Néanmoins, sur le corps du fichier on peut voir encore les traces de mon travail.

2.1.4 Montages photos

Comme mentionné précédemment, les photos ont un rôle important au CCNG. Durant tout mon stage je me suis confrontée plusieurs fois avec des demandes liées aux images. C'est le cas des montages photos du spectacle *Racheter la mort des gestes*.

¹³ Voir annexes.

Lorsqu'un spectacle est en cours de création, les illustrations de communication proviennent d'« actions photographiques » ou de photos de répétitions. Ces photos sont une collaboration du chorégraphe et du photographe Guy Delahaye. Dans le cas de *Racheter la mort des gestes*, les images ont été récupérées des archives ainsi que des répétitions.

Mon travail était de prendre ce matériel et d'imaginer un montage pour la communication du spectacle. Après quelques réunions de « briefing » avec Jean-Claude Gallotta et Claude-Henri Buffard j'ai réalisé plusieurs maquettes. Selon le chorégraphe il fallait faire attention à l'utilisation des images d'archives en raison du changement des intervenants¹⁴. Une autre préoccupation du groupe était de ne pas rendre les images trop démonstratives ou trompeuses. Pour éviter une mauvaise réception, les enfants et les handicapés présents dans le spectacle ne pouvaient pas être mis en avant lors de la diffusion.

Les idées que j'ai proposées ont été utilisées sur le dossier de presse du spectacle, sur le site internet ainsi que sur des petites affiches.

Pendant tout mon stage j'ai aussi aidé Caroline Brossard dans l'actualisation de l'espace photo du site partenaire *numeridanse.tv*. J'ai recadré, corrigé et identifié plus de deux cents images avant leur mise en ligne. Ce travail me prenait énormément de temps. Le site du partenaire avait souvent des *bugs* informatiques qui ralentissaient substantiellement le travail. Malheureusement, je n'ai pas eu assez de temps au sein du groupe pour accomplir pleinement cette mission.

Ce projet est originaire du programme national de numérisation du ministère de la Culture, déjà expliqué auparavant. Jusqu'à présent, plus de deux cents photos sont en ligne et l'actualisation continue.

¹⁴ *Racheter la mort des gestes – Chroniques chorégraphiques* est une création de Jean-Claude Gallotta, présentée dans une première version dans le studio de répétition en 2008. Le spectacle raconte en morceaux poétiques le parcours et les aventures de Jean-Claude Gallotta, interprétés par ses danseurs et des intervenants amateurs. Au total douze danseurs et dix-sept intervenants amateurs dansent l'histoire.

2.2 Participation aux accompagnements des artistes

2.2.1 L'accueil des danseurs extérieurs

Lors de mon arrivée, le CCNG était relativement calme. Une partie de l'équipe était en tournée, y compris le directeur et ses danseurs. Après quelques semaines, toute la troupe est revenue et les entraînements réguliers du danseur ont repris.

Souvent, aux premières heures matinales, j'ai aidé Hélène Azzaro à accueillir les danseurs extérieurs venant participer aux entraînements. Une liste avec le nom des inscrits est disponible afin de suivre l'absentéisme et pour le contrôle financier. À mesure que le temps passait la liste n'était plus nécessaire.

2.2.2 L'accueil studio

À côté de la responsable de l'accueil studio j'ai eu l'opportunité de vivre l'expérience de recevoir d'autres compagnies. Les artistes en résidence ont l'accès au studio de danse et ont un soutien technique et logistique.

C'est ainsi que j'ai connu la compagnie Malka de Boubou Landrille Tchouda, un passionné du Brésil, mon pays d'origine. Sur les influences de la « capoeira » et du hip hop, Boubou a créé le spectacle *Un Casse-Noisette*, d'après le conte d'Hoffmann sur la musique de Tchaïkovski. Pendant sa résidence au CCNG, le chorégraphe brésilien de cœur, a ajusté sa création avec ses onze danseurs. Le spectacle a été programmé à la MC2 du 11 au 15 décembre 2012.

Lors d'une résidence, mon travail était d'assister Hélène Azzaro et les artistes dans leurs besoins. Les demandes commençaient avant l'arrivée du groupe, avec la recherche d'hébergement et la mise en contact avec la technique. Le travail se poursuivait pendant la résidence avec l'organisation des loges, du pot d'accueil et la logistique de répétition.

Durant mon stage j'ai accompagné aussi d'autres artistes comme Patricia Ferrara, Catherine Contour ou Anna Krzystek.

2.3 Accompagnement des actions culturelles

Du 27 février au 16 mars 2012 le Centre chorégraphique de Grenoble et le théâtre Prémol se sont associés pour proposer des répétitions publiques, des rencontres et des ateliers au sein du quartier Prémol de Grenoble. Le partenariat de plusieurs années affirme un réel esprit d'échange et d'ouverture vers le quartier défavorisé.

Pour le CCNG il s'agit aussi d'effectuer ses répétitions sur le plateau du théâtre. Pendant toute la durée de l'intervention j'ai été plusieurs fois à la MJC Premol. J'ai participé également à la répétition ouverte suivie d'un repas-rencontre avec les artistes le 7 mars, ainsi qu'à la projection vidéo et aux échanges avec le dramaturge du CCNG, le 13 mars.

Souvent accompagnée de Hélène Azzaro, j'ai aidé aux petites tâches et à la logistique, ainsi que dans l'accueil des journalistes.

Hors les murs de la MC2 j'ai également participé à la transmission de *Mammame* aux enfants du Groupe Scolaire Jules Ferry. Au mois d'avril, trois groupes d'enfants de quatre à sept ans ont été accompagné par les danseuses de la compagnie Béatrice Warrand, Ximena Figueroa et Agnès Canova.

Mon travail était d'accueillir les petits, de veiller à ce qu'ils soient bien et en toute sécurité dans le cadre des répétitions au studio de danse. Malgré leur jeune âge, les amateurs se sont investis bravement.

Lors de déplacements, ma mission pouvait changer d'objectif. Dans le cas de sessions à l'école même des enfants j'ai été présente pour la captation vidéo. Je reviendrai sur ce projet dans la rubrique « Les travaux vidéo ».

La conférence illustrée donnée par Jean-Claude Gallotta et Claude-Henri Buffard à l'auditorium du CRDP¹⁵ constitue un autre type d'action culturelle auquel j'ai participé. Ce fut un moment convivial et informatif partagé par une vingtaine de personnes.

Un extrait du spectacle *Contes avant la nuit*, interprété par Béatrice Warrant et Thierry Verger a clos l'après-midi. Dans cette sortie, ma participation a été celle d'une simple et heureuse spectatrice.

2.4 La rénovation du site internet

En 2012, le site officiel du Centre Chorégraphique National de Grenoble est passé par une restructuration complète. Une nouvelle ligne graphique créée par le webdesigner Chris Gaillard¹⁶ amène des marques plus modernes.

Jean-Claude Gallotta, Mathilde Altaraz, Claude-Henri Buffard, Caroline Brossard et moi nous sommes plusieurs fois rencontrés avant la conception du site. Le principal questionnement était de créer un outil virtuel plutôt artistique ou institutionnel.

Alors que le chorégraphe et sa compagne souhaitaient initialement un site plus décalé, les communicologues étaient, eux, plus orientés vers la diffusion de l'information. Nous avons comparé de nombreux sites de compagnies, de centres nationaux et de peintres. Finalement, c'est le site d'une artiste plasticienne qui a remporté tous les suffrages.

Au tout début, le nouveau site présentait trois cadres animés sur fond blanc. Au fil du développement des idées, cet arrière-plan un peu triste a gagné plus de caractère. Des photos sont régulièrement mises en ligne pour le décorer.

15 Centre Régional de Documentation Pédagogique localisé au 11 rue Général Champon – Grenoble.

16 Chris Gaillard est un webdesigner de Grenoble, qui a également construit le site internet du Musée de Grenoble, du Festival Berlioz et de la Scène nationale Château-Rouge, entre autres.

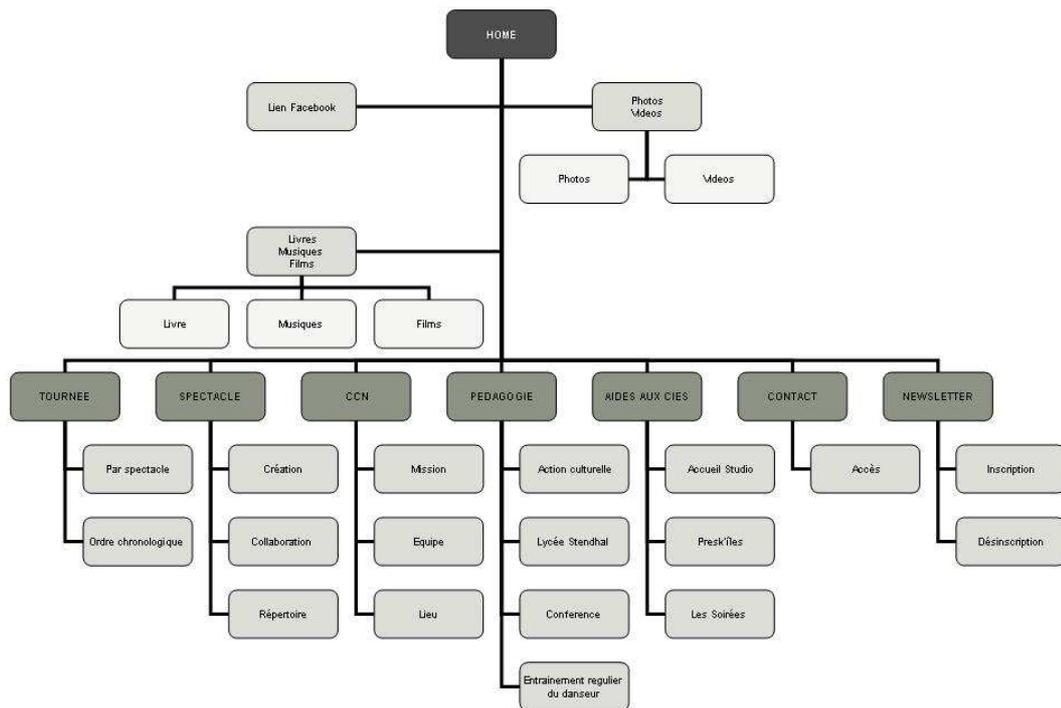
Les rubriques « actualités », « photos/vidéos » et « tournées » ont été valorisées sur l'interface. Lors des grands événements comme *Les Soirées Plurielles*, le cadre « tournées » laisse sa place à ces nouveautés.

D'autres importantes modifications concernent la place que prennent les photos et les vidéos – fondamentale selon le directeur. Un espace abrite toutes les archives iconographiques disponibles pour le téléchargement. Un autre, permet de visualiser instantanément les vidéos sur une base hébergée à *numeridanse.tv*. Les deux outils sont organisés sur le site par spectacles.

Pour faciliter le travail du designer j'ai créé une arborescence du site internet. Les rubriques étaient soit calquées sur l'ancien site soit conçues par le dramaturge du Centre. L'arborescence faisait partie du cahier des charges préparé par Caroline Brossard. Soit¹⁷:

17 L'arborescence a subi des modifications, ajusté directement lors de la construction du site.

Illustration 4 : Première arborescence du nouveau site internet du CCNG



Plusieurs mois de travail ont été nécessaires. J'ai eu le plaisir de participer aux différentes étapes, de l'élaboration jusqu'à la conception finale.

Des *newsletters* et des messages sur les réseaux sociaux ont annoncé le nouveau site du Centre Chorégraphique National de Grenoble, mis en ligne en juillet 2012.

2.5 Le Festival Les Soirées Plurielles 2012

Même si pendant tout mon stage j'ai eu des missions très intéressantes, il me paraît nécessaire de signaler ma participation au festival Les Soirées Plurielles. C'est à cette occasion que j'ai été le plus intégrée et que j'ai eu beaucoup de responsabilités. Sur les ordres de la responsable d'actions culturelles, Hélène Azzaro, on a réalisé toutes les étapes de l'événement qui s'est déroulé les 6, 7 et 8 juin 2012.

Né en 2004 sous le nom de *Soirée d'Émile*, le festival a vu son public grandir et se transformer à partir de 2009. Avec le nouveau nom est venue la collaboration de Sylvaine Van de Esch, conseillère artistique au CCNG et conseillère danse à la MC2. Le choix très ciblé et décalé du festival sort des lignes artistiques de la compagnie. Des solos et des duos sont prioritaires avec des formes chorégraphiques courtes, pièces intégrales ou extraits de pièces plus longues. Cette incongruité des styles peut être riche aux yeux des spectateurs, mais crée parfois des frictions au sein du groupe. Rien de grave dans cette équipe très soudée.

En 2012 le festival Les Soirées Plurielles a eu comme programmation :

Le 6 juin - *Prise et reprise* de Denis Mariotte

Not about everything de Daniel Linehan

Le 7 juin - *Face On* de Anna Krzystek

Pina Jackson in Mercemoriám de Foofwa d'Imobilité

Le 8 juin - *Marlon* de Aude Lachaise

Cédric Andrieux de Jérôme Bel et Cédric Andrieux

2.5.1 La préproduction

Une des premières missions était d'organiser tous les documents que nous possédions dans des pochettes distinctes. A chaque soirée du festival correspondait une pochette de couleur différente. A l'intérieur figuraient les noms des compagnies, le titre de leur pièce, ainsi que des coordonnées. Au fur et à mesure, ces enveloppes ont gagné du volume avec les contrats, les copies des mails échangés et le matériel de diffusion de chaque artiste.

Étant donné que les compagnies venaient de plusieurs lieux et pays¹⁸, il fallait s'occuper de l'hébergement et des billets de déplacement au plus vite. Pour le festival chaque artiste a droit à un défraiement pour le transport, l'alimentation et l'hébergement. J'ai donc établi une liste avec toutes les possibilités de transport et leurs prix. J'ai aussi cherché des hôtels et pris contact avec le CDNA pour le prêt de son appartement¹⁹.

Après avoir obtenu l'autorisation de la responsable et la confirmation des compagnies, j'ai effectué l'achat des billets de train et d'avion. Des chambres à l'hôtel Adagio Grenoble Berthelot ont été réservées et facturées directement. Le choix de l'hôtel fut bien entendu lié à la proximité de la MC2 (à un arrêt de tramway) et à la flexibilité des tarifs. J'ai veillé également que l'appartement du CDNA soit fin prêt pour l'arrivée des compagnies.

À ce stade, une deuxième stagiaire est arrivée pour compléter l'équipe. Justine Planus, étudiante du Master 1 Diffusion de la Culture, a principalement pris en charge l'écriture des contrats. Justine et moi avons travaillé ensemble dans de multiples situations liées à la préproduction.

A chaque fin de soirée un buffet froid était offert aux artistes et collaborateurs. J'ai contacté le Bar MC2 pour prendre en charge ce *catering*. Je leur ai transmis le nombre approximatif de personnes pour chaque jour et l'horaire du début de service. Une négociation de devis a été nécessaire pour conclure l'affaire. Des pichets de vin ont été prévus et les participants ont reçu un bon de consommation de trois euros et cinquante centimes pour le bar. Ces bons de couleur différente ont été créés en amont et distribués le jour même.

Afin de mieux accueillir les compagnies invitées, j'ai créé un livret informatif de Grenoble²⁰. Il contenait un plan de la ville avec quelques points attractifs, des indications de restaurants et supermarchés, des informations

18 Les compagnies venaient de Lyon, Paris, Bruxelles et Glasgow.

19 Le Centre Dramatique National des Alpes - Grenoble détient un appartement à rue Gambetta pour accueillir ses artistes. Pendant le festival du CCNG un arrangement est fait entre les institutions pour l'utilisation de cet endroit.

20 Voir annexes.

sur le transport public, l'hôtel et l'appartement, ainsi que des suggestions de kinésithérapeutes, précieux pour les danseurs. Ce livret a été rédigé en deux langues, le français et l'anglais. L'idée était de créer un document visuellement soigné et actualisable pour les années suivantes. Il a été distribué à tous les artistes dès leur arrivée.

Pour assurer la logistique d'accueil nous avons réservé les loges auprès de la MC2. Au total trois loges ont été utilisées, deux pour servir le grand studio et une pour le petit théâtre. Nous avons aussi calculé le nombre de badges nécessaires chaque jour et en avons fait la demande à l'accueil de la MC2.

Je me suis également occupée de tous les besoins d'Anna Krzystek, la chorégraphe de *Face On*. Originaire de Glasgow, Anna ne parle pas français, aussi tous les mails et documents ont dû être traduits. La danseuse a participé au festival et a été acceptée en résidence au CCNG du 9 au 22 juin 2012. Pendant son séjour j'ai souvent été requise pour des demandes de tous ordres.

Avec un planning d'organisation et une équipe motivée, on était prêt à commencer le festival.

2.5.2 La production

Pendant le festival les journées étaient plus longues, il fallait arriver de bonne heure et partir tard. Avec l'aide d'Hélène Azzaro, j'ai fait une feuille de route pour les trois jours d'événement. Elle contenait la répartition des tâches entre l'équipe, l'horaire, les actions et la technique.

En ayant six artistes participants, il fallait gérer les arrivées et les départs quotidiennement. Avec la voiture du CCNG je faisais plusieurs allers et retours à la gare de Grenoble. Parallèlement, Justine et moi faisions des courses pour les *catering* des loges et de l'espace détente.

Une fois les compagnies arrivées, on les installait dans leurs loges respectives puis on leur présentait le lieu. Une rencontre avec Pierre Escande, directeur technique du CCNG, avait également lieu aux premières heures du jour.

Vers 18h30 le public commençait à arriver. La billetterie était prise en charge par la MC2, un seul ticket donnait droit aux deux spectacles de la soirée. Nous contrôlions le mouvement et l'entrée des invités. Nous nous assurons que tout se déroulait convenablement à l'intérieur des salles et entre les spectacles. Cela fait, c'était aux compagnies de danser.

En 2012, le festival *Les Soirées Plurielles* a accueilli 283 spectateurs. 83 le premier jour, 78 le deuxième et 122 à la clôture. 179 billets payants et 104 exonérations ont été émis.

2.6 La préproduction du spectacle *Racheter la Mort des Gestes*

Qui est le chorégraphe, sinon ce grand fada sacré que la société semble payer pour le rachat de la mort des gestes ?

Hervé Guibert (1989)

Le spectacle *Chroniques Chorégraphiques*, interprété au studio de répétition du CCNG, en 2008, réapparaît en 2012 avec une nouvelle lecture. La création est renommée *Racheter la Mort des Gestes - Chroniques Chorégraphiques 1* en hommage aux articles du journaliste-écrivain Hervé Guibert.

L'oeuvre de Jean-Claude Gallotta, décrite comme « un sac de souvenirs, un journal intime », implique 27 interprètes, avec des professionnels, des amateurs et deux handicapés.

Pendant mon stage j'ai participé à la préproduction de ce spectacle.

Soutenue par la responsable pédagogique, Mathilde Altaraz, et par le directeur de projet, Jean Ripahette, j'ai collaboré sur le planning des répétitions et sur la gestion des intervenants amateurs.

2.6.1 L'organisation du planning de répétitions

Avant le début des répétitions, prévu pour août 2012, un minutieux planning²¹ a été mis en place. Dans ce document figuraient les dates, les heures et le lieu de répétition de chaque intervenant. Avec 27 interprètes, il fallait synchroniser les disponibilités des danseurs et celles du chorégraphe.

Pour remplir mon planning, l'assistante de Gallotta et moi-même faisons plusieurs réunions pour définir les moindres détails. Je me suis chargée de contacter tous les intervenants amateurs.

Étant donné le grand nombre de participants, la véritable difficulté était d'établir un planning fixe. Il fallait prendre en compte également les parties artistique et logistique des répétitions. Avec les changements fréquents de Mathilde Altaraz, cette mission a pris beaucoup de temps. Néanmoins, c'était aussi l'opportunité de bien connaître chaque danseur.

A mon départ, le planning de *Racheter la Mort des Gestes* était finalisé, approuvé et envoyé à chaque intervenant.

2.6.2 La gestion des intervenants et leurs documentations

Au fil de ma recherche pour le planning de répétitions, je me suis occupée des documents pour les contrats des 17 intervenants amateurs²². Avec Jean Ripahette nous les contactons et prenons rendez-vous.

21 Voir annexes

22 Il s'agit de Manuel Chabanis, Julie El Malek, Youtci Erdos, Fabrice Etienne, Annie Hugues, Frédéric Le Salle, George Macbriar, Baïa Ouzar, Sylviane Richard, Jean-Pierre Thieffine, Jacqueline Viale, Jean-Claude Viale, Stéphane Vitrano, Mary-Alice Wack et des enfants Margot Guiguet, Anna Pastoukhov et Emile Rigard-Cerison.

Une des principales préoccupations dans cette étape de la préproduction était la prise en charge des trois enfants du spectacle. Ceux-ci étant mineurs, les parents devaient les accompagner et fournir des documents pour garantir le bon déroulement de leur participation. Je prenais rendez-vous avec chaque parent pour réunir cette documentation. Soit :

- Certificat Médical
- Photocopie du livret de famille
- Autorisation écrite du représentant légal
- Certificat de scolarité
- Avis circonstancié du directeur d'établissement d'éducation de l'enfant

En possession de ces dossiers, je me suis rendue à la DDTEFP²³ pour la demande de droit de travail des enfants. J'ai rendu également à l'organisme le planning de répétition et des tournées qui atteste le respect de l'année scolaire des petits danseurs. L'autorisation est arrivée après mon départ et la tournée a pu suivre son chemin en toute légalité.

À la fin de cette mission j'ai été très engagée dans le développement du travail. Une demande officielle d'une partie de l'équipe a été rendue à l'administratrice du Centre pour une conversion de mon stage en un contrat à durée déterminée. En raison d'un désaccord au sein du groupe, la demande n'a malheureusement pas eu de suite.

2.7 Les travaux vidéo : les montages et les captations

Depuis mon premier rendez-vous de stage, j'ai laissé entendre que j'avais une plus grande expérience sur les vidéos que sur la danse elle-même. Rien de plus naturel alors que des missions liées aux images en mouvement croisent mon chemin.

23 Direction Départementale du Travail de l'Emploi et de la Formation Professionnelle.

J'ai eu la belle surprise de voir que le CCNG était doté d'une salle de montage complète. Un MAC avec deux monitors, le logiciel Final Cut inclus, de larges mémoires d'enregistrement, deux disques durs externes d'un téra chacun, un convertisseur DV vidéo et DVD, un monitor de montage instantané, un processeur vidéo de haute performance, ainsi qu'un ordinateur avec le logiciel Adobe Premier, étaient à ma disposition.

J'ai fait le montage du spectacle *Les Survivants*, enregistré en 1983. Le matériel brut restait toujours intact. J'ai repris en archive tous les DV déjà numérisés des cassettes anciennes, pour décoder le puzzle. Capturer à l'aide d'une seule caméra sur des jours alternés a rendu le travail difficile et a demandé une forte concentration sur la continuité.

Pour bien préparer le montage, j'ai demandé à Jean-Claude Gallotta quel était son style de vidéo. Pour le chorégraphe, le manque de mise au point à l'image « n'est pas un problème, mais un regard distinct sur l'art ». Je n'ai pas fait un montage entièrement flou, mais ces remarques ont bien été prises en compte.

Pierre Escande a retravaillé une scène en particulier, qui était trop longue à ses yeux. Le chorégraphe a vu et approuvé le montage.

Dans la salle de montage, j'ai encore réalisé la vidéo du spectacle *Le petit bal est phosphorescent* de Marion Mercier et Beatriz Acunã. Le spectacle créé avec les enfants de petite section de l'école maternelle Jean Racine a été présenté au Petit Théâtre de la MC2 les 19 et 20 juin 2012.

Durant les deux jours de spectacle j'ai enregistré son et image avec mon caméscope personnel, un Panasonic HX-WA10. En tant qu'enregistreur HDV, l'appareil a bien remplacé celui du CCNG qui était indisponible. Pour le montage final, deux jours de répétitions ont également été capturés.

Marion Mercier est la responsable de création et régie costume du CCNG ; dans ce projet hors les murs je l'ai soutenue sans hésitation.

Dans le cadre des actions culturelles, les répétitions des enfants du groupe scolaire Jules Ferry ont également été filmées. Les enregistrements se sont passés lors des déplacements dans l'école ou quelquefois au studio du CCNG. J'ai ensuite réalisé un petit montage que j'envoyais, après avoir été approuvée par Héléne Azzaro, aux professeurs de chaque groupe.

Avec les instruments de montage, j'ai effectué plusieurs copies de DVD, généralement à la demande d'Hélène Azzaro et de Caroline Brossard.

En tant que novice dans le domaine du montage de la danse, j'ai eu grand plaisir à découvrir leurs techniques spécifiques. Les détails de la découpe du mouvement, l'encadrement avec la musique, le regard par rapport au spectateur, le corps qui danse pour la caméra, tout m'a conquise. En mélangeant cette découverte à une passion pour la vidéo déjà viscérale, j'ai choisi d'approfondir le sujet.

Cette excellente expérience au Centre Chorégraphique National de Grenoble a nourri ma réflexion et m'a fait choisir le thème de la troisième partie de cette étude.

3. VIDEO ET DANSE CONTEMPORAINE : LA RELATION ENTRE LES DEUX ARTS, D'UN INSTRUMENT DE TRAVAIL A LA VENUE DE LA VIDEODANSE

3.1 Introduction

Créée pour équiper les professionnels de l'industrie de la télévision, la vidéo a été rapidement détournée vers les arts. C'est en 1974, avec l'arrivée de la première caméra portable *Portapak* de Sony, que ce média rompt les frontières idéologiques et géographiques.

À une époque où les artistes cherchent un art contraire à la logique commerciale, la vidéo arrive comme un nouveau langage. Apparaissent donc les premières installations des vidéo-artistes. Le groupe Fluxus, l'artiste américain Nam June Paik et l'allemand Wolf Vostel en sont les pionniers.

Pendant que ces installations commencent à gagner du terrain aux quatre coins du monde, sur la scène un autre art est en train de naître : la danse contemporaine. Elle surgit comme une forme de contestation face à la culture classique. La transmission de sentiments, les idées et les concepts prennent le devant, au détriment d'une esthétique parfaite privilégiée auparavant. Néanmoins, ce nouveau style récupère des éléments de la danse moderne et post-moderne.

L'américain Merce Cunningham, l'allemande Pina Bausch et le français Jean-Claude Gallotta sont quelques exemples de chorégraphes qui ont initié ce style de danse.

Les deux arts sont nés parallèlement, mais ils vont vite s'approprier l'un l'autre. Mais quelles sont les différents types de leurs relations et quelles sont leurs limites respectives?

Pour le chorégraphe Jean-Claude Gallotta l'image a des atouts précis :

[...] je pense qu'il y a au moins quatre façons d'utiliser l'image :

- la mémoire directe, technique, je dirais la mémoire pure, qui sert d'archive pour une pièce, à l'avoir en stock plutôt que de l'écrire avec des notations ;
- la captation d'un spectacle dans sa totalité avec plusieurs caméras à l'instar de la retransmission en direct d'un événement sportif ou d'un opéra ;
- la transposition totale ou partielle d'une chorégraphie. On garde l'aspect de la pièce, les costumes, les décors par exemple, comme pour une captation, mais le rythme, les points de vue et la longueur des séquences peuvent être modifiés, voire inversés, au gré de la réalisation ;
- L'interprétation d'une chorégraphie. On peut tout refaire, les décors, les costumes, l'univers, etc. La chorégraphie devient alors comme un support, comme un scénario pour une autre histoire, d'autres images [...]²⁴

À partir de la théorie de Gallotta nous allons faire une relecture des relations décrites entre la vidéo et la danse. Mais avant d'entrer dans le sujet, une précision est nécessaire : dans cette étude, le mot danse se limitera à la danse contemporaine. Même si dans la ligne moderne la vidéo faisait déjà quelques souffles d'apparitions, nous n'explorerons pas ce style. La vidéo dans la danse moderne avait une utilité plutôt de documentation. Les artistes l'ont utilisée pour conserver une trace de projets éphémères ou de performances. En raison d'un choix thématique, cette question ne sera pas abordée.

En revenant aux quatre façons d'utiliser l'image selon Gallotta, nous les traduirons différemment. Comme une licence poétique, la théorie sera détournée. Les quatre façons deviendront trois. Premièrement la vidéo employée comme un instrument de travail, soit comme mémoire pure, soit à travers des captations pour la diffusion ou comme outil de soutien à la création. Deuxièmement la vidéo dans le spectacle, pouvant être incorporée par des projections dissociées du contenu chorégraphique ou dans une

24 GALLOTTA, Jean-Claude, *Les Yeux qui dansent – entretiens avec Bernard Raffalli*, Arles, éd. Actes Sud, 1993, p.48.

interaction digitale avec les danseurs. Finalement, une troisième partie traitera de la vidéodanse. Une pratique qui n'est pas la vidéo, ni la danse, mais une expression artistique originale.

Avec ces trois fonctions nous chercherons à déchiffrer les nuances de cette jeune relation. Nous n'avons pas la prétention de répondre à toutes les questions, mais plutôt de développer une analyse basée sur des revues, des archives filmographiques et des bibliographies spécialisées.

Étant donné l'histoire récente de la relation entre la vidéo et la danse, les recherches académiques et bibliographique autour de cette question sont rares. Voici pourquoi des revues, des articles publiés et digitalisés et des contenus internet seront la source principale de cette étude.

3.2 La vidéo comme instrument de travail

3.2.1 La captation de la danse : un peu de technique

En évoquant la relation entre la danse et la vidéo, il faut tout d'abord réfléchir aux aspects techniques. Si la vidéo pouvait servir d'instrument de travail pour les chorégraphes, comment filmer cette activité ? Quels sont les angles de vue les plus adaptés pour capturer l'essentiel des présentations ? Dans un domaine où le flux est continu et ne doit pas être interrompu, la difficulté filmique est vaste. Le cadreur²⁵ se doit de s'adapter à la mise en scène.

Actuellement il existe des vidéastes spécialisés dans la captation des chorégraphies. De nombreuses entreprises de production audiovisuelle explorent ce domaine qui va croissant. Les chorégraphes vont souvent à leur rencontre pour donner vie éternelle à leurs spectacles. Le film²⁶ remplit donc

25 Cadreur est le professionnel qui manipule la caméra. Il peut être appelé également opérateur ou cameraman.

26 Dans le jargon du métier, le mot « film » peut également désigner le produit d'une production vidéo. Son utilisation dans cette étude sera donc destinée à ce type de

une fonction de conservation pour ce qui est destiné à disparaître ou à rester seulement dans la mémoire de ceux qui ont contemplé physiquement la présentation. À travers le film la chorégraphie devient « immortelle » et pourrait être appréciée, discutée, analysée et pourquoi pas, recréée.

Cependant, il est important d'observer que la vidéo ne remplacera jamais l'expérience sensorielle de l'œuvre chorégraphique perçue en direct. Elle peut devenir un substitut que nous pouvons voir, revoir, pauser, avancer et analyser.

Mais finalement, comment filmer? La première question à prendre en compte est celle du cadreur et de ses outils. C'est lui le responsable de la captation des images et du son. Actuellement, pour l'activité on utilise une caméra vidéographique (magnétique ou numérique²⁷). Cet équipement est choisi en raison de sa haute performance et pour le faible coût d'utilisation. Elle permet l'enregistrement de façon ininterrompue, aspect capital quand il s'agit d'une chorégraphie. Ce plan sans fragmentation est appelé plan séquence.

Il doit y avoir un accord entre l'opérateur et le chorégraphe. Pour un meilleur résultat il est préférable de connaître la danse avant de l'enregistrer, ainsi que l'espace où elle sera présentée. Il faut prévoir les différents points d'observation possibles. Il est important que le cameraman n'ait pas un seul point de vue et qu'il ait une liberté de mouvement. Ainsi il pourra chercher avec sa lentille les gestes et postures des danseurs.

La technique de caméra à l'épaule - soit utiliser le corps comme base - permet un déplacement plus facile. Néanmoins, ce choix ne peut pas être fait dans tous les cas. Dans des spectacles où le mouvement est limité, le cadreur doit faire face à une grande créativité pour obtenir des cadrages originaux sur un même point de vue.

production, sauf dans le cas d'une analyse cinématographique.

²⁷ La caméra magnétique enregistre les images sur une bande magnétique (miniDV, betacam etc.), qui doit être convertie avant l'édition, pendant qu'une caméra numérique enregistre directement dans une carte mémoire.

Un autre cas est la chorégraphie réalisée exclusivement pour l'enregistrement, donc sans la présence du public. La caméra a une totale interaction avec la mise en scène et pourrait « danser » avec les artistes. Cette entrelacement entre la caméra et l'objet filmé a été nommé « cinétranse » ou « caméra participative » par l'anthropologue-cinéaste Jean Rouch. Le vidéaste agit intuitivement.

Il peut y avoir un dernier cas, où la danse se fait dans un espace public. Ni le cameraman ni le chorégraphe ne peuvent contrôler la situation. Il convient au responsable de la caméra de gérer les différentes situations spontanées à venir.

Avec ces trois exemples nous observons la pluralité des situations de filmage qui sont directement liées au lieu et à la technique choisie. Le vidéaste doit avoir conscience de cette variété pour mieux choisir sa stratégie filmique.

Pour faciliter la phase d'édition, il est important que le cadreur ne fasse pas de plans très courts. Il faut assurer l'activité filmée et éviter des coupures inutiles. Bien sûr, nous parlons d'un travail accompli par un seul professionnel avec une seule caméra. Si le budget le permet, plusieurs caméras sont conseillées. Trois caméras placées au centre et aux deux côtés de la scène peuvent garantir un matériel brut beaucoup plus riche pour l'édition.

En parlant d'édition, c'est justement une des plus importantes phases de la production vidéographique. C'est de la salle de montage que sortira le matériel final, tel que nous le verrons à l'écran. Il est important de se questionner pour quoi et pour qui sera destiné ce produit. Les stratégies de montage seront liées directement à ces interrogations.

Les films peuvent avoir une durée limitée et pré-déterminée, comme dans le cas des projections dans les salles de cinéma (maximum 90 minutes). Un public plus vaste sera attendu, donc une édition plus

généraliste peut être envisagée. Pour des festivals ou pour la télévision, il est possible d'oser plus et la durée pourrait être libre. Il est possible également que le produit final ait la même durée que la chorégraphie. La captation de l'œuvre est entière.

C'est dans la salle d'édition que le monteur, normalement suivi par le regard du chorégraphe, choisit l'utilisation de la musique. La bande originale peut être capturée avec l'image ou insérée postérieurement. Il est possible aussi de les dissocier. Une seule musique pourrait, par exemple, couvrir tout le film. Comme les possibilités sont nombreuses, l'espace de la musique dans le film devrait être établi avant la captation.

Si les cadrages sont bien effectués et la technique respectée le produit audiovisuel peut nous permettre d'entrer dans la richesse de l'univers chorégraphique.

3.2.2 Les répétitions filmées

Dans les années 1970, la vidéo commence à être introduite dans les espaces chorégraphiques. La taille des machines est encore trop disproportionnée, mais la technologie avance à grands pas. Des caméras plus légères et moins chères sont mises sur le marché. Dans la danse, la vidéo assume un rôle d'outil de documentation. Les répétitions peuvent être filmées.

L'enregistrement des chorégraphies sert momentanément pour la mise à niveau des danseurs. Les erreurs peuvent être vues et corrigées par le chorégraphe. Merce Cunningham est l'un des premiers à explorer cette nouvelle pratique. En France, Jean-Claude Gallotta, cinéaste manqué, utilise la vidéo pour enregistrer la plupart de ses créations.

À une époque , je me disais : ce qu'on fait est éphémère et n'a de puissance que dans le présent [...] Un comédien peut toujours reprendre son rôle. Une pièce, une fois écrite, si elle est bonne, existe à tout jamais.

Or, ce que créent les chorégraphes et les danseurs disparaît avec eux. Pour moi qui aime les écrans, la vidéo était une petite cousine du cinéma : c'était une façon d'approcher le dieu cinéma [...] J'ai vraiment vécu le passage de la fin des années soixante-dix aux années quatre-vingts, qui a été l'avènement de l'image pour la scène, grâce à la danse [...] ²⁸

Les répétitions filmées vont vite prendre une nouvelle importance, en remplaçant la notation du mouvement. Il y a toujours eu les questions : comment écrire la danse ? Comment casser cette idée d'art éphémère ?

En 1928, le hongrois Rudolf Laban a inventé de nouvelles conceptions du mouvement et de la notation chorégraphique : la labanotation. Sa théorie consiste en dessiner des symboles qui transcrivent la danse.

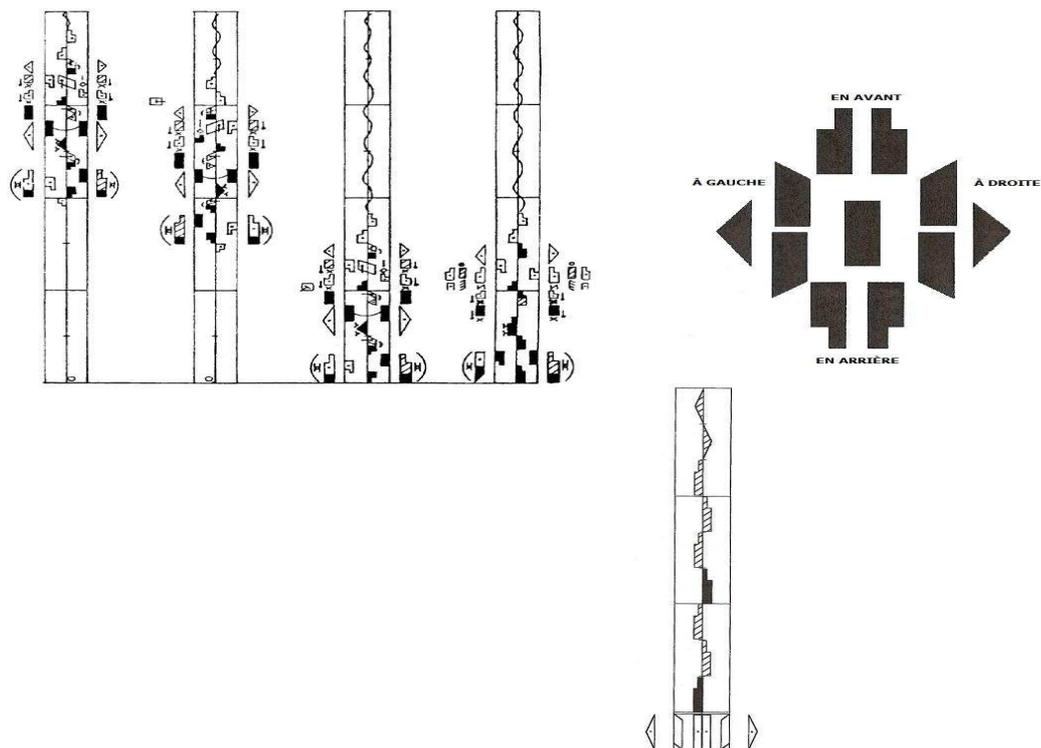
Laban était graphiste et a voulu représenter la forme du mouvement et sa dynamique en un seul signe. Il dégage 4 facteurs du mouvement : l'espace, le temps, le poids et le flux. Le flux découle de l'analyse du tout, donc il n'est pas noté : c'est comme lorsqu'on va voir un spectacle, on sent bien si l'on vibre avec ou si l'on trouve ça joli sans être touché. Au sujet de la lecture, nous apprenons à nouveau qu'à force de lire, on «perçoit » le mouvement : on danse intérieurement.

On rajoute au signe la notion de niveau en le noircissant (« vers le bas »), en le raturant (« vers le haut ») ou en le laissant vide (niveau moyen). La position se déduit : comme il a été dit plus haut, Laban note le flux, le déplacement de tout le corps ou d'une partie du corps dans l'espace, pas les arrêts. Plus le signe est court, plus le mouvement sera effectué rapidement. Autre différence : au lieu d'être prise à l'horizontale, la portée est verticale car on s'inspire de la verticalité de l'être humain. Le centre de la portée représente le corps, la périphérie les bras, puis les mains. Nous finissons le cours en essayant de reproduire le mouvement représenté sur la portée ci-dessous, à un rythme de plus en plus rapide[...] ²⁹

28 GALLOTTA, Jean-Claude, *Les Yeux qui dansent – entretiens avec Bernard Raffalli*, Arles, éd. Actes Sud, 1993, p.49.

29 *Impression de la danse*. Article sur la « Journée découverte de la notation du mouvement » événement déroulé le 17/03/2012 au Conservatoire Supérieur de Paris. Disponible sur : <<http://www.impressionsdanse.com/2012/03/journee-decouverte-notation-benesh.html>> (consulté le 14 avril 2013).

Illustration 5 : La structure de Laban – la notation de la danse



Source : <http://www.impressionsdanse.com/2012/03/journee-decouverte-notation-enesh.html>

La théorie de Laban a été utilisée principalement dans le ballet classique. Mais quand il s'agit de la danse contemporaine les choses se compliquent. Le classique se compose d'un groupe de mouvements bien définis, tandis que la danse contemporaine est libre, donc plus difficile à représenter graphiquement.

Revenons maintenant à la vidéo. Si la théorie de Laban est utilisée dans le classique (tout en restant complexe), ce n'est guère envisageable avec la danse contemporaine. Dans l'impossibilité de la transcrire, l'audiovisuel surgit comme une intelligente ressource contre l'éphémère.

Les chorégraphes découvrent le plaisir de la création.

3.2.3 L'importance vidéographique lors d'une création

Au début on écrivait. Ensuite, heureusement, il y a eu la vidéo. Donc on a beaucoup utilisé la vidéo pour remonter les pièces.³⁰

30 Actes de la journée professionnelle autour de la création d'œuvres chorégraphiques,

Régis Obadia, danseur et chorégraphe français, parle de son expérience lors de la recréation du spectacle *Welcome to Paradise*, de 1989. Un grand succès des années 80 et un symbole pour la danse contemporaine. Le spectacle a été transmis au Ballet de Lorraine et présenté à la Maison de la Danse de Lyon en 2011. Le spectacle « évoque le regard de la caméra et le bruit de la pellicule à travers un duo d'enfants du paradis version expressionniste ».³¹

Selon Obadia, la vidéo a été un outil essentiel dans la reprise de son œuvre. Cet outil lié à la présence des créateurs a permis de faire revivre le spectacle 22 ans après sa conception.

Dans le cas de *Welcome to Paradise*, une longue période a précédé la reprise du travail. *Mammame* et *Ulysse* de Jean-Claude Gallotta, ont suivi un chemin différent. Les spectacles ont été vus sur scène plusieurs fois après la création. Pour cela, Gallotta remonte aux archives filmographiques pour revivre ses œuvres. Selon lui, les enregistrements liés à la mémoire de son assistante et compagne Mathilde Altaraz, sont essentiels au moment des recréations.

En 2012, pendant les répétitions de la recréation *Yvan Vaffan* (1984) un écran partageait la scène avec les danseurs. L'image pixelisée et épuisée a été stoppée, avancée et reculée plusieurs fois. Dans la transmission du mouvement, c'est l'image le « principal chorégraphe ». Gallotta prenait l'œuvre déjà existante et donnait sa touche personnelle.

J'éprouve depuis toujours le besoin de voir revivre mes pièces, d'en constituer le répertoire, de les relier entre elles, de défier l'éphémère, de confronter mon travail au temps... Je crois que la danse, c'est son lot, a toujours ce travail à faire, de renaître inlassablement.³²

Disponible sur : <http://www.lelab.info/lab/sites/default/files/documents/actes_journee_professionnelle_01.12.11_-_version_finale.pdf> page 12 (consulté le 14 avril 2013)

31 Disponible sur : <http://www.maisondeladanse.com/programmation/saison2012-2013/welcome-to-paradise> (consulté le 14 avril 2013).

32 Texte retiré du dossier de presse du spectacle *Yvan Vaffan*, Disponible sur : <http://www.gallotta-danse.com/IMG/pdf/dossier_yvan_fr_030613.pdf>

Même essentielle, la vidéo en tant que bidimensionnelle ne suffit pas aux danseurs pendant les répétitions. Des points de vue mal choisis lors de la captation ou simplement les aspects limitatifs inhérents à cette technique, peuvent troubler la compréhension. Il est donc nécessaire que le créateur soit présent pour accompagner les danseurs. La vidéo ne remplace pas le travail ni le regard du chorégraphe, mais elle reste un outil important dans le processus créatif.

Pour donner plus de qualité et de technique aux archives filmographiques, il est commun aujourd'hui de faire appel à d'importants vidéastes. Eduardo Nunes, réalisateur renommé au Brésil, a débuté sa carrière dans le domaine de la danse. Invité par le Groupe Corpo³³, compagnie de danse contemporaine brésilienne, le cinéaste a enregistré plusieurs spectacles du groupe. *Corpo (2000)* a été repris plusieurs fois au Brésil comme dans d'autres pays, et la vidéo de Nunes a servi de base pour les créations.

Dans ces travaux, la vidéo a dépassé ses objectifs. Les films de Nunes sont sortis des murs de la compagnie pour régaler les spectateurs chez eux. D'un outil de documentation et d'un soutien aux créations, les vidéos sont désormais vendues. Elles deviennent un outil de communication et de marketing.

3.2.4 La vidéo comme outil de communication : la diffusion audiovisuelle

Chaque année, deux milliards de vidéos sont visionnées en France, sur Internet. Impossible pour les entreprises de ne pas surfer sur cette vague, la plupart d'entre elles utilisent donc la vidéo comme nouvel outil de communication. Selon une étude, d'ici 4 ans, 90% des données échangées sur Internet seront des vidéos, une véritable révolution [...]³⁴

33 Entre 1996 et 1999, le Groupe Corpo a été la compagnie résidente de la Maison de la Danse de Lyon. Durant cette période la compagnie a créé les spectacles Bach, Paralelo e Benguelê.

34 *La vidéo, une révolution dans la communication d'entreprise* from TERRA FORMA on Vimeo. Disponible sur : <<http://vimeo.com/31715134>> (consulté le 14 avril 2013)

Dans les années 90, se produit l'explosion de l'internet et de la technologie audiovisuelle. La vidéo arrive en masse. Plusieurs domaines se l'approprient, y compris l'industrie culturelle. La danse en tant que produit vendable utilise ce nouveau média comme un bien de consommation.

Les spectacles créés dans les murs des compagnies perdent leur aspect éphémère intrinsèque, les chorégraphies pouvant être vues, distribuées et diffusées à travers le monde. Pour les secteurs de la communication c'est une nouvelle porte qui s'ouvre. La diffusion audiovisuelle devient un outil important au sein des compagnies.

Lorsque nous parlons de communication il faut prendre en compte deux aspects : la communication liée au marketing et celle liée à la diffusion directe vers le public. Dans le premier cas, la vidéo assume une tâche commerciale. Il faut vendre pour avoir des tournées. Dans le deuxième, c'est plutôt un rôle de marketing. Il faut remplir les salles.

Pour la vente des spectacles il est courant de céder des extraits de l'œuvre. Dans le cas des nouvelles créations, les vidéastes enregistrent les répétitions, dans lesquelles se trouvent déjà les costumes et les décors, au moins de façon approximative. Le matériel est envoyé soit physiquement soit numériquement au futur lieu d'accueil.

Dans des festivals de danse la pratique s'est confirmée. Les candidats sont invités à transmettre des extraits vidéo pour entrer dans la compétition. Le festival *Les soirées Plurielles* organisé par le Centre Chorégraphique National de Grenoble, par exemple, utilise ce matériel audiovisuel pour définir sa programmation.

Quand il s'agit du marketing, la vidéo adopte un rôle encore plus significatif. En observant des sites internet de compagnies contemporaines, force est de constater que la vidéo fait l'unanimité.

Le site internet de la compagnie d'Akram Khan³⁵ est un bon exemple de cette importance audiovisuelle. Avant même d'accéder aux informations de la compagnie, une vidéo d'un solo joué par le chorégraphe britannique envahit complètement l'écran de l'ordinateur. Le film de deux minutes et vingt-et-une secondes commence muet et devient sonorisé après quelques transitions. L'internaute ne peut pas intervenir sur la présentation, seulement la sauter entièrement.

Le chorégraphe français Philippe Decouflé³⁶ a également choisi la vidéo comme principal canal de présentation. Sur le site de sa compagnie une vidéo est mise en avant dans l'ouverture de la page.

Au Brésil, même si la vidéo a touché la danse avec un écart de quelques années, sa présence est maintenant largement répandue. La compagnie « carioca »³⁷ Pulsar Dança utilise la vidéo comme arrière plan de son site internet, pendant que le menu se « balade » sur la page. Cette vidéo se déroule sans interruption.³⁸

Les exemples pourraient être nombreux. Même lorsque la vidéo ne tient pas une place très importante comme chez Khan, Decouflé et Pulsar, elle est tout de même marquante. La filmographie des spectacles est disponible dans la plupart des sites des grandes compagnies de danse.

Ce compromis de mise à disposition de l'image peut aussi devenir lucratif. Des DVD's ou des films payants à télécharger remplissent les étagères des magasins et des dispositifs virtuels. La consommation de la danse change ses caractéristiques. Le spectateur amplifie sa gamme de choix et peut emporter chez lui ses chorégraphies préférées.

Cependant, c'est en 2005 que la relation entre la danse et la vidéo bascule à nouveau, année de la création du site web américain YouTube.

35 L'Akram Khan Company a été fondée en 2000. Ces dernières années le chorégraphe Akram Khan est devenu un des chefs de file de la danse contemporaine britannique.

Disponible sur : <<http://www.akramkhancompany.net>> (consulté le 18 mai 213)

36 Disponible sur : <<http://www.cie-dca.com/>> (consulté le 18 mai 213)

37 Nom donné aux originaires de la ville du Rio de Janeiro au Brésil.

38 Disponible sur : <<http://www.pulsardanca.art.br/>> (consulté le 18 mai 213)

Avec ce site d'hébergement des vidéos, naissent également des concurrents : le français Dailymotion et un autre américain Vimeo. Ces sites ont comme objectif le visionnage des vidéos en ligne. Les utilisateurs peuvent envoyer, visualiser et partager des séquences vidéo gratuitement.

La danse surfe sur cette vague de la technologie et de la mondialisation. Dans ce réseau filmique se trouve l'espace pour la diffusion des spectacles. Les compagnies n'hésitent pas à utiliser ce nouveau canal pour diffuser leurs créations. L'accès peut s'effectuer sur les sites de visionnage ou directement sur les sites des compagnies à travers un lien HTML.³⁹

L'histoire de la danse devient accessible à tous. Des œuvres comme *Le Sacre du Printemps* (1975) et *Café Müller* (1978)⁴⁰ de la chorégraphe Pina Bausch peuvent être trouvées en quelques clics. Celles-ci ont plus de cinq cent mille visualisations chacune.

Illustration 6 : Vidéo de *Le Sacre du Printemps* (1975) sur youtube et la vidéo de *Café Müller* (1978) sur Dailymotion



Source : <https://www.youtube.com/watch?v=0fJprK6etxs>
et http://www.dailymotion.com/video/xbljou_pina-bausch-dans-cafe-muller_news?search_algo=2

Même si l'évolution de la technologie permet une diversification d'accès aux différents types d'art, nous nous questionnons sur les bénéfices

³⁹ L'*Hypertext Markup Language*, généralement abrégé HTML, est le format de données conçu pour représenter les pages web.

⁴⁰ Le spectacle *Café Müller* est l'une des œuvres les plus célèbres de Pina Bausch. On retrouve la chorégraphie également dans le film *Hable con ella*, de Pedro Almodovar.

de ce chemin qui peut apparaître tendancieux. Cette culture participative des vidéos de danse est-elle vraiment positive ? Ce qu'on peut appeler désormais la consommation des vidéos peut-elle transformer la danse dans son essence ?

En tant que nouvelle tendance, il est difficile d'imaginer les réponses à ces questionnements. Néanmoins, il existe déjà des alternatives à la banalisation des vidéos de chorégraphies. Des projets comme *numeridanse.tv* naissent pour canaliser le travail professionnel des chorégraphes.

3.2.4.1 Numeridanse.tv : la première vidéothèque de danse en ligne

En janvier 2011, la Maison de la Danse de Lyon, en association avec le Centre National de la Danse, lance la première base de données de vidéos de danse sur Internet. Baptisée *numeridanse.tv*, elle met à disposition des spectacles chorégraphiques filmés, des adaptations ou des fictions, des documentaires et des ressources pédagogiques.

Chaque vidéo est composée d'une présentation ainsi que d'une biographie du chorégraphe. Des outils de consultation ont été pensés, qui respectent la qualité artistique des œuvres et les droits de diffusion ou d'accès aux contenus.

Le contenu est partagé en trois titres principaux : « Catalogue », « Channels » et « Themas ». Dans le premier on accède à toutes les archives du site à travers une recherche par chorégraphe, titre de l'œuvre, type de danse ou ressources. Dans l'espace « Channels » les professionnels de la danse peuvent placer leurs collections en ligne. L'espace « Themas » est plutôt pédagogique et s'adresse principalement aux enseignants. Des extraits d'environ trois minutes font découvrir des thèmes comme « danse et humour », « danse et accessoires », « l'espace scénique », entre autres.

À l'instar des sites très populaires de visualisation de vidéos en ligne, numeridanse.tv ne se restreint pas à un seul type de danse.

Le choc des styles et des points de vue permet d'enrichir la vision d'une oeuvre. La version classique du ballet *Le Lac des cygnes* (1895), de Marius Petipa, s'entrechoque avec le spectacle *Daddy, I've Seen this Piece Six Times Before and I Still Don't Know Why They're Hurting Each Other* (1998), chorégraphié et mis en scène par l'artiste sud-africaine Robyn Orlin. Chaque film est accompagné d'une fiche informative détaillée. La possibilité de voir ou de revoir des pièces anciennes, d'écouter des entretiens avec des chorégraphes, permet une lecture complexifiée et palpitante de la création chorégraphique et de son évolution.⁴¹

Simple outil de travail au commencement, la vidéo a vu son importance grandir et se développer aux côtés de la danse. Hors scène, en soutenant le chorégraphe ou la communication de la compagnie, la vidéo a gagné sa place. Mais qu'arrive-t-il lorsque la vidéo sort des coulisses et gagne la scène ? Quelles sont les utilisations de cette technologie ? Est-il possible que la vidéo prenne le pas sur la danse ? Ces questionnements et autres réflexions sont les thèmes du prochain chapitre.

3.3 La vidéo dans la danse : élément scénique ou interactif

Sans négliger le fait, d'un point de vue avant tout sociologique, que de nombreuses personnes ne se constituent pas comme un public récepteur d'œuvres chorégraphiques, il n'en reste pas moins que l'évolution de cet art depuis les années 1960, avec l'introduction des nouvelles technologies notamment, a "bouleversé" ce que nous appellerons les modes de réception "habituels" d'un public plus ou moins sensible à l'art de la danse. Un "bouleversement" qui, d'une part, a pu entraîner un rejet d'œuvres chorégraphiques contemporaines par les tenants d'une danse essentiellement fondée sur la présence scénique de corps dansants, mais qui, d'autre part, a pu aussi attirer un nouveau public à travers les innovations qu'elles proposaient.⁴²

41 Reportage de Rosita Boisseau au journal *Le Monde* lors du lancement du site numeridanse.tv. Disponible sur : <<http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/02/10/la-danse-se-met-en-ligne-avec-numeridanse-tv.html>> (consulté le 19 mai 213)

42 Synthèse-bilan du séminaire « *Mutations chorégraphiques et poétiques. De la danse à l'image, de l'image à la danse* » [En ligne] ayant eu lieu du 18 au 21 mars 2012 au CCN de

Comme nous l'avons vu précédemment, la danse contemporaine est imprégnée du monde actuel et valorise l'espace comme milieu expressif. Le corps contemporain dépend de la contamination de ce milieu pour exporter et restructurer des nouvelles idées. Donc, rien de plus naturel que la danse actuelle soit sensible à l'évolution de la technologie.

Aux États-Unis, Merce Cunningham effectue un grand tournant dans sa pensée chorégraphique. Ses deux logiciels de simulation du mouvement *Life Forms* et postérieurement le *Character Studio* renouvellent la danse, en introduisant la vidéo sur la scène.

À l'instar de Cunningham, d'autres chorégraphes investissent dans la technologie audiovisuelle pour créer leurs œuvres. Jean-Claude Gallotta, Robyn Orlin, Hervé Robbe, par exemple, choisissent l'image comme élément scénique. La vidéo reste dissociée de la chorégraphie, contrairement à Merce Cunningham, Trisha Brown et Klaus Obermaier, qui utilisent la vidéo en interactivité. La danse dépend donc de la vidéo et vice versa.

Caméras, micro-caméras, vidéos, holographies, software et hardware entrent en scène comme agents du spectacle. Ceci est le reflet esthétique d'une ère.

3.3.1 La vidéo comme élément scénique dans un spectacle de danse

Lawrence d'Arabie (1962) de David Lean, *Les Travaux d'Hercule* (1958) de Pietro Francisci, le documentaire *13 jours en France* (1968) de Claude Lelouch et François Reichenbach et *Le Fleuve* (1951) de Jean Renoir, sont les films choisis par Jean-Claude Gallotta pour illustrer son spectacle *Racheter la Mort des Gestes* (2012). Les séquences dansées sont accompagnées de morceaux des projections vidéo.

Montpellier. Disponible sur : <<http://pedagogie.ac-montpellier.fr/danse/preacdansemontpellier/Bilan%20s%C3%A9min%2012%20JJF.pdf>> (consulté le 19 mai 213)

Dans ce spectacle, les moments dansés s'entrelacent avec des extraits de films, de fiction ou documentaires, des instantanés de vie, un dialogue, une performance, un souvenir personnel [...] ⁴³

Chez Gallotta la vidéo a toujours sa place, souvent comme un complément artistique, un langage particulier.

Dans *Racheter la Mort des Gestes*, les images de la ville de Grenoble sont également projetées sur un grand écran. La vidéo capturée à travers les vitres du studio de danse du CCNG, est envoyée par deux projecteurs interconnectés. Pendant tout le spectacle Gallotta s'approprie la technique pour jouer entre la fiction et le réel.

Nous avons créé une première ébauche de ce spectacle dans notre studio de Grenoble ouvert sur la ville. Aujourd'hui, en répétition, dans la boîte noire du théâtre, le «dehors» nous a manqué. Une part du jeu entre la fiction et le réel, qui constitue un des axes de ce spectacle, n'y était plus. C'est une chorégraphie qui s'amuse avec la profondeur et la perspective, qu'elles soient spatiales ou temporelles. Le tram qui traverse de jardin à cour et de cour à jardin nous était essentiel. ⁴⁴

Même comme ressource scénique, la façon d'utiliser l'image est très large et oscille en fonction de chaque chorégraphe. Anna Krysteck, de Glasgow, préfère se servir de la vidéo différemment.

Quand j'ai vu le film sur la scène de danse pour la première fois, j'ai n'ai pas aimé, j'ai même détesté. Normalement je voyais la vidéo projetée. L'écran au fond et les danseurs devant. Quand j'ai commencé à penser à mes œuvres je me suis demandé comment je pourrais faire pour résoudre ce mécontentement. J'aime la vidéo et bien sûr, j'aime la danse, mais comment faire pour les assembler ? [...] Nous avons décidé de travailler à partir de la vidéo statique, avec cinq moniteurs. L'objet du

43 Entretien avec Jean-Claude Gallotta par Claude-Henri Buffard, disponible dans le dossier de presse du spectacle « Racheter la Mort des Gestes ». Voir annexes.

44 *Le spectacle, séquence par séquence* – séquence A. Disponible dans le dossier de presse de *Racheter la Mort des Gestes*.

regard est un choix du spectateur, j'aime cette liberté. Il est possible de faire certaines choses dans la vidéo qui ne le sont pas dans la vraie vie et vice versa. C'est génial cette interaction, où l'on peut ajouter les aspects positifs des deux arts.⁴⁵

Dans sa création *Face On*, la danseuse partage la scène avec deux moniteurs (deux téléviseurs). Sa chorégraphie joue avec la présence physique dans l'espace, ainsi que la présence d'un être virtuel. Sur les images projetées, nous voyons une Anna virtuelle qui interagit avec un miroir et la multitude de perspectives du regard.

La danseuse et chorégraphe sud-africaine Robyn Orlin, a encore une autre façon d'utiliser la vidéo. Ses images expriment souvent les drames traversés par son pays. Le gros plan est l'une de ses spécialités. Pendant que la chorégraphie se déroule sur scène, les images projetées remplissent tout le décor. À certains moments, nous nous demandons même si l'image ne prend pas trop d'espace. La danse est-elle mise au second plan ? Est-il possible que l'image soit si imposante que le regard vers la danse en devienne offusqué ? À chacun d'en juger.

Une autre technique controversée est celle de l'utilisation de micro-caméras en direct. Nombreux sont les chorégraphes qui amènent la caméra sur scène. Déjà en 1966, Trisha Brown « proposait un moment chorégraphique (*Homenade*) où étaient projetées des images vidéo provenant d'une caméra située, sur elle, dans un sac à dos. »⁴⁶

Après les essais de Trisha Brown, la technologie audiovisuelle s'est beaucoup développée. Des micro-caméras de la taille d'un grain de riz ont fait fureur dans le milieu artistique. Dans la danse, il est possible de suivre le mouvement de très près.

Dans tous les exemples donnés ci-dessus, la chorégraphie est

45 Entretien du 20 juin 2012 au Centre Chorégraphique National de Grenoble, réalisé et traduit par mes soins. Entretien complet en anglais dans les annexes.

46 Synthèse-bilan du séminaire « *Mutations chorégraphiques et poétiques. De la danse à l'image, de l'image à la danse* » [En ligne] ayant eu lieu du 18 au 21 mars 2012 au CCN de Montpellier. Disponible sur : <<http://pedagogie.ac-montpellier.fr/danse/preacdansmontpellier/Bilan%20s%C3%A9min%2012%20JJF.pdf>> (consulté le 19 mai 213)

indépendante de la vidéo. Les deux arts, occupent le même espace scénique mais se restreignent au « corps dansant » imagé et au corps dansant incarné. Il peut y avoir une légère interaction, mais la chorégraphie et l'image demeurent dissociées. Dans le cas des projections en direct, comme avec des micro-caméras, le réel et le virtuel se rapprochent. Une interaction, même incomplète, est ressentie. Le danseur est aussi le producteur de l'image, la vidéo gagne donc une nouvelle fonction dans la danse.⁴⁷ Elle n'est plus une simple ressource scénique, mais un élément actif, capable d'interagir avec le danseur, la musique et la scène.

3.3.2 L'interaction : quand la vidéo devient essentielle

3.3.2.1 Merce Cunningham et la technologie

Avant d'approfondir l'analyse de l'interactivité entre la vidéo et la danse, nous nous permettrons une brève pause, afin d'aborder l'histoire du précurseur de ce « mouvement », le chorégraphe américain Merce Cunningham.

Cunningham (1919-2009) est une importante référence quand il s'agit d'investigation de la technologie audiovisuelle et virtuelle au sein de la danse. Il commence à faire des travaux pour la télévision dans les années 60. En 1980, en partenariat avec le réalisateur Elliot Caplan, Cunningham continue de développer ses chorégraphies par la vidéo.

Un documentaire, enregistré à Londres dans les studios de la chaîne BBC, dévoile le processus de captation de *Points in Space*, dirigé par Caplan.⁴⁸ Cunningham témoigne que depuis ses premières œuvres il s'est aperçu que l'espace vu depuis la caméra est différent de celui vu par le spectateur dans un théâtre.

⁴⁷ Dans la jeune histoire de la vidéo dans la danse, la chronologie des faits n'est pas fermée. Par conséquent, lorsque nous disons que la « vidéo gagne une nouvelle fonction » cela ne signifie pas que la technologie empruntée auparavant a été remplacée. Chaque chorégraphe utilise la technique de son choix en même temps que la technologie audiovisuelle avance.

⁴⁸ « Points in Space » (1986) est une collaboration entre le chorégraphe Merce Cunningham, le compositeur Jonh Cage et le réalisateur Elliot Caplan. Le documentaire fait par la BBC est disponible sur : <<http://modisti.com/news/?p=18996>> (consulté le 20 mai 2013)

Le chorégraphe répète sa danse avec une caméra et un écran positionné dans un coin de la salle. Son regard se déplace constamment entre les danseurs et l'écran. Caplan manipule la caméra et enregistre tous les mouvements, pendant que le chorégraphe regarde simultanément si l'ensemble fonctionne. Le partenariat avec des directeurs de vidéo est le chemin trouvé par Cunningham pour se réadapter au nouvel espace (vidéo) qu'il a choisi de travailler.

La relation entre la danse et l'ordinateur a commencé dans les années 1960. Les premiers softwares de notation du mouvement, la composition chorégraphique et l'analyse du mouvement ont été développés. Une fois de plus, Cunningham se montre pionnier. En 1966 le chorégraphe utilise un *software* baptisé *Life Forms*. Le logiciel a été élaboré pour le département de Danse et Science de la Simon Fraser University, comme outil de création de mouvements chorégraphiques.

« Avec *Life Forms*, ma vision s'est transformée en ce sens que j'ai discerné des détails du mouvement de plus en plus fins. Comme déjà dans le travail avec la vidéo et le film dans les années 70. Sauf qu'avec *Life Forms* je suis allé beaucoup plus loin. Avec la caméra, il faut essayer en vrai avant de voir. Tandis qu'à l'écran-ordinateur, vous visualisez instantanément. Alors, vous testez des situations, des combinaisons de mouvements qui seraient impossibles pour un vrai danseur. C'est souvent là que le regard s'électrise. Vous voyez tout à coup quelque chose à quoi vous n'aviez jamais songé... »⁴⁹

Cunningham a continué d'utiliser des softwares pour chorégrapier. En 1999 il crée *BIPED*⁵⁰. L'œuvre est un véritable travail d'exploration des possibilités dans la technologie d'animation et la capture du mouvement.

Paul Kaiser et Shelley Eshkar ont participé à l'élaboration de la pièce. *BIPED* a été créée avec les softwares *Character Studio* et *3D Studio Max*. La

49 SUQUET, Annie, *De Life Forms à Character Studio : un entretien avec Merce Cunningham à propos d'ordinateur*, dans *Nouvelles de Danse, Danse et nouvelles technologies*, périodique semestriel automne-hiver 40/41, éd. Contredanse, Bruxelles, 1999, p. 107.

50 Ce spectacle a été partiellement subventionné par la *National Dance Residency Program*, une institution maintenue par le *The Pew Charitable Trusts* et administrée par le *New York Foundation for the Arts*.

capture du mouvement, assistée par des caméras, a été réalisée au *Modern Uprising Studio* au Brooklin, NY. Le travail est une association entre la technologie audiovisuelle et virtuelle.

Il est important de constater que sans le partenariat des artistes de danse avec les « artistes des machines » et les subventions, BIPED n'aurait pas été viabilisée.

Je voulais que les danseurs actuels et virtuels se rencontrent, mais pas comme des clones, qu'ils aient une autonomie réciproque. Le traitement de la situation virtuelle est l'œuvre de Paul Kaiser et Shelley Eshkar. Ils étaient libres de faire ce que bon leur semblait, changer la taille des images, leur couleur, faire surgir les figures de nulle part, les dédoubler, les faire glisser de niveau, les dispenser en constellations... Pour moi, leur décor virtuel, c'est un peu comme des changements atmosphériques incessants. Mais tout cela, je ne l'ai pas vu que le jour de la première. Comme toujours dans mes collaborations, chacun travaille de son côté. Les musiciens y compris. C'est seulement à la première représentation qu'on découvre de quoi l'ensemble a l'air. Et c'est toujours en partie une surprise [...] ⁵¹

Merce Cunningham est mort en 2009 et a laissé derrière lui plus de cent cinquante chorégraphies. Cette légende de la danse contemporaine a ouvert le chemin pour la congruence des arts. La vidéo et l'ordinateur sont devenus ses outils les plus précieux. Après Cunningham plusieurs chorégraphes ont suivi ses pas.

3.3.2.2 *Les chorégraphies vidéo interactives*

C'est un fait remarquable, depuis les années 60 - en lien avec l'évolution des nouvelles technologies - de nombreux chorégraphes occidentaux ont élaboré des œuvres chorégraphiques où les images filmiques du corps dansant - voire même d'autres images animées projetées - s'articulent avec la présence de danseurs sur scène. ⁵²

51 SUQUET, Annie, *De Life Forms à Character Studio : un entretien avec Merce Cunningham à propos d'ordinateur*, dans *Nouvelles de Danse, Danse et nouvelles technologies*, périodique semestriel automne-hiver 40/41, éd. Contredanse, Bruxelles, 1999, p.112.

52 Synthèse-bilan du séminaire « *Mutations chorégraphiques et poétiques. De la danse à l'image, de l'image à la danse* » [En ligne] ayant eu lieu du 18 au 21 mars 2012 au CCN de

Quand les images sur scène perdent leur fonction de « simple » décor, elles deviennent interactives. La vidéo remplit et réécrit l'espace scénique.

Meg Stuart, américaine résidant en Belgique depuis 1994, dirige le groupe *Damaged Goods* et explore la relation entre les arts visuels et la danse. Elle utilise des images sur scène en interaction avec ses danseurs, comme dans le cas de *Álibi* (2001). Dans ce spectacle se confrontent deux présences, l'une physique et l'autre virtuelle. En *Highway 101* (2000), la vidéo est liée au son, au mouvement et à l'utilisation de l'espace.

Le français Phillipe Decouflé avec sa série *Codex* (1986), *Decodex* (1995) et *Tricodex* (2004), explore les projections et holographies. Il crée un monde imaginaire et absurde de créatures insolites, dans un langage qui mélange danse et éléments du cirque. En *Solo* (2003), Decouflé manipule et interagit avec sa propre image dans une sorte d'autobiographie.

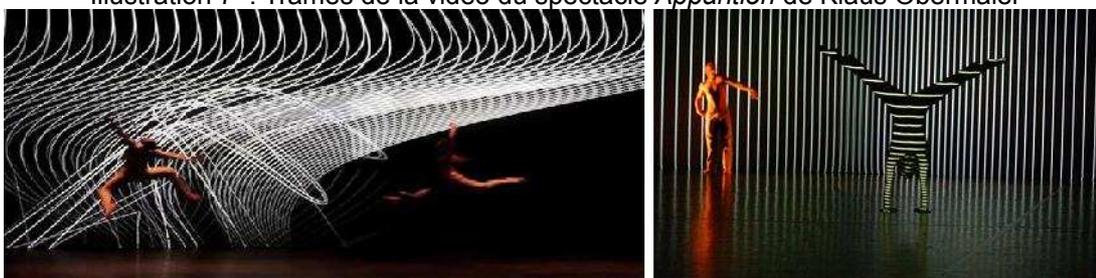
Au Brésil, la compagnie *Oito Nova Dança*, de la chorégraphe Lu Favoreto, emploie également la vidéo comme instrument scénique. En *Compêndio para a Infância* (2007), des miniatures de jouets d'enfants sont capturées en direct et projetées sur un écran. Les danseurs jouent avec les images en créant un monde digital imaginaire.

Les extraits de films et images vidéo sont très exploités dans la danse contemporaine brésilienne. Néanmoins, dans la plupart des cas, l'interaction n'est pas fréquente. Il est difficile de savoir si cela est dû à un choix artistique, un manque de connaissance et d'expérimentation ou à un coût onéreux. Quoi qu'il en soit, au cours de nos recherches nous n'avons trouvé que très peu d'exemples de ces interactions. Il semblerait que ce procédé ne soit pas encore populaire dans ce pays.

Contrairement au Brésil, en Autriche l'interaction entre la vidéo et la danse est prise très au sérieux. Des professionnels ont investi dans les recherches technologiques pour développer la pratique. Klaus Obermaier est un bon exemple. Spécialiste de l'art digital et du spectacle trans-media, le chorégraphe a réalisé avec l'Ars Electronica FutureLab une stupéfiante chorégraphie mêlant danse et projections vidéo. *Apparition* (2004) est une création hybride qui joue avec le réel et le virtuel en créant des effets d'optique.

Évoluant sur un fond bardé de vidéos abstraites, les danseurs sont eux-mêmes recouverts de projections en mouvement. Leurs silhouettes se découpent ainsi sans le contour habituel de leur enveloppe corporelle, mais par le seul jeu du contraste entre les motifs animés qui les habillent et le fond vidéo. Pour porter ces vêtements de lumière digitale de manière harmonieuse, les danseurs font corps avec les projections, à la fois interactives et indépendantes, qui traversent leurs propres mouvements.⁵³

Illustration 7 : Trames de la vidéo du spectacle *Apparition* de Klaus Obermaier



Source : <http://www.youtube.com/watch?v=-wVq41Bi2yE>

Spécialement conçu pour ce spectacle, un système de caméra basé sur le suivi des mouvements se sert d'algorithmes visuels complexes pour extraire de l'arrière-plan mobile le contour et la forme du déplacement de l'interprète, afin de fournir des données constamment remises à jour. L'information tirée de ces calculs est appliquée en temps réel aux visuels qui sont projetés en arrière ou sur le corps.⁵⁴

La technologie utilisée par Obermaier est appelée *mapping vidéo* ou projection illusionniste. Elle permet de projeter de la lumière ou des vidéos

53 Disponible sur : <http://fluctuat.premiere.fr/Expos/News-Videos/L-hallucinante-video-danse-en-temps-reel-de-Klaus-Obermaier-3717600> (consulté le 20 mai 2013)

54 Idem.

sur des volumes de grande taille, tels des monuments ou recréer des univers à 360°⁵⁵. Le mapping arrive timidement vers la danse, mais peut plus facilement être trouvé dans des événements comme la Fête de la Lumière de Lyon ou des présentations ponctuelles, comme celle de Beyoncé au Billboard Awards en 2011.⁵⁶

Pour assurer la continuité et le développement de la pratique dans la danse, quelques festivals ouvrent un espace de diffusion. Le plus ancien et peut-être le plus important d'Europe est le Mapping Festival, qui se tient chaque année en Suisse, et qui a fêté en 2013 sa huitième édition.

3.3.2.3 Danse et nouvelles technologies

Sans pour autant nous étendre dans ce chapitre, il faut citer William Forsythe et Didier Mulleras quand nous parlons de danse, technologie et vidéo. Le premier a créé le projet CD-Rom et le second le Mini@tures. Ils sont sortis de la scène pour créer des outils pour elle.

Le CD-Rom est une sorte de manuel du mouvement. Forsythe a enregistré une série d'improvisations et dans son solo, il essaye de condenser en sept minutes vingt-cinq années d'histoire de la danse.

Les horaires de travail sont actuellement tels à la compagnie que nous ne pouvons plus à la fois répéter le répertoire et travailler en profondeur les bases de l'improvisation. Cela désavantage les nouveaux danseurs. Le CD-Rom leur permet donc de se rattraper rapidement. Il enseigne une façon d'observer le mouvement à partir des traces laissées par celui-ci. Cela permet une compréhension aisée de certains principes.⁵⁷

Le CD-Rom n'est pas un outil d'écriture de la chorégraphie, mais plutôt une analyse du mouvement, d'où son nom *CD-Rom : An Analytical*

55 Dans le « mapping » la vidéo peut être projetée directement sur le danseur. Cet effet est appelé « corps-écran ». L'humain devient virtuel.

56 Vidéo disponible sur : <<http://www.youtube.com/watch?v=nCPIZVuXuJs>>

57 HAFFNER, NIK, *Observer le Mouvement – Entretien avec William Forsythe* dans *Nouvelles de Danse, Danse et nouvelles technologies*, périodique semestriel automne-hiver 40/41, éd. Contredanse, Bruxelles, 1999, p. 113.

Tool for the Dance Eye. Les images capturées par Forsythe sont partagées en plusieurs cours. Ceux-ci aident les jeunes danseurs à comprendre les trajectoires du corps dansant, ainsi que l'espace qu'il occupe.

Des images peuvent être vues sur le site du chorégraphe et le CD-Rom commandé par internet.⁵⁸

Didier Mulleras concentre également la danse, la vidéo et l'internet dans un seul dispositif. Il crée en 1998 le site *Mini@tures*⁵⁹. Ce site consiste en un projet chorégraphique virtuel. Des épisodes numérotés sont mis en ligne et mis gratuitement à disposition. Ses épisodes sont en fait des clips vidéo de courte durée qui serviront postérieurement d'écriture chorégraphique. Mulleras inverse le code, la danse naît dans le virtuel pour passer au réel.

Pour réaliser son projet, Mulleras a dû surpasser quelques contraintes techniques.

Outre les contraintes identiques à celles d'un tournage destiné au cinéma ou à la vidéo, surtout pour la lumière, d'autres contraintes apparaissent : sur le Net, la vidéo est souvent de mauvaise qualité, souvent à cause de la capacité des machines, mémoires ou modems. Aussi parce que les images sont trop « riches » en couleurs et en mouvement, et que les logiciels permettant leur lecture ne sont toujours pas réellement adaptés. Nous avons donc choisi une captation mettant en valeur les contrastes et les formes, en épurant volontairement l'environnement du danseur filmé, en se concentrant sur le geste avant tout, connaissant dès le départ le résultat donné par le logiciel que nous utiliserions pour la lecture (RealPlayer).⁶⁰

Nous pouvons donner plusieurs exemples de projets comme ceux de Forsythe et Mulleras. Dans son développement, la danse englobe les nouvelles technologies à mesure qu'elles sont conçues. Néanmoins, en réfléchissant, toute cette technologie n'est-elle pas en train de détruire les

58 Le CD-Rom peut être commandé sur www.hatjecantz.de ou sur www.amazon.de.

59 Disponible sur : <http://www.mulleras.com>

60 CORIN, Florence, *Animations dansées en ligne – Entretien avec Didier Mulleras* dans *Nouvelles de Danse, Danse et nouvelles technologies*, périodique semestriel automne-hiver 40/41, éd. Contredanse, Bruxelles, 1999, p. 192.

bases de la danse ? Est-il possible que le virtuel prenne la place du corps incarné ? Jusque-là, il existe une harmonie entre les arts. Cependant il est difficile de savoir si dans quelques années cet équilibre sera toujours bénéfique à chacun.

Pour Mulleras, même si le virtuel est passionnant, jamais rien ne remplacera un corps qui danse.

Danser, c'est trouver du sens à ses sens. Une machine ne sait pas encore le faire... Actuellement, je suis satisfait de ma relation d'humain à humain, dans mon travail, dans ma vie. Le virtuel me passionne, mais pas au point de me couper du reste du monde, de me priver de la chaleur d'un corps qui bouge, d'un regard échangé, d'une respiration entendue ou sentie. Tout cela est trop précieux pour que je l'abandonne.⁶¹

3.4 La vidéodanse : ce n'est pas de la vidéo, ce n'est pas de la danse...

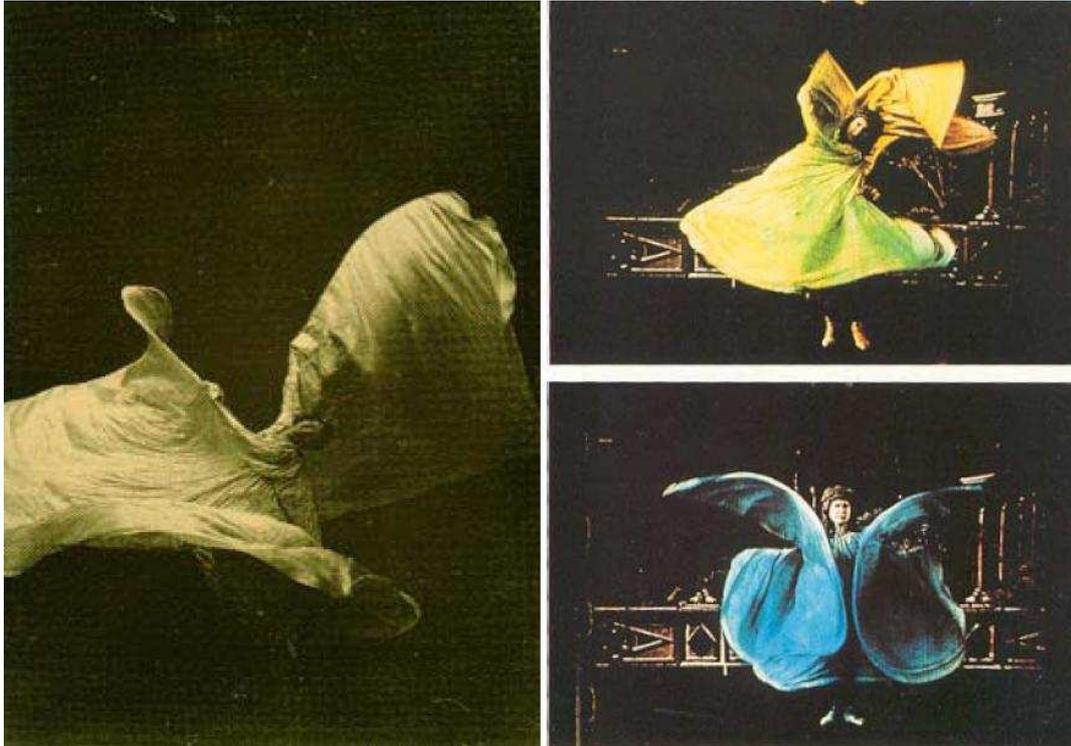
Comme nous l'avons vu auparavant, la danse contemporaine est passée par différentes étapes de création en relation avec l'avancée audiovisuelle. Employée comme un instrument de travail et postérieurement sur scène, la vidéo a grandi côte à côte avec la danse. Malgré cela, nous n'avons pas encore parlé de sa relation avec le cinéma. C'est exactement de là que naît un autre type d'art, la vidéodanse.

3.4.1 Cinéma, vidéo et danse

En 1892, Louis Lumière enregistre la *Serpentine Danse*, de Loie Fuller. La danseuse, habillée d'un grand tissu blanc, dissimulait en ses bras deux tiges qui en mouvement donnaient une impression d'ailes. Avec des projections de lumières colorées directement sur le tissu, Fuller devient un « corps-écran ». Ces mouvements évoquent les figures des nuages, des fleurs, des papillons, des oiseaux, etc.

⁶¹ Idem, p. 195.

Illustration 8 : Trames du film *Serpentine Danse*



Source : Sense of cinema. Disponible sur : http://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/la_loie/ et Quote A Gentleman, Disponible sur : <http://quoteagentleman.wordpress.com/2011/05/19/vintage-dance-the-theatrical-form-of-poetry-par-excellence>

L'œuvre de Lumière marque non seulement le premier film dit en couleurs de l'histoire, mais également les premiers pas du cinéma vers la danse. Après Lumière, la danse envahit le grand écran dans le cinéma expérimental américain, le cinéma d'auteur français ou, avec grand succès, dans le cinéma bollywoodien.

Dans le même temps, les comédies musicales gagnent en popularité. Fred Astaire, Gene Kelley, Ginger Rogers entre autres grands danseurs, apparaissent et font fureur auprès d'un public admiratif. La brésilienne Carmem Miranda⁶², sous la direction de l'Américain Busby Berkeley, remplit l'écran de couleurs. Dans *The Gang's All Here* (1942) la danseuse et chanteuse conclut le film avec une chorégraphie moderne, un chapeau colossal fait de fruits tropicaux en équilibre sur la tête.

⁶² Carmem Miranda a été le symbole de la « politique de bon voisinage » implantée par Franklin Roosevelt aux États-Unis. La politique a été une stratégie economico-culturelle de relation avec l'Amérique Latine dans les années 30 et 40. Le cinéma a été l'un des instruments fondamentaux pour assurer le commandement nord-américain dans l'hémisphère occidental.

Illustration 9 : Photo du film *The Gang's All Here*



Source : Film Studies Center, Disponible sur <http://filmstudiescenter.uchicago.edu/events/2012/gang%E2%80%99s-all-here-film-studies-center-turns-20>

Dans le sillon des comédies musicales, la danse, très en vogue, s'est manifestée de différentes façons. *The West Side Story* (1961) de Robert Wise et Jerome Robbins, et *Hair* (1979) de Milos Forman, popularisent la danse jusque dans les années 80 où un film comme *Flashdance* (1983) de Adrian Lyne emporte un vif succès.

Quelques films de danse sont entrés dans l'histoire du cinéma, tel a été le succès auprès du public. Comme par exemple : *Singing in the Rain* (1952), *Grease* (1978), *Dirty Dancing* (1987), *Tango* (1998), entre autres.

Plus récemment, le réalisateur mondialement connu, Wim Wenders, a réalisé le film *Pina* (2011), capturé en 3D. La danse n'est pas un simple élément décoratif, mais la source de la création.

3.4.1.1 Pina : la superproduction en 3D

C'était la question de savoir comment s'y prendre, qui m'avait pour ma part fait reculer et hésiter. Comment mon métier pouvait-il rendre compte de l'œuvre de Pina ? Comment puis-je exporter à l'écran le corps dans sa matérialité, dans sa dimension purement physique, mais aussi la liberté, la légèreté et l'aspect ludique propres aux pièces de Pina ? Et puis, un jour cette crainte s'est envolée. Avec cette troisième dimension l'espace s'offre soudain au réalisateur, les portes sont grand ouvertes, ce qui nous a permis de réaliser enfin notre film.⁶³

63 Témoignage provenant du *making off* du film *Pina*, transcrit par mes soins.

Win Wenders, grand ami de la chorégraphe Pina Bausch, a passé 20 ans à analyser comment filmer correctement la danse. Pour lui, la caméra bidimensionnelle ne permet pas de retranscrire à sa juste valeur le travail de Pina. À l'opposé d'autres réalisateurs, le manque de précision de la caméra l'empêchait de créer.

L'espace, après tout, c'est l'élément clé de la danse : l'espace est créé à chaque pas, à chaque geste. Filmer l'espace me semblait toujours très faux.⁶⁴

Finalement, avec la technologie 3D, Wenders a trouvé son chemin. Malheureusement, deux jours avant le début des tournages, Pina Bausch disparaît soudainement. Avec le soutien des danseurs, Wenders n'abandonne pas le projet. En 2011, il lance le premier film de danse en 3D, une ouverture esthétique pour de futures créations.

3.4.2 Un regard sur la vidéodanse

Alors que le public remplissait les salles de cinéma pour voir la danse, les vidéo-artistes exploitaient cette rencontre différemment. Au début des années 60, du foisonnement entre artistes visuels, danseurs, musiciens et réalisateurs surgit une proposition d'art interdisciplinaire et collective. Les frontières entre les domaines deviennent plus fluides.

Dans cet élargissement de perception du temps et de l'espace, s'insère la relation entre la vidéo et la danse. Il est curieux d'observer que la graphie du terme n'a toujours pas de règle. Nombreuses sont les façons d'appeler cette rencontre : vidéodanse, vidéo-danse, vidéo danse, danse pour la caméra et danse en écran. En anglais, il y a encore d'autres variations, comme *screen dance*, *dance for camera* ou *camera coregraph*.⁶⁵ Cette incongruité peut déjà annoncer la difficulté de classer ce type d'art.

64 Interview de Wim Wenders [En ligne] Disponible sur : <<http://www.vulture.com/2011/12/wim-wenders-on-the-bittersweet-making-of-his-3-d-pina-bausch-documentary.html>>, traduit par mes soins.

65 Dans cette étude le terme « vidéodanse » est employé pour faciliter la compréhension du lecteur.

La pluralité poétique et esthétique devrait être prise en compte lors de la compréhension de l'œuvre.

Quand nous parlons de vidéodanse il ne suffit pas d'additionner les deux arts, mais de la comprendre comme un produit artistique. Rodrigo Alonso explicite cette perception en affirmant : « elle est une pratique qui englobe les possibilités de la vidéo et de la danse, mais qui réfléchit et construit aussi sa propre identité ».⁶⁶ Cette identité prend en compte les aspects narratifs de la vidéo, en même temps qu'elle recherche et questionne le corps comme support de la danse.

En 1945, Maya Deren, russe naturalisée aux États-Unis, réalise le film *A study in choreography for camera*. Le travail met en avant l'importance de la relation entre la caméra, la danse et le danseur. Le temps et l'espace peuvent être redimensionnés dans l'image en mouvement. Dans le film de Deren, la caméra évolue dans différents paysages conduisant le regard du spectateur, ainsi que le propre danseur Talley Beatty. Dans la promenade les lieux sont récréés par des transitions entre des espaces internes et externes, ainsi que par des coupures et des gros plans. La chorégraphie n'est pas conçue seulement par le corps en mouvement, mais également par les éditions du matériel enregistré.

Les travaux qui ont suivi ceux de Deren ont élargi les possibilités de création, auparavant posées sur les bases de l'édition. La diversité d'expérimentations du cadrage du mouvement a transformé la relation corps-caméra en un autre produit artistique. C'est à partir de ce rapport intime entre direction, édition et chorégraphe que la vidéodanse construit son identité. En façonnant la danse, en ayant comme support l'audiovisuel, la vidéodanse n'a pas seulement créé un nouveau produit artistique, mais a obligé les critiques et chercheurs à prendre en compte ses spécificités.

66 ALONSO, Rodrigo, *Videoarte e videodança em uma (in)certa América Latina* In : *Considerações sobre as relações entre autoria, dança, cinema e videodança*, CERBINO, Beatriz [En ligne]. Disponible sur : <<http://revista.ibict.br/liinc/index.php/liinc/article/viewFile/435/306>> Traduit par mes soins.

Aujourd'hui, même si la vidéodanse est très diffusée, rares sont les travaux littéraires consacrés à ce sujet. Une des questions rarement posée est celle du créateur. Si la vidéodanse est un produit multiculturel, qui en est l'auteur ? La fonction du réalisateur n'est plus celle qu'il détient au cinéma (l'artiste qui signe l'œuvre), elle est liée à une codirection avec le chorégraphe.

Dans des vidéos où le chorégraphe travaille seul la tendance est l'abus des effets spéciaux. Il essaye de faire tout ce qu'il ne peut pas faire sur scène, par exemple, tomber 40 fois, danser la tête en bas... Les capacités techniques sont trop utilisées. D'un autre côté, quand la vidéo est créée par le vidéaste seulement, la relation avec la danse est très superficielle et le discours du corps se présente fragile. Cependant, quand l'œuvre est réalisée conjointement, avec la connaissance des deux artistes, le résultat est beaucoup plus intéressant.⁶⁷

Il faut observer que même sous la forme d'un support audiovisuel, le chorégraphe prend souvent le dessus par rapport au réalisateur. Dans les DVD's, les festivals ou internet, le nom du chorégraphe s'affiche généralement avant le nom du réalisateur. La vidéodanse serait-elle plutôt une création chorégraphique ? Le vidéaste a-t-il une vraie place artistique ou sa participation se restreint-elle à la technique ? Nous pensons que cela varie à chaque cas, mais il y a certainement encore beaucoup à explorer et à apprendre sur cette forme d'art.

3.4.2.1 Quelques exemples de vidéodanse

Dans cet espace nous essayons de montrer quelques exemples de travail de vidéodanse pour raconter en images la diversité de cet art. Organisée chronologiquement, la présentation suit une évolution esthétique et technologique qu'a traversée la vidéodanse.

67 KESIKOWSKI, Vania, *O Corpo na Videodança*, p.8 [En ligne] Disponible sur : <http://tcconline.utp.br/wp-content/uploads/2011/10/O-CORPO-NA-VIDEODANCA2.pdf>. Traduit par mes soins.

***Meshes of the Afternoon* (1943) – États-Unis, 14 minutes**

Chorégraphie de Maya Deren

Réalisation de Alexander Hammid

Illustration 10 : Trames de la vidéo *Meshes of the Afternoon*



Source : <http://www.youtube.com/watch?v=4S03Aw5HULU>

La production de Maya Deren a marqué le cinéma expérimental et la relation de la vidéo avec la danse. Des coupures d'édition encore très brutes interrompent souvent la narration. En noir et blanc et sans musique, l'œuvre innove pour expérimenter des mouvements de caméra inexplorés alors. Deren se focalise plutôt sur la relation du corps avec la caméra que sur l'histoire même. *Meshes of the Afternoon* peut être considéré comme un produit hybride de ce qui deviendra la vidéodanse.

***A Dancer's World* (1957) – États-Unis, 31 minutes**

Chorégraphie de Martha Graham

Réalisation de Peter Glushanok

Illustration 11 : Trames de la vidéo *A Dancer's World*



Source : <http://www.youtube.com/watch?v=aFTNmGBKC2Y>

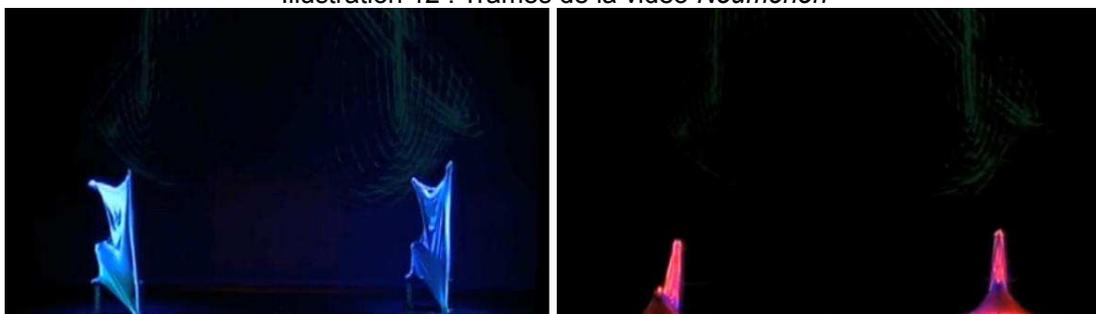
Dans *Dancer's World* la sérénité du mouvement est perçue de tous côtés. Le montage alterne entre la loge, où Graham se prépare pour entrer en scène et des séquences de danse de sa compagnie. Comme chez Deren, la vidéo est en noir et blanc et muette, mais ne perd pas pour autant sa sensibilité. Un plan doux de profil, des superpositions et mouvements de cameras alternés, transforment *Dancer's World* en un grand classique de la vidéodanse.

***Noumenon* (1967) – États-Unis, 7 minutes**

Chorégraphie de Alwin Nikolais

Réalisation de Ed Emshwiller

Illustration 12 : Trames de la vidéo *Noumenon*



Source : http://www.youtube.com/watch?v=rWq_DOlpUbo

Noumenon arrive à l'écran comme une explosion de couleurs, de lumières, de textures et de modernité. Nikolais, sous la direction du très innovant Ed Emshwiller, explore le corps en même temps qu'il construit un discours visuel épatant. Dans l'édition, les artistes créent une nouvelle réalité basée sur des effets optiques.

***Global Groove* (1973) – Corée du Sud , 29 minutes**

Chorégraphie de Nam Junes Paik

Réalisation de Nam Junes Paik et Jonh Godfrey

Illustration 13 : Trames de la vidéo *Global Groove*



Source : <http://www.youtube.com/watch?v=InLcRXfd3NI>

Avec *Global Groove*, Paik critique en images la maîtrise des programmes par les télévisions publiques. Pour cela, il crée sa vidéo sous forme d'un programme télévisuel. Avec une bande musicale très présente *Global Groove* est une marque pour la vidéodanse pour utiliser une technique d'édition encore peu explorée : la transposition en couleurs et en différents temps des images. Cet effet « psychédélique » sera très employé dans les vidéos ultérieures.

1980, Une Pièce de Pina Bausch (1984) – Allemagne, 155'

Chorégraphie de Pina Bausch

Réalisation de Jolyon Wmhurst

Illustration 14 : Trames de la vidéo *1980, Une Pièce de Pina Bausch*



Source : <https://www.youtube.com/watch?v=kl6vFSJxQbE>

La vidéo *1980* a été retenue ici pour avoir été enregistrée dans sa totalité. Plutôt qu'un simple registre, la vidéo crée une nouvelle œuvre, toujours accompagnée de Pina. Rare dans l'histoire de la chorégraphie, qui n'aimait

pas être filmée⁶⁸, 1980 devient un remarquable travail de mémoire et d'illustration du mouvement de Pina. Dans la vidéodanse il n'est pas inhabituel de trouver des enregistrements de pièces entières, mais peu de ces oeuvres se muent en une version distincte à travers l'édition.

2.Id (1995) – France, 15 minutes

Chorégraphie de Hervé Robbe

Réalisation de Hervé Robbe et Valérie Urréa

Illustration 15 : Trames de la vidéo 2.Id



Source : http://www.numeridanse.tv/fr/catalogtask=show_media_public&mediaRef=MEDIA100106100223542

2.Id est une variation du spectacle *Id* de Hervé Robbe dans laquelle il joue à la croisée de la chorégraphie et des arts plastiques. La vidéo présente deux danseurs qui interprètent avec une immense beauté d'image et de mouvement la légèreté du corps. Jeu de miroirs, de plans rapprochés américains et caméra à l'épaule dévoile une œuvre avec beaucoup de grâce et de technique audiovisuelle. Dans cette vidéodanse le mode d'édition est employé avec subtilité, contrairement à la vidéo de Nam Junes Paik observée précédemment.

Fase (2002) - Belgique, 57 minutes

Chorégraphie de Anne Teresa De Keersmaecker

Réalisation de Thierry De Mey

68 Témoignage de Wim Wenders dans le making off du film *Pina*.

Illustration 16 : Trames de la vidéo *Face*



Source : http://www.dailymotion.com/video/x8mjte_anne-teresa-de-keersmaecker-face35_creation

Sur la musique électronique et répétitive de Steve Reich, Keersmaecker a adapté sa chorégraphie pour la télévision. Des mouvements cycliques sous différents plans et ambiances constituent ces incroyables 57 minutes d'art pur. La vidéo *Face* traduit parfaitement la théorie de la vidéodanse. Chorégraphie et vidéo se complètent harmonieusement, comme si l'un ne pouvait pas se passer de l'autre.

Sensações Contrárias (2006) – Brésil, 5 minutes

Chorégraphie de Jorge Alencar

Réalisation de Matheus Rocha e Amadeu Alban

Illustration 17 : Trames de la vidéo *Sensações Contrárias*



Source : <https://www.youtube.com/watch?v=aGSAVfKFcg>

Le travail de Alencar traduit une esthétique très employée dans la vidéodanse brésilienne, où les questions socio-politiques sont souvent mises en avant. En *Sensações Contrárias*, le débat tourne autour de la croissance du racisme et du sexisme dans le nord du pays. Les questions sociales prennent le pas sur la danse chorégraphiée et l'ouvrage se rapproche plutôt d'une vidéo-art. La vidéodanse est enregistrée comme un film.

Ice Dream (2011) – France, 18 minutes

Chorégraphie de Daniel Larrieu

Réalisation de Daniel Larrieu et Christian Merlhiot

Illustration 18 : Trames de la vidéo *Sensações Contrárias*



Source : <http://vimeo.com/39049473>

La plus récente création de Daniel Larrieu s'est passée au milieu d'un paysage arctique. Le danseur est la seule présence sur un énorme iceberg. Pendant qu'il révèle sa chorégraphie la scène naturelle se transforme avec douceur. La vidéodanse n'utilise pas de grandes techniques d'édition, mais emploie une qualité visuelle de haute définition, le HD. Ce mode d'enregistrement né au début du XXI^e siècle deviendra courant dans les futures productions de vidéodanse.

3.4.3 La diffusion de la vidéodanse

Depuis son apparition, la vidéodanse a rencontré plusieurs obstacles pour construire un vrai réseau de diffusion. En raison soit de son interdisciplinarité, soit de son manque de popularité, la vidéodanse est restée à l'écart du grand public.

Cet art a donc trouvé dans des festivals spécialisés un espace pour être vu, comme *Dança em Foco – Festival Internacional de Video & Dança* au Brésil, *VideoDanza Film Fest Catania* en Italie, le *Mostra de Video Dansa* de Barcelone, le *Dance on Camera Film Festival* de New York, ou *Dance and Media* au Japon. Néanmoins, l'un des plus anciens et des plus connus est le festival *Vidéodanse*, organisé au Centre Pompidou à Paris, qui a fêté en 2012 sa trentième édition.

Créé en 1982 en partenariat avec le Festival d'Avignon comme événement ponctuel, il souhaitait montrer au public comment la danse était filmée et diffusée sur les chaînes de télévision françaises et internationales. Une deuxième édition s'est déroulée à la fin de la même année.

Entre-temps, le festival a vu sa programmation gagner en force avec les partenariats du centre *The Kitchen*⁶⁹ de New York, la chaîne allemande *ZDF*, la *Chaîne 13* américaine, la Télévision Suisse Romande (TSR), et Antenne 2 en France, pour ne citer qu'eux.

Ces organismes portés à découvrir, acheter ou coproduire certains films, Vidéodanse bénéficiait de leurs acquisitions pour les présenter au public. Et réciproquement, au fil du temps la manifestation a pu devenir pour eux une source de découverte... Dès la première édition, on a pu voir des films de Doris Chase, Ed Emshwiller, Charles Atlas ou Nam June Paik, et des chorégraphes tels que Pina Bausch et Alwin Nikolais... Des Etats-Unis sont parvenues des œuvres de George Balanchine, Martha Graham, Trisha Brown et Merce Cunningham [...]⁷⁰

Intitulé « Photo Ciné Vidéo Danse », le festival a changé de nom seulement quelques années plus tard. Même si la presse a soutenu depuis le début la diffusion du festival, celui-ci a presque vu sa fin plusieurs fois pendant son histoire.

Il aura fallu trente ans de vigilance constante, à l'image de l'essor de la danse contemporaine, pour faire exister, développer et renouveler Vidéodanse, dont les conditions d'existence ont été maintes fois mises en péril. Pôle mineur au sein du Centre Pompidou, la manifestation n'a pas toujours été reconnue dans toutes ses dimensions au cœur même de sa propre structure. Néanmoins, garants de la pluridisciplinarité, les différents présidents qui se sont succédés, Jean Maheu, François Barré, Dominique Bozo, Jean-Jacques Aillagon ou Alain Seban, ainsi que certains directeurs généraux, et particulièrement Bruno Maquart, l'ont toujours vigoureusement soutenue.⁷¹

69 The Kitchen est un célèbre centre de vidéo, danse, performance, film et littérature, fondé en 1971 par un collectif d'artistes.

70 Programme du festival Vidéodanse 2012 distribué à la porte du Centre Pompidou à Paris, lors de l'événement.

71 Idem.

Ouvert à tous et en accès libre, *Vidéodanse* a exposé en trente ans plus de 2500 films et 600 chorégraphes. En 2012, Michèle Bargues, responsable du festival depuis sa conception, a quitté ses fonctions. Jusqu'à présent, le futur de Vidéodanse demeure inconnu.

À l'occasion de mon départ à la fin de cette année et de l'anniversaire de la manifestation, je souhaite longue vie à *Vidéodanse*.

Michèle Bargues

CONCLUSION

Comme nous l'avons vu, la vidéo et la danse contemporaine ont été créées parallèlement. Filles d'une société avide de changements et d'innovations culturelles, elles ont suivi le chemin naturel d'aller l'une vers l'autre. Il est curieux d'observer que dans d'autres arts, comme le théâtre, la vidéo n'a pas été englobée comme par la danse.

Dans certains cas, la vidéo a été pour la danse un élément essentiel de sa propre transformation. De cette rencontre, la vidéo a assumé différentes fonctions.

La vidéo a d'abord servi d'instrument de travail puis de substitut à l'écriture chorégraphique. Etant donné que l'enregistrement de la danse réclame une capacité technique minimale, les chorégraphes, quand ils ne se lancaient pas eux-mêmes dans l'enregistrement, faisaient souvent appel à des vidéastes. C'est peu à peu que la vidéo a été introduite sur scène.

Entre-temps, la technologie visuelle avance et les chorégraphes encore une fois s'approprient cette nouveauté pour récréer la danse. Cette appropriation va, dans certains cas, prendre le pas sur le mouvement propre. Le « corps-écran », le mapping, l'abus des projections vidéo sur scène, sont des éléments qui font réfléchir à la place que prend la danse dans cette évolution technologique. En attendant que le temps nous donne une réponse, il est rassurant de voir que l'amour des chorégraphes pour les pas et le corps réel, ne remet pas en cause les bases fondamentales de la danse.

Nous avons abordé la vidéodanse et les moyens employés par les professionnels de ce milieu pour essayer d'imposer cet art comme un genre propre et distinct. Le simple enregistrement de la chorégraphie donne place à une nouvelle œuvre recréée en fonctions des mouvements de caméra, des cadrages et bien sûr de l'édition. Cet art méconnu et interdisciplinaire n'a pas encore trouvé sa place et reste l'apanage d'un public très ciblé. Même si les festivals dédiés à la vidéodanse s'efforcent de la déployer, elle demeure marginale.

Pour conclure, la vidéodanse aura-t-elle un jour sa vraie place dans la culture, au même titre que la vidéo et la danse ? Jusqu'où la technologie audiovisuelle va transformer la danse ? Comme disait Gallotta, « J'ai toujours eu de bons rapports avec le doute ».

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages :

DELAHAYE, Guy et BUFFARD, Claude-Henri, *Gallotta*, Grenoble, éd. Actes Sud, 2005

GALLOTTA, Jean-Claude, *Les Yeux qui dansent – entretiens avec Bernard Raffalli*, Arles, éd. Actes Sud, 1993.

GALLOTTA, Jean-Claude, *Mémoires d'un dictaphone*, Grenoble, éd. Plon, 1990.

PERRIN, Julie, *Figures de l'attention – Cinq essais sur la spatialité en danse*, Paris, éd. Le Presse du réel, 2012.

CORIN, Florence et al., *Nouvelles de Danse, Danse et nouvelles technologies*, périodique semestriel automne-hiver 40/41, Bruxelles, éd. Contredanse, 1999.

KUYPERS, Patricia et al., *Nouvelles de Danse, Danse et nouvelles technologies*, périodique semestriel automne-hiver 36/37, Bruxelles, éd. Contredanse, 1998.

Articles:

ALONSO, Rodrigo, *Videoarte e videodança em uma (in)certa América Latina* In : *Considerações sobre as relações entre autoria, dança, cinema e videodança*, CERBINO, Beatriz [En ligne]. Disponible sur : <http://revista.ibict.br/liinc/index.php/liinc/article/viewFile/435/306>. Traduit par mes soins.

BASTOS, Dorotea, *Coreocinema : Maya Deren e o cinema experimental de dança*, [En ligne], Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XIV Congresso de Ciência da Comunicação na Região Nordeste, Recife, 2012. Disponible sur : <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2012/resumos/R32-1204-1.pdf>.

BOISSEAU, Rosita, Le Monde, publié le 03 Novembre 2012 [En ligne]. Disponible sur : http://www.lemonde.fr/style/article/2013/02/08/jean-claude-gallota_1828423_1575563.html

BOISSEAU, Rosita, *Jean-Claude Gallotta chorégraphie l'irrésistible attraction des corps*, [En ligne], Le Monde, publié le 20 avril 2011. Disponible sur : <http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/04/20/jean-claude-gallotta-choregraphie-l-irresistible-attraction-des-corps_1510365_3246.html>

CERBINO, Beatriz et MENDONÇA, Leandro, *Considerações sobre as relações entre autoria, dança, cinema e videodança*, [En ligne], Liinc em Revista, coll.7, n°2, septembre, Rio de Janeiro, 2011. Disponible sur : <<http://revista.ibict.br/liinc/index.php/liinc/article/viewFile/435/306>>.

CERBINO, Beatriz et MENDONÇA, Leandro, Audiovisual, videodança e dança : conceitos e devoramentos, [En ligne], Associação nacional de pesquisadores em artes plásticas, 2011. Disponible sur : <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/beatriz_cerbino.pdf>.

KESIKOWSKI, Vania, *O Corpo na Videodança*, [En ligne], Disponible sur : <<http://tcconline.utp.br/wp-content/uploads/2011/10/O-CORPO-NA-VIDEODANCA2.pdf>>.

NUNES, Ana Paula, *Cinema e dança – uma constante negociação entre duas linguagens*, [En ligne] GT Historia da Midia Audiovisual, Université Federal Fluminense, 2002. Disponible sur : <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/6o-encontro-2008-1/Cinema%20e%20danca.pdf>>.

OURAMDANE, Rachid, QUITIN, François et MENICACCI, Armando, *Danse et Vidéo, Rencontre avec Rachid Ouramdane, danseur et chorégraphe de la compagnie Fin Novembre, et François Quintin, directeur du Frac Champagne Ardenne, le 14 janvier 2004 au Manège de Reims*, [En ligne], Dossier Pop n°3. Disponible sur : <http://www.cndp.fr/crdp-reims/poletheatre/service_educatif/dossier_pop3.pdf>.

SPALADORE, Bruna, *Loie Fuller : aproximações entre corpo-imagem e cinema de corpo*, [En ligne], Anais do II Congresso Nacional de Pesquisa em Dança – ANDA, 2012. Disponible sur : <http://api.ning.com/files/kQk99HF2DrCOh2*jMDFL1bKcOCBKKTRfL-1UvrCpfWzWZfENYmSndUQMWB0iuHKrk-*2LZFY7fbfwYszIrlKOBUEEkDW-OY/LoieFullerescritoporSPOLADORE.pdf>

Dossiers:

Actes de la journée professionnelle autour de la création d'œuvres chorégraphiques [En ligne]. Disponible sur : <http://www.lalab.info/lab/sites/default/files/documents/actes_journee_professionnelle_01.12.11_-_version_finale.pdf>.

Dossier de presse du spectacle *Yvan Vaffan* (2013) de Jean-Claude Gallotta.

Dossier de presse du spectacle *Racheter la Mort des Gestes* (2012) de Jean-Claude Gallotta.

LONG-CHAZAUD, Florence, *Les Pistes Pédagogiques*, [En ligne], Fiche Pédagogique du spectacle *Le Sacre du Printemps* (Saison 2012-2013). Disponible sur : <http://eps.acdijon.fr/IMG/pdf/21_fiche_peda_le_sacre.pdf>.

Rapport d'activité 2012 – Centre Chorégraphique National de Grenoble

Synthèse-bilan du séminaire « *Mutations chorégraphiques et poétiques. De la danse à l'image, de l'image à la danse* » [En ligne] ayant eu lieu du 18 au 21 mars 2012 au CCN de Montpellier. Disponible sur : <<http://pedagogie.ac-montpellier.fr/danse/preacadansemontpellier/Bilan%20s%C3%A9min%2012%20JJF.pdf>>.

Blogs :

Impression de la danse. Article sur la « Journée découverte de la notation du mouvement » événement déroulé le 17/03/2012 au Conservatoire Supérieur de Paris. Disponible sur : <<http://www.impressionsdanse.com/2012/03/journee-decouverte-notation-benesh.html>>.

Filmographie :

1980, Une Pièce de Pina Bausch de Pina Bausch, [En ligne], Allemagne, 1984. Disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=kl6vFSJxQbE>>.

2.Id de Hervé Robbe, [En ligne], France, 1995. Disponible sur : <http://www.numeridanse.tv/fr/catalogtask=show_media_public&mediaRef=MEDIA100106100223542>.

A Dancer's World de Martha Graham, [En ligne], États-Unis, 1957. Disponible sur : <<http://www.youtube.com/watch?v=aFTNmGBKC2Y>>.

A study in choreography for camera de Maya Deren, [En ligne], États-Unis, 1945. Disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=eKA0s400ReY>>.

Álivi de Meg Stuart, [En ligne], États-Unis, 2001. Disponible sur : <<http://vimeo.com/18626221>>.

Apparition de Klaus Obermaier et l'Ars Electronica FutureLab, [En ligne], Autriche, 2004. Disponible sur : <<http://www.youtube.com/watch?v=wVq41Bi2yE>>.

Codex de Phillipe Decouflé, [En ligne], France, 1986. Disponible sur : <http://www.dailymotion.com/video/x1r2a5_philippe-decoufle-codex-01_creation>.

Compêndio para a Infância de la Cia. Oito Nova Dança, [En ligne], Brésil, 2007, Disponible sur : <<http://www.youtube.com/watch?v=V6A98Jj5h24>>.

BIPED de Merce Cunningham, [En ligne], États-Unis, 1999. Disponible sur : <http://www.dailymotion.com/video/x1f3xr_merce-cunningham-biped_creation>.

Cafe Müller de Pina Bausch, [En ligne], Allemagne, 1978. Disponible sur : <http://www.dailymotion.com/video/xbljou_pina-bausch-dans-cafe-muller_news?search_algo=2>.

Daddy, I've Seen this Piece Six Times Before and I Still Don't Know Why They're Hurting Each Other de Robyn Orlin, [En ligne], États-Unis, 1998. Disponible sur : <<http://www.numeridanse.tv/fr/catalog&mediaRef=MEDIA110111181728177>>.

Danse Serpentine de Louis Lumière, [En ligne], France, 1892. Disponible sur : <<http://www.youtube.com/watch?v=flrnFrDXjlk>>.

Fase de Anne Teresa De Keersmaeker, [En ligne], Belgique, 2002. Disponible sur : <http://www.dailymotion.com/video/x8mjte_anne-teresa-de-keersmaeker-fase35_creation>.

Global Groove de Nam Junes Paik, [En ligne], Corée du Sud, 1973. Disponible sur : <<http://www.youtube.com/watch?v=lnLcRXfd3NI>>.

Highway 101 de Meg Stuart, [En ligne], États-Unis, 2000. Disponible sur : <http://www.damagedgoods.be/highway_101>.

Homenade de Trisha Brown, [En ligne], États-Unis, 1966. Disponible sur : <<http://www.youtube.com/watch?v=OrrNrfucoB0>>.

Ice Dream de Daniel Larrieu, [En ligne], France, 2011. Disponible sur : <<http://vimeo.com/39049473>>.

La vidéo, une révolution dans la communication d'entreprise from TERRA FORMA on Vimeo, [En ligne]. Disponible sur : <<http://vimeo.com/31715134>>.

Le Best of de Maurice Béjart "L'amour - la Danse", [DVD], France, 2005.

Le Parc de Angelin Preljocaj, [DVD], France, 1999.

Le Sacre du Printemps de Pina Bausch, [En ligne], Allemagne, 1975. Disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=0fJprK6etxs>>.

Merce Cunningham Collection, volume 1 – Three films by Merce Cunningham and Elliot Caplan, [DVD], The Netherlands, 2005.

Meshes of the Afternoon de Maya Deren, [En ligne], États-Unis, 1943. Disponible sur : <<http://www.youtube.com/watch?v=4S03Aw5HULU>>.

Noumenon de Alwin Nikolais [En ligne], États-Unis, 1967. Disponible sur : <http://www.youtube.com/watch?v=rWq_DOlpUbo>.

O Corpo de Eduardo Nunes, [DVD], Brésil, 2000.

Pina de Wim Wenders, [DVD], Allemagne, 2010.

Points in Space (1986). Documentaire fait par la BBC [En ligne]. Disponible sur : <<http://modisti.com/news/?p=18996>>.

Sensações Contrárias de Jorge Alencar, [En ligne], Brésil, 2006. Disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=aGSAVfKfCcg>>.

The Gang's All Here de Busby Berkeley [Archive numérique], États-Unis, 1942.

Tricodex de Phillipe Decouflé, [En ligne], France, 2004. Disponible sur : <http://www.youtube.com/watch?v=Vml3IXK_dOU>.

ANNEXES

Annexe 1 :

Exemple de planning - répétition du spectacle
Racheter la Mort des Gestes

		RLMDG PLANNING INTERVENANTS					
		HORAIRES	INTERVENANTS		Enfant		
					An	Em	Mar
AOUT							
L	27	15h-18h	Jean-Pierre + Anna + Emile + Margot	Répét. Studio 1	X	X	X
Ma	28	15h30-17h30	Youtci + Manuel	Répét. Studio 1			
		18h-18h45	Sylviane	Répét. Studio 1			
		18h45-19h30	Annie	Répét. Studio 1			
Me	29	15h-17h	Youtci + Manuel	Répét. Studio 2			
		17h-18h	George	Répét. Studio 2			
J	30	12h-15h	Youtci + Manuel	Répét. Studio 2			
		15h-15h30	Jean-Pierre + Anna	Répét. Studio 2	X		
		15h30-16h	Jean-Pierre + Emile	Répét. Studio 2		X	
		16h-16h30	Jean-Pierre + Margot	Répét. Studio 2			X
V	31	18h-19h	Baïa + Fabrice + Colette	Répét. Studio 2			
SEPTEMBRE							
S	1	13h30-14h30	Frédéric Le Salle	Répét. Studio 2			
		14h45-18h	TOUS intervenants - TZ SV AA	Répét. Studio 1	X	X	X
L	3	15h-16h	Mary-Alice	Répét. Studio 1 avec Cie.			
Ma	4	15h-16h	Julie	Répét. Plateau avec Cie.			
Me	5	15h30-16h30	Alexane + JCG	Répét. Plateau avec Cie.			
		16h30-18h	Famille Jac + JC Viale + TZ SV + JCG	Répét. Studio 1			
		18h-18h30	Baïa + Fabrice + Colette	Répét. Plateau			
		18h30-18h45	Jean-Pierre + Emile	Répét. Studio 1		X	
		18h45-19h	Jean-Pierre + Anna	Répét. Studio 1	X		
		18h45-19h15	TOUS	Notes intervenants plateau			
		19h15-19h30	TOUS	Répét. Intervenants seuls BASHUNG plateau	X	X	
		19h30-19h45	TOUS	Répét. BASHUNG tous plateau			
J	6	20h15-21h45	TOUS	Filage RLMDG (Anna)	X		
		17h-18h	Alexane	Répét. Plateau avec Cie.			
		17h-18h	Famille Jac + JC Viale + TZ SV avec JC	Répét. Studio 1			
		18h-18h30	Baïa + Fabrice + Colette	Répét. Plateau			
		18h30-18h45	Jean-Pierre + Margot	Répét. Studio 1			X
		18h45-19h	Jean-Pierre + Emile	Répét. Studio 1		X	
		18h45-19h15	TOUS	Notes intervenants plateau			
		19h15-19h30	TOUS	Répét. Intervenants seuls BASHUNG plateau		X	X
V	7	19h30-19h45	TOUS	Répét. BASHUNG tous plateau			
		20h15-21h45	TOUS	Filage RLMDG (Emile)		X	
		17h-18h	Alexane	Répét. Plateau avec Cie.			
		17h-18h	Famille Jac + JC Viale + TZ SV avec JC	Répét. Studio 1			
		18h-18h30	Baïa + Fabrice + Colette	Répét. Plateau			
		18h30-18h45	Jean-Pierre + Anna	Répét. Studio 1	X		
		18h45-19h	Jean-Pierre + Margot	Répét. Studio 1			X
		18h45-19h15	TOUS	Notes intervenants plateau			
19h15-19h30	TOUS	Répét. Intervenants seuls BASHUNG plateau	X		X		
19h30-19h45	TOUS	Répét. BASHUNG tous plateau					
20h15-21h45	TOUS	Filage RLMDG (Margot)			X		

Annexe 2 :

Plaquette du festival Les Soirées Plurielles 2012

CENTRE
CHORÉGRAPHIQUE
NATIONAL
DE GRENOBLE

**LES
SOIRÉES
PLURIELLES**

MC2: DU 6 AU 8 JUIN 2012
Réservations 04 76 00 79 00 / www.mc2grenoble.fr

Annexe 3 :

Entretien avec Anna Krystek par Karin Diniz, réalisé le 20 juin 2012 au Centre Chorégraphique National de Grenoble

What do you think about the relationship between video and dance ?

When I started, I didn't like video and dance, when I saw it on stage. I actually dislike it very much because usually I saw big projections in the back and dances in the front, and I really hated it. So in the second pieces of the series I tried to figure out a way of including video and dance. How would I attack on the problem I didn't like it? Because I like video and aspects of video art and films and also like live performance because that's what I do in dance choreographer. And I was interested about how can they work, and it was a problem when I saw other people doing it. So it was a question : how can I try make them work together, in some way? And then I was working in the first piece of my series with the static, the sound static, coming from a radio : just static of kind of frequency. And in the second piece, I want to start work with film and we discuss with the filmmaker the idea of visual static. So lots of films going on at the same time. So then we started this process of using making these films on monitors mainly because... for projection you need a dark space in order to see the film and that's always a problem in dance and film : the lights would have to go so you can see the film and up so you can see the dance and up and down with the lights ...I'm not interested! It's too much, it's just no interesting for me.

So we decided big monitors because you don't need any light change. You can see the film and you can see the movement and also the monitors from me they had a physical presence in the space and I liked that. So it also took away the idea of solo, because, yes I'm solo performer in the work but I have this object so also have a presence : I have the presence coming from the screen as it content the film but also the actual monitor as its own physical presence in the space, and that I enjoy very much. It can developed in the way with this idea of visual static I had a piece with five monitors and everything happen at the same time - the movement, the five films, each

monitor showing one aspect of ...we can imagine a whole film (laughing), but each monitor only showing on a loop one aspect of that films, so the film actually split into five monitors and he created like a kind of visual static - and then also what I was interested in, and still very interested in, is this shift of, shift of presences. When is it important to watch the film and when is it important to watch live movement. And the fact that they're happening at the same time really gives the audience or the viewer a kind of freedom to watch what they want to watch and to make connections themselves. And I really enjoyed that very much, that these things can happen for the viewer and the viewer makes the pieces in their own way and has that kind of freedom.

Specifically about film, there's *aspects* that those thing you can do in film and you can't do in live performance, and most recently with *Face On* the piece I performed here : the close up. You can't do that as much as you try you can't do that in live performance, but you can do that in film so it's amazing how you can utilize this kind of aspects. What this film has offers movement that live performance doesn't have and viceversa. What the live performance have that film would never have? And to have those kind of working side by side and interacting I think it's really striking , it's quite exciting in a way... because I work with the minimalist esthetic, it's not like, it's not so spectacular. They shift but when they accord they are in a wrong way spectacular they suckle and they are quite striking in relation to one another and that I enjoy very much.

***Do you know the history of the relationship between dance and video ?
Could you tel me same examples of artistes who started this kind of work?***

I don't know I mean, there were dances for films like way back when full of made, sequences for film where she? Had big costumes, big elaborated costumes. I don't know I think many people have, I mean, the age of video, you know when video first came on to the market, where you didn't need like really big cinematic camera with the huge film case, I think that lots of, you know, with the influence of video art, I think there was many crossovers between art forms and happenings at that time as well and people first

started even document dance. I think that time was really exciting for kind of film and dance, because it was that point new, it was like new technology, and people were kind of like using it. I work with abstracts ideas I supposed to straight narrative ideas, that aspects of video art, they also inspire me this kind of combination has its start but is also a kind of form of visual art in a way, and I will kind? I will never film myself dancing and then show myself dancing on the film and myself dancing live, why did I do that? So we work with this kind of more visual art approach, documenting myself dancing and that kind of things doesn't interest me at all, documentary style. The films in the work they are more visual art and more like installations and they are independent, they are complete and what I do as dancer is complete and what Tom does at sound is complete, they happen in the same space in time but you can take anyone of them, anything away and the others will be complete. I could destructive and power of performance if you took the sound and the video away, it works by itself. If you take everything away from the films, they work in installation, they happening. So in that respect everything is completely independent and interconnected at the same time. And I think that really is exciting. How does relate this your question about history ? Because I don't know so much about that kind of history, I know off course, you know, Cunningham? Worked a lot with films, with cos atlas?, I just remember maybe in seventeens when video was a new technology, I think a lot of people try to using or experimenting, having this collaboration. But I don't really know the history of that.

There is a lot of ways to utilize the video in scene. Did you like all? Is it important for you this kind of artistic choice?

Many people use video in different ways, like some people will use it like a live, they would have a monitor and camera on stage, they would act to use the camera as a kind of live relay, they would film each other on the stage and then you will see it on the monitor in that way, that doesn't interest me either, I don't do that! I never will, but people do that in that way. Also some people would have the live action who respond to the video, and you have this timing interaction with video, but again, I'm not interested in doing that.

I'm interested in find the dimpliest, cleverest way to make, to find an open thought about what the ideas are in the work and therefore what I think to be fine act that. Because for me it relates close to the idea of the abstract. Because if I had this kind of camera and then I film myself on stage and then it becomes very narrative it becomes very much about me, and my work is not about me even when I'm performing it, and I'm in the film it's not autobiographical in any way. So I always had to try to push the work away from myself, even known I created it, at some points I have to distance myself, because it's more about time, space, action, non action. Maybe some kind of philosophical ideas or theoretical ideas, but it's not like a narrative, it's not like I'm telling my story.

So I think that's another reason why I use this kind of space and time situations. There is live space where I'm performing, witch is a stage, which is artificial, stage is artificial space essentially, and then in the films then you go like to localize space, it's interior it's a room, you enter in another space. What I find exciting it's to have this two spaces and they happen at the same time. And I quite like this idea of "what is real?", I'm live, therefore I'm real performing for you now and then there's this videos, and also the stage is artificial, so there's always this kind of connections. Of course film it's been pre-recorded. All this elements happen. there are so many similarities and also many differences, and I interested of what are they, what of the differences, what are the things also make them linked together?

And that stimulates the reasons for working with film. But I don't know so many people who use film the way I use in performance. I've seen more like the other, they're more interactive, with the live camera relay, I've seen that very often, projections in the background, this kind of dialogue but I didn't seen many people use it in the way I used, but maybe there are some people and I just don't know.

Annexe 4 :

Livret d'accueil

Annexe 5 :

Dossier de presse :

Yvan Vaffan

Racheter la Mort des Gestes