Pistes prometteuses/Peines perdues

À propos de Stéphane Bouquet (dir.), *Danse/Cinéma, Paris/Pantin*,
Capricci / Centre national de la danse, 2012, 256 pages

Philippe Guisgand

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/650>

DOI : 10.4000/danse.650

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Philippe Guisgand, « Pistes prometteuses/Peines perdues », *Recherches en danse* [En ligne], Actualités de la recherche, mis en ligne le 20 janvier 2014, consulté le 19 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/danse/650> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.650>

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2020.

association des Chercheurs en Danse

Pistes prometteuses/Peines perdues

À propos de Stéphane Bouquet (dir.), *Danse/Cinéma*, Paris/Pantin, Capricci / Centre national de la danse, 2012, 256 pages

Philippe Guisgand

RÉFÉRENCE

Stéphane Bouquet (dir.), *Danse/Cinéma*, Paris/Pantin, Capricci / Centre national de la danse, 2012, 256 pages

- 1 Sur la couverture, un slash tranchant sépare danse et cinéma, amputant au passage le lettrage de chacun des deux termes. Ce faisant, cette maquette laisse accroire que les dialogues entre les deux disciplines y seront peu présents ou de pure forme. Ce livre est un recueil de contributions émanant de théoriciens du cinéma, de curateurs et critiques, de chorégraphes, d'artistes visuels et de cinéastes. L'ouvrage (qui n'est pas une édition d'actes et qui reste muet sur la manière dont il a été conçu) s'ouvre sur une brève introduction, placée sous l'égide d'une citation de Laurence Louppe. Cette courte entame problématise deux axes : « regarder la danse du point de vue du cinéma » et « regarder le cinéma du point de vue de la danse ». L'objet, une fois refermé, laisse cependant perplexe tant sa composition, au regard de ce bref programme, est hétéroclite.
- 2 Laissons de côté les contributions vaines, telles cette litanie des séquences marchées décrites par Patric Chihé. D'autres auteurs, semblant ignorer l'introduction se livrent à des analyses filmiques – attendues autant que quelque peu hors sujet – telle Pascale Bouhenic qui se penche sur une danse d'Henry Fonda dans un western de John Ford ou Jann Matlock, étudiant les sous-entendus d'une forme sociale incontournable des *teenage movies* : le bal de promotion. Dans ce registre se distinguent davantage quatre contributions : celle d'Hervé Aubron qui, en mettant en perspective les motricités propres à l'usage des *dancefloors*, pose à nouveaux frais la question de la scansion immobile à l'origine de toute danse ; celle de Maureen Fazendeiro qui questionne notamment les différentiels empathiques dans *De la guerre* de Laurent Bonello ou dans *Attenberg* d'Athina Rachel Tsangari ; plus loin, l'analyse par Hervé Gauville de la *Danse des petits pains* de Chaplin montre qu'au-delà de la figuration le cinéma sait faire danse de tout mouvement ; enfin, la lecture comparatiste de Damien Truchot souligne que c'est moins au sein du chorégraphique que dans la manière de saisir des états de corps que se situe sans doute, tant au cinéma que sur scène, la matière des danses savantes occidentales contemporaines.
- 3 Du côté des entretiens, rares sont ceux qui dépassent le stade anecdotique. Philippe Decouflé, par exemple, y fait figure (selon son propre aveu) de chorégraphe frustré de ne pas être cinéaste. Il évoque l'ensemble de son parcours et la manière dont l'image et le cadre notamment ont hanté depuis ses débuts l'ensemble de ses créations. Il nous fait également partager, dans le registre technique, les difficultés de la restitution d'un espace chorégraphique dès lors qu'il s'agit de filmer la danse. Urréa se démarque davantage : en questionnant brièvement son art mais de façon à la fois technique et pédagogique, l'artiste vidéaste fait écho aux propos plus généraux de Charles Picq (pp. 189-193), et lance en filigrane quelques pistes de réflexion sur les modes de restitution de la matière dansée au cinéma. Relevant que les « chorégraphes ont

[davantage] puisé dans la matière cinématographique » (p. 197), elle introduit rétroactivement le dialogue d'ouverture du livre entre Mathieu Bouvier et Loïc Touzé. Ceux-ci s'intéressent aux créations de ce dernier et tentent d'isoler les glissements du cinéma vers le travail poétique chorégraphique, qu'il s'agisse de la logique de montage pour parler de composition, de la métaphore focale pour travailler le regard du spectateur ou du statut des images. Mais lorsque les pièces de Touzé sont ramenées à des composantes cinématographiques : « *Élucidation* est vraiment un cinéma ambulant » (p. 19), « *Love* est l'écran de cinéma [...], *La Chance* est le projecteur » (p. 21), on peine à voir la manière dont les auteurs disent vouloir s'extirper de la « naïveté de la métaphore » (p. 19). Une métaphore que Daniel Dobbels essouffle en fin d'ouvrage, tant il la pousse aux confins du poétique.

- 4 Le dialogue des arts ne va donc pas de soi et l'on mesure à la lecture de ce livre la difficulté qu'il y a à dépasser la relative inanité du registre métaphorique, la danse du cinéma par exemple. Il aurait été dès lors plus intéressant de s'en tenir à la notion d'objet d'étude (la danse au cinéma). Aller plus loin ne relève plus de la fausse bonne idée du rapprochement mais de celle, plus programmatique, de l'étude du commun (concepts, objets, méthodes). C'est ce que s'efforce de faire Xavier Baert en cherchant dans le cinéma expérimental d'autres accointances entre danse et cinéma que « la danse comme motif » (p. 102). Ainsi la question du rythme, prise dans ses deux sens (organisation de la durée puis, de façon moins convenue, dans son acception cinématique et plastique) est approchée dans les films, y compris – même si c'est de façon plus succincte – à travers l'utilisation de l'image dans les chorégraphies de Lucinda Childs ou d'Anne Teresa De Keersmaecker. De son côté, Sophie Grappin-Schmidt lance des pistes telle la « musique visuelle » (p. 47) ou s'attache au décryptage de l'exposition *Let's dance!* (Fresnoy, 2011) où le corps du visiteur serait venu donner à la multitude hétéroclite des films et vidéos proposés une cohérence que beaucoup de spectateurs, à l'époque, ont eu du mal à distinguer. Alliant lui aussi corporéité et espace, Morgan Pokée s'engage dans la recherche du danseur chez les héros peuplant les films de Coppola. Il s'efforce de montrer les dynamiques et les jeux pondéraux à l'œuvre dans les comportements des personnages qui permettent ainsi de « penser le mouvement » (p. 75). Ces deux derniers auteurs, engagés sur le terrain kinésique font ici œuvre de rapprochement des deux arts en se plaçant du côté du spectateur ou montrant de façon passionnante et heuristique comment les innovations techniques ont permis aux *cameramen* de coller littéralement au mouvement. Le livre s'achève un peu ironiquement avec la contribution d'Eric Suchère. Là où d'habitude on voit convoquée la littérature pour ressusciter Nijinski – qu'il s'agisse d'entrer dans sa peau par la lecture du *Journal* ou de l'imaginer danser grâce aux descriptions de ses contemporains –, le critique d'art fait feu de toute image fixe pour tenter de mettre un peu de mouvement dans une danse perdue à jamais pour le cinéma.

RÉSUMÉS

Ce livre compile un ensemble de contributions (entretiens, essais et analyses) sur le thème des relations entre la danse et le cinéma proposés par des artistes et théoriciens des deux domaines.

This book collects a set of articles (interviews, essays and analyses) on the theme of the relations between dance and cinema proposed by artists and theorists of both domains.

INDEX

Keywords : film analysis, dance and cinema, rhythm, corporeality

Mots-clés : analyse filmique, danse et cinéma, rythme, corporéité

AUTEURS

PHILIPPE GUISGAND

Philippe Guisgand est enseignant au Département danse de l'université Lille 3 et chercheur au Centre d'Étude des Arts Contemporains de Lille (UDL3/CEAC).