



**HAL**  
open science

# Archives de la création. Ce que la vidéodanse (ne) dit (pas)

Claudia Palazzolo

► **To cite this version:**

| Claudia Palazzolo. Archives de la création. Ce que la vidéodanse (ne) dit (pas). 2023. hal-04214331

**HAL Id: hal-04214331**

**<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-04214331v1>**

Preprint submitted on 21 Sep 2023

**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.

## **Archives de la création : ce que la vidéo-danse (ne) dit (pas)**

### **Le processus de création de Pina Bausch face à la caméra**

L'invention de la vidéo, sa diffusion et sa vulgarisation ont changé, en partie, la relation de la danse à sa mémoire. Si la transmission de la danse, inscrite dans le cadre du studio et de l'école, a toujours produit des traces - traités, partitions chorégraphiques - l'histoire du regard sur la danse du XX<sup>e</sup> siècle, et par là même sur le corps en général, compte un énorme gisement d'images du geste dansant.

Films documentaires, objets promotionnels, films de création, matériel de travail, hommages, ils sont créés produits par des danseurs ou par des réalisateurs. Certains de ces films sont le résultat d'une entente artistique capable de redonner une dimension autre à la danse – comme les films de Charles Atlas pour Cunningham, ou ceux de Thierry De Mey pour Anne Teresa De Keersmaeker. Bien que le terme de vidéo-danse ne soit peut-être pas le meilleur pour définir un ensemble aux enjeux et aux formes si hétérogènes, son importance numérique, sa diffusion internationale, le regroupement fait en son nom de nombre de festivals qui lui sont consacrés dans le monde, rendent pertinent et tout à fait légitime son usage dans ce contexte <sup>1</sup>.

Les archives étant définies en tant qu'« Ensemble des documents, quels que soient leur dates, leurs forme et leur support matériel, produits ou reçus par toute personne physique ou morale, et par tout service ou organisme public ou privé dans l'exercice de leur activité »<sup>2</sup>, l'ensemble de ces films réunis au nom de la danse, fait rarement l'objet d'une réflexion spécifique quant à leurs valeur de traces et à leur mode d'utilisation dans le cadre d'un projet historique.

La nouvelle histoire de la danse a privilégié d'abord les ressources propres à la danse, les mémoires des danseurs, l'étude de la création contemporaine réactivant au présent, partitions ou gestes du passé. Le document vidéo, par le filtre technologique qu'il implique, par le recours à des compétences étrangères au champs chorégraphique a pu être considéré en quelque sorte comme « exogène », produisant un discours *sur* la danse au lieu de faire émerger les discours *de* la danse, de ses acteurs, ce qui apparaissait comme une

---

<sup>1</sup>Le terme de « vidéodanse » qui s'est imposé dans tout le monde grâce au festivals qui lui sont consacrés depuis les années 1980, concerne surtout des vidéo-chorégraphies ; certains festivals comme « Vidéodanse » du Centre Pompidou présentent des captations de pièces chorégraphiques, mais aussi des films documentaires sur la danse.

<sup>2</sup> Loi n.79/18 du 3 janvier 1979 sur les archives, articles 1.

urgence dans le contexte culturel des années 1980. Qui plus est, l'illusoire ressemblance de la trace vidéo avec le geste dansant en lui même, perturbant « effet de réel », semble entretenir la confusion entre corps dansant et simulacre, évacuer la relation kinesthésique, cristalliser le geste dansé dans une unique version : « c'est bien la vidéo-danse qui fait le point entre tous les espaces et les degrés des rapports variables avec l'image technologique : péril d'un corps confronté à son état fantomatique, dé-spatialisé, différé, déchiffré par la machine relais »<sup>3</sup>.

Dans les dernières années, la reprise d'études sur la réception de la danse, sur les connexions entre discours et images, qu'ils soient « endogènes » et ou « exogènes », conduit naturellement vers un questionnement sur le statut de la vidéo en tant que document et sur la diffusion d'outils de lecture du geste dansé en vidéo<sup>4</sup>. Dans cet article donc, cet ensemble hétérogène d'images qui ont de fait intégré le champs chorégraphique du XX<sup>e</sup> siècle sera donc considérée comme « archives vidéo de la danse » et, parmi ces documents, un « fond » spécifique concernant le processus de création retiendra notre attention<sup>5</sup>. Il s'agira en effet de se pencher sur les films dont l'enjeu manifeste est de montrer certaines phases du processus de création mené par un chorégraphe. En l'occurrence, Pina Bausch, l'une des figures qui a le plus marqué la danse des dernières décennies, mais surtout chez qui, l'exposition des « voies de la création », est devenu une véritable structure dramaturgique.

Les films abordés ici, très hétérogènes eux aussi quant au contexte et motivations de réalisation et de diffusion, mettent l'accent à la fois sur la première phase du processus de création chorégraphique, fabrication de matériaux – gestes, actions, thèmes – ou/et sur la répétition proprement dite, l'apprentissage ou la transmission d'une séquence gestuelle déjà existante, incarnation d'une écriture chorégraphique déjà formulée par le chorégraphe ou issue d'un répertoire. Nous en avons choisi quatre en tant qu'exemples de différentes manières de présenter le processus. Ils ont été réalisés entre le début des années 1980 et la fin des années 1990 : *Que font Pina Bausch et ses danseurs à Wuppertal* (1982), *Un jour Pina a demandé* (1982), *Répétition du Sacre* (1993), *Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998).

L'enjeu de cet article n'est pas, de retrouver une image « soi-disant » fidèle du processus de travail. Le film, d'une manière plus complexe que d'autres documents d'archives, n'échappe pas aux multiples

---

<sup>3</sup> Philippe Le Moal, *La Danse à l'épreuve de la mémoire*, Ministère de la culture, Direction de l'administration générale, Paris 1998, pp. 221-225.

<sup>4</sup> Laurence Louppe cit in Philippe Le Moal, *La Danse à l'épreuve de la mémoire*, cit pp. 221-225.

<sup>5</sup> Isabelle Launay et Sylviane Pages ( sous la direction de ) *Mémoire et histoire en danse*, **Mobiles n° 2**, L'Harmattan, Marina Nordera, Susanne Franco ( sous la direction de ), *Ricordanze*, Utet, 2010.

enjeux de sa production et ce n'est pas la pureté d'une observation objective qu'on lui demande. Il s'agit de voir *a contrario* quel regard le film pose sur le processus de création en danse, quelles spatialités il réinvente, de quelle manière, à partir de quelle posture, il regarde la création, comment il met en scène les interactions entre les sujets de la compagnie et en particulier entre danseur et chorégraphe, ce qu'il fait voir et ce qu'il censure. Il s'agira aussi d'essayer d'imaginer quelle place l'œil de la caméra a pu occuper dans un terrain chorégraphique fermé, privé, interdit au regard d'autrui, et avec quels interdits le réalisateur a dû éventuellement se confronter. Car, en effet, l'espace-temps du processus de création chorégraphique contemporaine peut se présenter au départ comme un vide : un espace vide à remplir de matière et formes, un temps de l'attente dépourvu de références fictionnelles ou musicales : pas de sujet à proprement parler, pas de scénario, pas de livret, pas d'histoire. Seuls remplissent l'espace et amorcent le temps les danseurs et leurs matières propres, kinesthésiques ou affectives.

C'est en raison de la fragilité de la matière de la danse – les individus, leurs états de corps, les relations motrices et émotionnelles qui s'établissent entre eux – que l'espace de la recherche en studio n'est ouvert aux regards extérieurs que de manière exceptionnelle et sous certaines conditions. Le milieu de la création chorégraphique pouvant être considéré comme un contexte culturel ayant ses normes, son vocabulaire, ses pratiques, nous essayerons d'étudier les représentations de ce contexte par les films<sup>6</sup> en question. En examinant la place du réalisateur/observateur par le filtre des notions anthropologiques de *complete participant* – désignant l'observateur qui cherche une relation directe avec les acteurs et trouve une fonction dans le processus – ou *complete observer* – qui garde une distance avec les acteurs, qui n'a aucun rôle dans le processus, une hypothèse de cet article est que des conditions d'observation et des possibilités d'accès du réalisateur dans cet espace de création, dépendent déjà en partie certains des modes de sa représentation.<sup>7</sup>

Il s'agira de voir quel aspect de l'œuvre de Pina Bausch ces films donnent à voir, sur quelle charge idéologique se fonde leur mise en scène, mais aussi quelle idée de la danse ils véhiculent. Quel discours construisent-ils sur la danse et le corps dansant ? De quoi sont-ils l'archive ?

---

<sup>6</sup> Le choix de consacrer cet article aux films sur Pina Bausch est motivée par l'existence d'un corpus important de films qui se penchent sur son processus, films qui essaient à la fois de rendre compte de la fabrication des œuvres ou bien de s'inspirer de l'univers de la chorégraphe pour créer une écriture cinématographique singulière. Entre autres *A la recherche de la danse, l'autre théâtre de Pina Bausch* de Patricia Corbeau ; *Bandonéon, Pina Bausch à Buenos Aires* de Milos Derettich e Gabriela Massuth ; *A Coffee with Pina* de Lee Yanor ; *Pina Bausch en Inde* d'Ann Linsen, *Dominique Merci danse Pina Bausch* de Regis Obadia ; *Répétition générale* de Werner Schroeter ; *Le Théâtre de Pina Bausch* de Christiane Gibiec (voir catalogues du festival Vidéodanse du Centre Georges Pompidou, 1982-2011).

<sup>7</sup> Martyn Hammersley, Paul Atkinson, *Ethnography. Principles in Practice*, Routledge, London 1995.

## Enquêter sur le collectif, interroger le geste

Le titre du film de Klaus Klaus Wildenhahn, *Was macht Pina Bausch und ehre Tanzers in Wuppertal*, « Que font Pina Bausch et ses danseurs à Wuppertal » (production NDR, 120 mn, 1982), explique d'entrée ses enjeux. Il s'agit de mettre l'accent sur le travail quotidien du Wuppertaler Tanztheater, la compagnie de l'Opéra de Wuppertal dirigée par Pina Bausch. La critique et les premières études de l'époque sur la chorégraphe mettaient l'accent sur le caractère singulier de son processus de travail surtout pour le rôle qu'il semble donner au danseur, devenu véritable créateur<sup>8</sup>. En effet à partir de *Barbe Bleue* (1977) et jusqu'à *Palermo Palermo* (1989) au moins, la chorégraphe commence chaque création par une phase de questionnement adressée à ses danseurs lesquels peuvent répondre avec des actions, des récits, des gestes qui après tris, essais, définition et montage deviendront la matière première de la danse.

Pendant deux mois entiers le réalisateur a suivi la préparation du spectacle *Walzer* (1982) au cinéma désaffecté qui est le lieu de répétition de la compagnie. Les séquences, chapitrées par jour de répétition, sont organisées par ordre chronologique. Dans le film, on peut entendre aussi tous les échanges verbaux, la chorégraphe proposer ses thèmes, les éclaircir et voir les différentes interprétations des danseurs. Parfois ses thèmes suscitent des réserves chez les interprètes, d'autres fois ils provoquent de véritables débats entre les danseurs et la chorégraphe. Si celle-ci joue un rôle précis de guide, de meneur de jeu, les danseurs ne s'empêchent pas de donner leur avis ou bien de transmettre eux-mêmes les mouvements. Pina Bausch semble susciter le geste, servir son émergence plus que l'imposer. L'étrange logique à la base du dispositif question-réponse, la raison de creuser ainsi au fond des situations, des gestes et des mots semble parfois devenir évidente pour s'échapper de nouveau. Le film montre que pour répondre au thème « empailer les animaux », un danseur remplit de tissu la bouche d'une danseuse, ou épingle sa robe et ses cheveux sur un mur comme s'il s'agissait d'un papillon à mettre sous verre ; en réaction aux thèmes « mouvement de bébé », les danseurs essayent de porter le partenaire comme un bébé ; ou encore les résolutions du thème « différentes manières de caresser », qui seront expérimentées en couple, en groupe, et en solitaire ou en farandole se métamorphosent en modes chorégraphiques. On voit aussi, vers les dernières séquences du

---

<sup>8</sup> Entre autres voir : Hoghe R., U.Weiss, *Bandoneon. Fur was kann Tango alles gut sein ?*, Herman Luchterland Verlag, Koln 1979 ; Bentivoglio ( sous la direction de), *Dall'espressionismo a Pina Bausch*, Roma, Di Giacomo, 1982. Articles de presse : Bentivoglio L., « Dammi tutti i gesti del mio quotidiano », *La Repubblica* 10 juillet 1981 ; Clarissy F., « Pina Bausch fouille l'ame humaine au scalpel en riant », in *La Marseillaise*, 17. 07.1981. Martyn Hammersley, Paul Atkinson, *Ethnography. Principles in Praticce*, Routlege, London 1995.

film, comment les propositions de danseurs sont modifiées, déclinées, simplifiées et montées par la chorégraphe, jusqu'à atteindre une forme accomplie, dont le sens, détourne, élargit, contraste, commente les enjeux des premières propositions.

C'est le seul film parmi les quatre étudiés et l'un des rares films de danse dans lequel on ne verra pas des fragments du spectacle en création dans sa forme finalisée. La danse contemporaine semble envisagée davantage en tant que pratique sociale que discipline artistique. Aussi, au matériel filmé pendant les répétitions sont associées des séquences qui abordent la ville et le contexte social dans lequel la compagnie est intégrée, à la fois des paysages urbains, et des personnes qui parlent de leur mode de vie. Il y a par exemple une ouvrière de Wuppertal en retraite, souffrant de pathologies psychiques liées à son travail, filmée dans son milieu de vie et dont le propos revient comme un fil rouge pendant tout le film. Il s'agit aussi de révéler des gestes quotidiens et banalisés : les mains au travail à la chaîne, des gestes quotidiens de ménage dans des intérieurs, et les danses aussi, les danses de tout le monde, danses populaires traditionnelles et farandoles dans des bars et des fêtes d'anniversaire. Danse et geste quotidien se confondent et alternent, et l'on croit reconnaître dans des gestes ordinaires l'archétype de certains motifs de la danse de Pina Bausch. Comme le danseur théoricien et pédagogue Rudolf Von Laban l'affirmait, chaque mouvement répond à une nécessité différente et ce qui fait la différence entre un mouvement de travail et un mouvement de danse ne réside pas dans la forme mais dans le contexte dans lequel ils émergent et surtout dans l'intention qui les motive<sup>9</sup>.

Dans la prise de vue des répétitions, la caméra, fixe en général, se situe selon des axes différents dans le cercle de travail, au même titre que les danseurs : parfois elle se situe latéralement par rapport à l'hémicycle formé par le groupe et le chorégraphe afin de pouvoir regarder la totalité de l'équipe ; parfois elle est placée à côté de la chorégraphe pour regarder les danseurs qui répondent par des petites actions à ses questions. Sa présence est parfois tangible, les danseurs et la chorégraphe s'en moquent ou s'en échappent. En outre, au moins jusqu'à la dernière partie du film, qui correspond à la phase finale du processus de création, le film évite toute organisation de l'espace suivant des critères hiérarchiques. Chorégraphe et danseurs partagent le même espace collectif et la caméra privilégie des vues où la disposition du groupe en cercle ou en demi-cercle domine. Mais ce qui nous semble davantage spécifique de particulier à ce film, c'est la liberté dont le réalisateur semble jouir, sa possibilité de capter paroles, images, remarques, désaccords. Le film montre la création comme un travail et une recherche collective

---

<sup>9</sup> Voir surtout R. Laban, *La maîtrise du mouvement*, Actes Sud, 1994. Première édition *Mastery of movement on the stage*, Macdonald & Evans, Londres 1950.

autour du geste et du mouvement. Le corps, beaucoup plus qu'une réalité anatomique, se fait construction culturelle à interroger. Le travail de la danse, instrument d'enquête, geste collectif partagé, devient mode d'expérimentation de nouvelles communautés. Libérant la danse de tout artifice décoratif, la rapportant à ses fonctions sociales, le film situe la création à l'intérieur du fonctionnement du groupe constitué par la compagnie et de manière plus large de la communauté urbaine qui l'accueille et dans laquelle elle opère. Aussi le film met l'accent sur une dimension peu traitée de la danse de Pina Bausch : une tentative de fonder une danse théâtrale sur les mêmes matériaux que ceux sur lesquels se fondent la plupart des danses de société, gestes rituels et conventions du vivre en commun, en se demandant toujours « Pourquoi devraient-ils danser ? Pourquoi le faire si cela n'est pas nécessaire ? »<sup>10</sup>.

Document militant, presque austère dans sa sobriété, tourné avant que la compagnie ait acquis une énorme popularité dans le monde entier, le film semble prendre pour modèle des caractéristiques de certains documentaires de l'époque, d'approche anthropologique, sur la danse, le théâtre, ou le rituel, du point de vue du choix de cadrage – souvent des figures entières –, du traitement de la temporalité – le temps du tournage correspond dans sa durée globale au temps du processus, le montage est rare –, de la référence au contexte social élargi et de l'importance accordée à la fonction du mouvement dans ce contexte<sup>11</sup>. Le film est l'exemple aussi d'un partage de préoccupations anthropologiques entre la danse et le cinéma. Observer comment les hommes fonctionnent en groupe pour essayer de mieux vivre est ici l'enjeu de la danse et du cinéma. Cela explique peut-être l'extraordinaire liberté accordée par la compagnie à la caméra qui ne semble confrontée à aucun interdit, et qui, tout en étant étrangère à la création, semble participer au processus.

### **Le processus (re-) mis en scène**

Le titre du film de Chantal Akerman, *Un jour Pina a demandé* (Antenne 2, 57 mn, 1983), fait lui aussi directement référence à la phase initiale de la préparation de chaque spectacle. Le film, qui commence

---

<sup>10</sup> Pina Bausch in Leonetta Bentivoglio, *Il teatro di Pina Bausch*, Milan, Ubulibri, p. 13.

<sup>11</sup> Sur l'approche documentaire du théâtre et à la danse des années 1980 en italien Valentina Valentini, *Teatro in immagine. Audiovisivi per il teatro*, Roma, Bulzoni, 1987 et Elisa Vaccarino <sup>[1]</sup><sup>[2]</sup>*La Musa dello schermo freddo. Videodanza, computer e robot*<sup>[3]</sup><sup>[4]</sup>, Milano, Costa e Nolan, 1996.

et se termine par des impressions de la réalisatrice, se présente comme une évocation poétique du Tanztheater Wuppertal. Tourné au cours de cinq semaines passées avec la compagnie, il assemble des fragments de spectacles filmés en studio ou au théâtre à des entretiens avec les danseurs qui témoignent de ce travail de questions/réponses. La relation chorégraphe/danseur n'est jamais montrée dans le film, mais sans cesse évoquée par les mots et les gestes des danseurs sollicités. À plusieurs reprises les danseurs sont invités – par la réalisatrice hors cadre – à expliquer de quelle manière, au cours du processus de création, ils ont répondu aux questions de la chorégraphe. Lutz Föster, par exemple, raconte que Pina avait demandé de faire « Quelque chose dont on est fier » et qu'il avait décidé d'interpréter la chanson *The Man I love* à l'aide de la langue des signes qu'il avait récemment apprise.

Nouvelle destinataire hors cadre de cette mémoire affective, la réalisatrice incarne de ce fait une nouvelle présence démiurgique qui dans le film remplace celle de la chorégraphe, interagissant avec les danseurs. Le film semble avoir une conclusion à deux temps. Dans une des dernières scènes, la réalisatrice se fait filmer en position décontractée assise par terre dans une chambre d'hôtel, à côté d'un lavabo. « Quand je vois un spectacle de Pina Bausch », explique Chantal Akerman, « je ressens une émotion très forte que je n'arrive pas à définir, qui ressemble peut-être à du bonheur. Mais, à des moments, je dois me défendre de ce qui est exprimé, fermer les yeux, et je ne comprends pas pourquoi. » Enfin, dans la toute dernière scène, la réalisatrice, de nouveau hors cadre et en voix off, interroge Pina Bausch sur le futur, ce à quoi la chorégraphe dit ne pas pouvoir répondre. Ces quelques secondes sont les seules où la chorégraphe apparaît. La présence de Pina Bausch est de fait évacuée du film et de la vision qu'il donne du processus. Malgré le titre qui l'évoque directement, l'artiste est éloignée du processus de création, ce dernier faisant l'objet d'une remise en scène singulière de la part de la réalisatrice.

Plus que le processus de création, que le titre évoque, mais qui n'est en réalité jamais montré, le film décline des souvenirs du Tanztheater : composé sur le principe de la libre association, tissant une dramaturgie non linéaire fondée sur l'assemblage de fragments et le jeu des contrastes, il met en scène le lyrisme du geste. La beauté des danseurs, la charge expressive, les contrastes chromatiques magnifient l'image. Selon Akerman, chez Pina Bausch l'expression est pure beauté. La dimension chorale, collective de la création est elle aussi évacuée : progressivement le film finit par proposer une galerie de portraits de danseurs parlant en leur propre nom. Le trouble induit par l'autoreprésentation dans le spectacle, confusion entre la personne réelle – le danseur Lutz Föster, par exemple – et le personnage fictionnel – Lutz –, apparaît atténué. Ici les danseurs sont présentés en tant qu'individus à qui seule leur humanité (sincérité, authenticité, vérité) semble devoir rendre grâce. La caméra cadre les visages, les mains, des détails de



corps en mouvement, amplifie la perception affective de l'événement kinesthésique, oriente l'identification, oblige à une intimité exacerbée. Par ailleurs le film assemble des fragments de spectacles dont les climax dramaturgiques ou rythmiques ont été sélectionnés. L'univers bauschien est ainsi perçu par bribes décontextualisées et magnifiées, mais il est du même coup privé des lenteurs, attentes et répétitions qui en font aussi la singularité.

Tentative de donner une réponse aux émotions suscitées par le Tanztheater, le film semble presque assimiler d'une manière implicite le récit autobiographique de danseurs et le dispositif d'autofiction et d'autoreprésentation qui en dérive à certaines étapes de la thérapie psychanalytique. La danse, absente dans son travail concret, artisanal, est ici idéalisée comme investissement du symptôme, espace de libération du subconscient. Reconstruire de manière fictive le processus, se situer à la place de la chorégraphe, c'est essayer de revenir à la genèse de sa propre émotion, d'un trouble avoué par moments comme intolérable. Le dispositif cinématographique réinvente l'engrenage de questions-réponses, tout en restant distant du processus.

### **La transmission du *Sacre du Printemps***

Le premier film de notre corpus qui aborde la répétition au sens strict du terme est *Probe sacre. Ein probedocument Von Pina Bausch: Probe Sacre* intitulé en français « Enregistrement d'une répétition du *Sacre du Printemps* », avec Kyomi Ichida (44 mn, L'Arche, 1993). Ce film, récemment re-edité par l'Arche, et présenté comme une sorte de préambule à la pièce en juin 2013, au Théâtre des Champs-Élysées, dans le cadre d'un programme célébrant le centenaire de la création du *Sacre du printemps* par les Ballets russes, a été réalisé comme document de travail de la compagnie. Un extrait de la captation du spectacle, montrant le fragment chorégraphique finalisé, a été rajouté pour sa diffusion publique.

*Le Sacre du Printemps* (1975) est une des premières pièces de Pina Bausch après son installation au théâtre de Wuppertal. Pina Bausch a affronté la partition de Stravinsky – chorégraphiée notamment par Nijinski et, puis par Béjart entre autres – avec une écriture exclusivement chorégraphique, même si la charge expressive du geste dansé la nourrit d'une puissance théâtrale. Évacuant toute dimension folklorique et toute références à la Russie païenne<sup>12</sup> Pina Bausch en a simplifié et actualisé le noyau dramaturgique : le sacrifice de l'Élue par la communauté, acmé et conclusion de la fable, n'a plus rien de religieux ni de primitif, c'est l'exclusion et la mise à mort d'un individu par le groupe. L'Élue est désignée par une robe

---

<sup>12</sup> Ensemble d'éléments liées à la partition de Stravinsky et que la première version du *Sacre* avait intégré.

rouge, seule tache de couleur dans un univers en noir et blanc.

Le film montre le travail de répétition du rôle de l'Élue par la danseuse japonaise Kyomi Ichida sur le fragment peut-être le plus connu de la partition chorégraphique, le solo de mort de l'Élue par lequel *le Sacre* se conclut. Il ne s'agit évidemment pas pour Kyomi Ichida de mémoriser la partition chorégraphique. Il s'agit plutôt de l'habiter, de la peaufiner, de l'ajuster en fonction des indications de la créatrice. Dans le film, on peut donc voir les deux femmes au centre du studio, proches l'une de l'autre, et entourées par les tables techniques, les consoles de son, d'autres danseurs prenant des notes. Le film se compose de deux plans séquences où la caméra est située de part et d'autre de l'espace de travail. Elle panoramique, jusqu'à des moments où elle laisse la danseuse sortir du cadre. En général les deux femmes sont prises dans un plan d'ensemble. Il n'y a pas de plan rapproché sur un détail du corps sauf pour rendre visible le mouvement sur lequel porte la correction de la chorégraphe.

La transmission a lieu par corrections et rectifications verbales, métaphores, manipulations, imitation. Du même fragment, on peut voir à plusieurs reprises différents phrasés interrompus, décomposés, répétés. Les indications verbales de la chorégraphe sont audibles et traduites dans le film. Elles portent sur les qualités du mouvement, l'espace, le poids, le temps, l'énergie : « Pas trop loin/ sur toi ; c'est un peu trop en arrière ; l'épaule bien en haut ; pars du coude // trop tard ; Sois plus en avance ; il faut marquer la rupture ; ce mouvement tu le fais plus vite / prend ton temps/ cela doit ressembler à un arc. »

Ces indications qui concernent toujours les qualités propres du geste chorégraphique sont souvent liées à des qualités expressives précises et à la construction du personnage dansant. « Ne fais pas comme si tu penses/ ...à droite./ ...à gauche...// Tu ne sais pas du tout ce que tu fais // Tu dois courir très loin/ tes arrêts ne sont pas organisés/ce sont des pas incontrôlés// Tu vois ce que j'entend par arrêt ... C'est trop organisé. » Ou encore, à propos de la direction non ciblée de la course : « En fait/ tu ne sais plus ce que tu fais » – le « tu » s'adressant à la fois à la danseuse et au personnage qu'elle incarne, qui s'identifient à travers des conduites motrices. Même si, le plus souvent, c'est à la chorégraphe qui commente, suggère, voire propose d'adapter telle ou telle phrase aux qualités de la danseuse, il y a aussi entre elles des échanges verbaux : Kyomi pose des questions, elle se demande par exemple comment aller « très loin » sans arriver trop tôt, arrêtant donc le flux du mouvement. La réponse concerne en l'occurrence, porte sur la dépense énergétique, le flux libre de cette course : le « loin » de la course, perspective atteinte par l'image n'implique pas forcément une accélération.

La caméra est plongée au cœur du travail de remémoration et de transmission chorégraphique. Elle se fait aussi support de la chorégraphie dans le sens où elle sert la réécriture de la partition. En effet, même

si la notation chorégraphique et la réflexion sur cette dernière existent depuis plus de trois siècles, qu'elles sont utilisées et interrogées par un nombre important de chercheurs<sup>13</sup>, l'utilisation de la caméra à des fins de production d'archive et de support de transmission s'est généralisé dans le travail des compagnies chorégraphiques. En particulier au sein du Tanztheater Wuppertal : depuis des années, les différentes phases de création sont captées, étiquetées, conservées. Ces centaines de cassettes, outil d'archivage, de mémorisation, de transmission, ne sont pas destinées, en principe, à une vision publique. Ici, la caméra devient outil d'écriture de la danse, le film se transforme en carnet de notes essayant de garder une mémoire des intentions et de la logique interne du mouvement.

### **Le chorégraphe, maître du geste ?**

Le quatrième cas d'étude oriente de manière tout à fait différente la mise en scène de la création du geste chorégraphique. Le film de Fernando Lopes, *Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998, 35 mn, prod. Festival dos 100 Dias), suit le processus de création de Pina Bausch pour le spectacle *Masurca Fogo* de 1997, présenté à l'occasion de l'Exposition universelle de Lisbonne et inspirée par la capitale portugaise. Depuis la fin des années 1980, l'envie de la chorégraphe de passer des périodes hors de Wuppertal, mais aussi la nécessité de prévoir des coproductions pour ses spectacles ont rendu systématiques les résidences de la compagnie dans différentes villes du monde, dans les premières phases du processus de création. Des dizaines de pièces ont été ainsi en partie créées et consacrées à ces villes.

La préparation de *Masurca Fogo* prévoyait donc des allers-retours entre les deux villes, avec une partie du processus effectué à Lisbonne et un autre à Wuppertal. Le film est découpé en quatre parties : « Propostas e movimientos », « Pausas e reflexos », « Propostas e movimientos II », « Segretos e sussurros » [traduire ici, entre parenthèses, ou en note le titre de ces sections ?]. Organisées autour de ces axes thématiques, s'enchaînent des bribes éparses de propositions de danseurs en studio (à Wuppertal et Lisbonne), des moments de repos collectifs, des fragments de répétitions au théâtre, de petites séquences de la pièce, quelques vues en extérieur (une fête populaire, une corrida). Les vues défilent, souvent pourvues d'un surcadrage coloré, et d'effets spéciaux, sur un montage assez serré.

L'espace de répétition tel qu'il apparaît dans ce film, est un espace organisé de manière hiérarchique : d'un côté de la salle, la chorégraphe et, de l'autre, le ou les danseurs. L'image se focalise sur le geste dansé

---

<sup>13</sup> Depuis la *Chorégraphie* de Feuillet de 1700, l'un des premiers systèmes de notation chorégraphique, les systèmes actuellement les plus répandus sont la *Kinetographie* de Rudolf von Laban (1928), l'*Écriture du mouvement* de Pierre Conté (1931) la *Benesh notation* (1955).

et mis en scène, et ne montre que peu ou pas le contexte réel du travail et les autres membres de la compagnie, danseurs ou techniciens. Deux partis pris s'imposent du point de vue du dispositif filmique. Le premier est celui d'alterner les images des danseurs qui proposent des gestes avec celles de la chorégraphe en train de les observer. Parmi les propositions des danseurs, défilent de magnifiques tableaux qui cristallisent le temps et suspendent le geste : une danseuse qui soulève la robe de mariage qu'elle porte comme s'il s'agissait de la *muleta* d'un *torero* ou encore une autre danseuse, le dos courbé, vieillie, comme rétrécie, son petit sac à la main, qui serre la main à un homme, puis à l'autre, chargeant ce geste d'une étrange sacralité. En aucun cas pourtant le film ne révèle les thèmes ou les demandes de Pina Bausch qui ont suscité ces propositions. Les échanges verbaux entre chorégraphe et danseurs ou entre danseurs sont d'ailleurs inaudibles.

Le deuxième parti pris concerne plutôt l'angle de vue choisi. La plupart du temps, en effet, la caméra est placée face aux danseurs derrière la table de régie de la chorégraphe. Au premier plan s'impose donc Pina Bausch de dos assise à sa table de travail. Du coup, la danse est relayée par la force de la présence cinématographique de Pina Bausch qui remplit l'écran avec ses gestes. Le film impose l'auteur, véhicule affectif du geste, il met en scène la chorégraphe, dont la sur-présence compense l'absence de parole. Sa figure apparaît franchement réinvestie d'une autorité que la pensée contemporaine avait mise en question. Presque tous jeunes et beaux, disponibles et dociles, les danseurs prêtent leur corps et leur geste au service de l'Art. C'est la présence muette de Pina Bausch, l'image de l'artiste et de ses postures, silhouette allongée projetée dans l'espace, qui commande la danse. Conçu sur le modèle des bandes vidéos promotionnelles, hommage du réalisateur au chorégraphe et promotion de sa venue à Lisbonne, le film n'échappe pas à une certaine sacralisation de la figure de l'artiste qui, avait alors acquis une immense popularité, inédite dans le champ de la danse contemporaine.

### **La danse au-delà des œuvres**

À partir de l'étude de ces quatre films, il semble que les modalités de l'investissement de l'espace de la création et de l'implication effective (et affective) dans la création, les temps et modes de tournage, déterminent en eux-mêmes certains enjeux de leur représentation. Cela concerne tout d'abord la relation et les équilibres entre logique chorégraphique et cinématographique. Or, beaucoup plus qu'un objet d'étude ou un thème filmiques, la danse est partie prenante du projet filmique.

L'intérêt de ces films est de montrer un regard sur la création en danse, de (re) présenter le travail

de la compagnie, de témoigner des pratiques et démarches qui soutiennent les spectacles et de faire émerger une constellation de références et motifs en rapport avec l'univers chorégraphique qu'elle fonde. Dans les films étudiés, cela apparaît surtout dans les relations entre les danseurs et la chorégraphe. Leurs échanges éclaircissent les motifs – imaginaires, kinesthésiques, affectifs – autour desquels la matière chorégraphique, scénique – s'organise et se définit. Selon Laurence Louppe, l'établissement de ces relations ferait déjà partie du travail de composition<sup>14</sup>. Joëlle Vellet qui a consacré sa recherche à l'étude du discours en situation dans la transmission de la danse, a, entre autres, mis l'accent sur l'importance des échanges verbaux, pour aiguïser la perception et donc la motricité, colorer les geste, trouver une qualité recherchée. Avant de bouger, nous tous activons une « géographie corporelle »<sup>15</sup> qui est à la fois culturelle et sociale, et tous nos gestes sont véhiculés par les discours et les images mémorisés dans nos corps<sup>16</sup>. Dans les films étudiés, les réalisateurs ont pour certains (pu) choisi (r) de se placer au cœur de ce dispositif de travail chorégraphique, témoignant ainsi des échanges entre danseurs et chorégraphe ; d'autres sont restés à distance, ont évacué ces échanges pour retisser le mouvement et le geste dans l'écriture cinématographique, isolant la dimension plastique, formelle du mouvement dansé plutôt que ses enjeux.

Dans le cas du théâtre de danse de Pina Bausch où les connexions entre geste et discours sont au cœur de l'écriture scénique, où les échanges entre chorégraphes et danseurs sont parfois cités de manière directe dans le processus et où l'expression « Et puis Pina m'a dit », ou « ... m'a demandé », revient de pièce en pièce, la présence ou l'absence de ce discours semble déterminer de manière sensible la manière de représenter non seulement le processus, mais la poétique de la chorégraphe. En effet, les modes de représentation de cette relation chorégraphe danseur – idéalisée, interrogée, sacralisée, évacuée –, peuvent révéler l'existence de partis pris sur le corps - affectif, social, érotique, expressif - envisagés à partir de la gestion de l'autorité que s'y exerce, des gestes normatifs – qu'ils soient sociaux ou bien artistiques – que s'y inscrivent, et de sa capacité de résister, de son irréductible unicité.

Pour conclure sur l'impact de ces films et leur rapport avec les conditions de création, il faut insister sur le fait qu'ils peuvent répandre des images différentes, sinon contradictoires de l'univers de Pina Bausch. Pour reprendre certains exemples, les films de Klaus Wildenhahn<sup>7</sup> (1982) et de Chantal Akerman (1983), réalisés dans la même période, construisent un discours sensiblement différent sur la chorégraphe. Le film

---

<sup>14</sup> Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Librairie de la danse-Contredanse, Paris 2000, p. 245.

<sup>15</sup> L'expression est d'Hubert Godard cit. par Joëlle Vellet « I discorsi tessono con i gesti, le trame della memoria » in Marina Nordera, Susanne Franco ( sous la direction de), *Ricordanze*,. pp. 329-343.

<sup>16</sup> Joëlle Vellet « I discorsi tessono con i gesti, le trame della memoria, cit., p.341.

de Klaus Wildenhahn, qui a connu une diffusion assez ponctuelle, donne une image militante, engagée, presque politique de l'univers de Pina Bausch. Cette image peut nous apparaître aujourd'hui presque datée et en tout cas assez inédite. Le film de Chantal Akerman – produit, traduit, et distribué dans plusieurs pays, en Europe et au-delà – a concouru à faire connaître un univers de Pina Bausch magnifié par le cinéma, esthétisant et introspectif. Ce film a certainement contribué à construire le mythe Bausch, ainsi qu'un « horizon d'attente » perdurant jusqu'à aujourd'hui. Un mythe qui pour se construire a d'ailleurs aussi vulgarisé ou patiné certaines facettes de cet univers.

Plusieurs raisons pourraient donc expliquer la divergence de ces visions, elles concernent tout d'abord l'enjeu des ces films, le statut de leurs réalisateurs, et le micro-contexte culturel dans lequel ils ont émergé ou le macro-contexte géo-politique, français, portugais, ou allemand, dans lequel ils sont nés. Nous laisserons les futures recherches sur Pina Bausch analyser ces questions aussi. « Ces documents font désormais partie d'une histoire de la danse au même titre que des écrits. Vivantes traces visuelles à regarder encore et encore »<sup>17</sup>.

Du point de vue de l'histoire et plus largement au-delà de la pratique singulière de Pina Bausch, l'existence d'un tel corpus filmique, témoignant de la vivacité de mémoires fragmentaires, éclatées, protéiformes sur les démarches chorégraphiques, – des archives que la lecture rend « vivantes » –, reste donc à interroger. Il manifeste aussi le caractère spécifique de la danse, singulièrement dépourvue d'objets, et dont l'« œuvre d'art »<sup>18</sup> est constituée, au-delà de ses pratiques, par l'ensemble de ses résonances dans le temps et dans l'espace.

**Claudia Palazzolo**

---

<sup>17</sup> Geneviève Vincent, *Programme vidéodanse*, juin 1986

<sup>18</sup> Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.