Filmer le geste chorégraphique

Rapport final de recherche

Un projet mené par Bartek Sozanski et József Trefeli du 1er septembre 2025 au 31 juillet 2026, avec le soutien de la HES-SO, en partenariat avec la Compagnie József Trefeli et l'Université Paul-Valéry Montpellier 3

1. Rappel des objectifs fixés dans la demande

Le projet *Filmer le geste chorégraphique* est né d'un constat simple. Alors que les caméras sont aujourd'hui omniprésentes dans les pratiques artistiques, pédagogiques et de diffusion, il existe encore peu d'outils réellement pensés pour aider les danseur·euse·s et les chorégraphes à travailler avec elles autrement que dans une logique de captation. Le projet a donc été conçu comme une recherche à la croisée de la danse et du cinéma, menée conjointement par un cinéaste et un chorégraphe, avec pour ambition de considérer la caméra non comme un simple instrument d'enregistrement, mais comme un partenaire actif du geste chorégraphique.

La demande initiale s'articulait autour de quatre objectifs complémentaires :

- définir la spécificité des films de danse, en identifiant ce qui les distingue d'une captation de spectacle, d'un documentaire sur la danse ou d'un film de fiction intégrant des séquences chorégraphiques, et identifier les outils de tournage et de montage les plus pertinents dans ce champ ;
- formaliser une grammaire visuelle adaptée à la danse filmée, capable de dépasser la simple restitution d'une performance scénique pour révéler l'intention artistique, la dynamique du mouvement, sa qualité, sa trajectoire, son énergie et sa relation à l'espace ;
- créer un module pédagogique destiné à des danseur·euse·s, chorégraphes et réalisateur·ice·s, afin de leur transmettre des outils concrets pour penser et expérimenter l'interaction entre geste dansé et dispositif filmique ;
- tester cette recherche dans des workshops, afin de confronter les hypothèses à des situations réelles de travail, puis en tirer des outils transmissibles dans d'autres contextes de formation et de création.

Le projet s'inscrivait dans le prolongement de collaborations antérieures entre les porteurs du projet (spectacle *Fabula Rasa*, film de danse *What Are We Fighting For?*, clip vidéo *Parade*), qui avaient fait apparaître la nécessité de structurer plus méthodiquement cette recherche sur les rapports entre corps, mouvement, cadre, montage et regard.

2. Objectifs atteints

Dans l'ensemble, les objectifs fixés dans la demande ont été atteints. Le projet a produit des résultats solides sur le plan de l'analyse, de l'expérimentation pratique et de la transmission, tout en précisant certaines limites et en ouvrant de nouvelles questions.

Le premier objectif, qui consistait à définir plus clairement la spécificité du film de danse, a été atteint. La phase de visionnage et de lecture (corpus allant de *Black Swan* aux courts métrages de la plateforme Films.Dance, en dialogue avec les travaux de Sherril Dodds, Katrina McPherson et Douglas Rosenberg) a débouché sur une cartographie de formes filmiques très diverses, présentée en section 3. Ce travail a confirmé que le film de danse est un champ hétérogène, traversé par des régimes distincts. Il nous a

permis de situer notre recherche dans le champ de la *screendance* (ciné-danse), que nous définissons comme la création chorégraphique pensée pour et avec le dispositif filmique, où la caméra, le cadre et le montage participent de l'écriture même du geste. Aussi nous avons pu distinguer deux orientations majeures : d'un côté la restitution lisible d'une chorégraphie déjà conçue pour la scène, de l'autre la fabrication d'un objet chorégraphico-filmique.

Le deuxième objectif, le développement d'une grammaire visuelle adaptée, a également abouti. Les phases d'expérimentation ont montré que les outils du cinéma utilisés pour filmer la danse ne sont pas radicalement différents de ceux du cinéma de fiction, mais qu'ils sont mobilisés autrement. La différence tient au point d'attention. Dans un film de danse, le cadre, la distance, l'axe, le mouvement de caméra ou le montage ne sont pas d'abord au service du récit, de la psychologie des personnages, des échanges verbaux ou de la construction d'une atmosphère ; ils se concentreront plutôt sur la naissance du mouvement, sur son moteur, sur la circulation d'une impulsion dans le corps, sur les rapports entre vitesse, poids, respiration et espace. Les principaux éléments de cette grammaire sont synthétisés en annexe (Annexe 1).

L'objectif de former les danseur·euse·s et chorégraphes à l'interaction avec la caméra a lui aussi été rempli, grâce aux workshops réalisés à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, à la Manufacture avec des étudiant·e·s de Bachelor Danse, et dans le cadre du programme École & Culture à Genève. Au fil des ateliers, des participant·e·s de profils très différents – y compris sans pratique avancée de la danse ou du cinéma – ont rapidement saisi certains enjeux de la danse filmée dès lors que les consignes étaient précises, progressives et directement mises en pratique. Le détail des exercices et des déroulés figure en annexe (Annexe 2).

Enfin, un module pédagogique a bien vu le jour. La recherche n'a pas abouti à un module unique et figé, mais à plusieurs formats adaptables selon les durées, les publics et les contextes : un format court d'environ 90 minutes, un format de cinq jours, et un format de deux semaines qui nous paraît, à ce stade, le plus juste pour embrasser la chaîne complète de fabrication d'un film (structures d'ateliers en Annexe 2). Cette souplesse nous paraît être un acquis plutôt qu'une faiblesse.

Deux résultats moins attendus méritent d'être soulignés comme tels. Le premier concerne le vocabulaire. Nous avions espéré faire émerger un lexique largement partagé entre le champ chorégraphique et le champ cinématographique. La recherche a montré que cette ambition devait être reformulée. Le cinéma mobilise un lexique technique immédiatement opératoire pour une équipe, tandis que la danse convoque un rapport plus sensoriel, parfois moins verbalisable, au souffle, au rythme, à la musicalité ou à la qualité du mouvement. Des ponts peuvent être construits, mais ils ne passent pas par une simplification du vocabulaire : dans bien des cas, chaque discipline doit apprendre la langue de l'autre. Nous retenons ce constat comme un résultat à part entière, et comme une piste pour de futures recherches.

Le second concerne la chaîne de fabrication d'un film et pour lequel un atelier d'une semaine, même intensif, ne permet pas d'en traverser correctement toutes les étapes. Concrètement, les ateliers réalisés se sont surtout concentrés sur la phase du tournage (cadrage, mouvements de caméra, direction d'interprètes, etc.) et ont brièvement abordé le montage. La phase de pré-production a dû être largement assumée en amont par les intervenant·e·s (chorégraphies courtes préparées à l'avance, repérages et découpages simplifiés), et la post-production avancée (étalonnage, sound design, mixage) n'a pas pu être traitée. Cette limite tient au temps disponible, mais aussi à l'équipement, notamment en postes de montage et en capacité de stockage. Tel que proposé, le format d'atelier permet donc de développer un savoir-faire du film de danse centré sur le tournage et sur une première expérience du montage ; la pré-production et la post-production approfondies devraient, pour leur part, faire l'objet d'une phase de recherche ultérieure.

3. Description de la démarche et synthèse des résultats

Le projet s'est déroulé entre septembre 2025 et début février 2026, selon les grandes phases annoncées dans la demande : recherche théorique, exploration pratique, workshops de transmission, développement pédagogique et synthèse.

Phase théorique (une semaine, septembre 2025)

La première semaine a été consacrée aux lectures et au visionnage d'un corpus de films intégrant la danse selon des modalités très différentes. L'analyse de ce corpus nous a conduits à distinguer deux plans qu'il importe de ne pas confondre : d'une part, la fonction que la danse occupe dans l'économie du film lui-même ; d'autre part, la fonction (sociale, rituelle, anthropologique) que la danse représentée occupe dans le monde. Les régimes décrits ci-dessous ne sont pas mutuellement exclusifs : un même film peut en croiser plusieurs.

Sur le premier plan (la fonction de la danse pour le film), nous avons distingué six régimes :

- **moteur narratif** — la chorégraphie porte la dramaturgie (*Black Swan* de Darren Aronofsky, *Billy Elliot* de Stephen Daldry) ;
- **amplification expressive** — la danse intervient comme intensification émotionnelle, spectaculaire et rythmique, notamment dans la comédie musicale (*Singin' in the Rain*, *West Side Story*, *La La Land*) ;
- **objet documentaire** — la danse est observée comme pratique, transmission ou monde professionnel (*La Danse* de Frederick Wiseman, *Cunningham* d'Alla Kovgan) ;
- **principe structurant ponctuel** — une séquence dansée organise ou reconfigure le film sans en constituer le sujet, agissant comme révélateur de tensions et de rapports de force (la séquence finale de *Beau Travail* de Claire Denis, la dramaturgie de groupe de *Climax* de Gaspar Noé) ;
- **matière expérimentale** — la danse se dissout dans des recherches formelles sur le rythme, la perception et la texture de l'image (*Meshes of the Afternoon* de Maya Deren, films de Stan Brakhage) ;
- **création pour la caméra** — la *screendance* au sens strict, développée ci-dessous.

Sur le second plan (la fonction de la danse dans le monde, telle que le film la représente), deux régimes se dégagent :

- **pratique sociale** — la danse comme mode d'affirmation identitaire, générationnelle et collective, liée à la sociabilité, à la compétition et à l'espace urbain (*Step Up* d'Anne Fletcher, *Breakin'* de Joel Silberg) ;
- **forme symbolique ou rituelle** — la danse comme geste existentiel, initiatique ou spirituel, relevant d'un usage anthropologique du mouvement (*Zorba the Greek* de Michael Cacoyannis, *The Holy Mountain* d'Alejandro Jodorowsky).

Le régime de la création pour la caméra est au centre de notre recherche. Dans la screendance, la danse n'est plus adaptée à l'écran : elle est pensée pour le dispositif filmique et, réciproquement, la caméra y est conçue comme un partenaire chorégraphique. A Study in Choreography for Camera de Maya Deren en est le jalon fondateur : le montage y produit des continuités spatiales impossibles sur scène, et la caméra, le découpage et le montage deviennent eux-mêmes des opérateurs chorégraphiques. Au sein de ce régime, la découverte de la plateforme Films.Dance, fondée en 2020 par le chorégraphe et cinéaste américain Jacob Jonas, nous a particulièrement marqués. En effet, chaque film y naît d'un trio spécifique entre cinéaste, chorégraphe et interprètes, un modèle de production qui rend visible la négociation entre regard chorégraphique et regard cinématographique. Des films comme Toke (NONO), Do Butterflies Remember Being Caterpillars? (CARAZ) ou Boy Inside (Luke White) y montrent un lieu jamais neutre, un mouvement jamais réduit à une performance à documenter, et une construction visuelle qui appartient pleinement à l'écriture chorégraphique.

Le visionnage a aussi fait apparaître des catégories transversales aux régimes précédents et qui, sans s'y substituer, peuvent elles aussi se combiner :

- **danse et architecture** — le geste active l'espace bâti, ses lignes, ses circulations et ses échelles (*Rosas danst Rosas* de Thierry De Mey, d'après Anne Teresa De Keersmaeker) ;
- **danse in situ** — des formes conçues pour un lieu précis, non transposables sans perte (une part importante du corpus Films.Dance) ;
- **chorégraphie élargie** — le geste ne se limite plus au corps dansant mais se distribue entre corps, objets, lumière, cadre, caméra et montage (*Motion Bank* de William Forsythe) ;

– **recherche-création** — le film comme outil de connaissance autant que comme œuvre, où l'expérimentation filmique devient une méthode d'enquête sur le geste et sa transmission.

Cette cartographie de travail a permis de positionner précisément *Filmer le geste chorégraphique*, qui croise plusieurs de ces régimes et catégories sans s'y réduire : il relève de la *screendance* (penser le film comme partenaire actif du geste, non documenter la danse), mobilise une logique de chorégraphie élargie (cadrage, rythme du plan, montage, espace et lumière participent directement de l'écriture) et s'inscrit dans la recherche-création (les films produits servent à tester, formaliser et transmettre des hypothèses).

Exploration pratique (deux semaines, ADEM, Genève, fin septembre – début octobre 2025)

Deux semaines d'exploration dans les locaux des Ateliers d'ethnomusicologie (ADEM) à Genève ont constitué le cœur expérimental du projet. Trois hypothèses issues de la phase théorique y ont été mises à l'épreuve : le cadre comme espace d'écriture chorégraphique, la mobilité de la caméra comme extension du geste, et le montage comme seconde écriture du mouvement. Nous y avons systématiquement varié les valeurs de plan, les angles, la distance entre l'interprète et la caméra, la composition, les mouvements de caméra et le rapport entre netteté et flou. Meggie Blankschyn, danseuse et assistante à la recherche à la Manufacture, a rejoint le projet à partir de la deuxième semaine et l'a accompagné jusqu'à son terme, comme interprète et comme collaboratrice de recherche.

Ces explorations ont confirmé les trois hypothèses :

– lorsqu'on chorégraphie pour la caméra, l'espace chorégraphique n'est plus seulement l'espace réel dans lequel l'interprète se déplace, mais d'abord l'espace délimité par le cadre, qui devient lui-même un espace d'écriture ;
– la caméra permet une mobilité impossible pour un spectateur de théâtre (au ras du sol, au-dessus du corps, en rotation, au plus près ou en éloignement rapide) et produit des effets de perception, de vitesse, d'échelle et de gravité inaccessibles dans une représentation live ;
– des choix très simples (exclure le visage, suivre l'épaule plutôt que le corps entier, filmer depuis un axe inhabituel) changent profondément la perception du mouvement, et donc la manière dont il doit être dansé.

La comparaison des outils de prise de vue (smartphones, appareils photo numériques, caméra Blackmagic Pocket 4K) a directement nourri la réflexion pédagogique. Le smartphone, accessible et immédiatement appropriable, rend le module transposable dans de nombreux contextes, au prix d'une forte automatisation de l'image, d'une compression élevée et de marges réduites en post-production ; les appareils dédiés offrent un contrôle fin du point, de l'exposition et des optiques, mais supposent une infrastructure rarement disponible dans les écoles d'arts de la scène.

Le montage s'est imposé comme un axe central. Parti du plan-séquence, qui préserve la continuité organique du geste et simplifie les premiers apprentissages, le travail a évolué vers des plans séparés tournés en vue d'un montage ultérieur. Ce déplacement a mis en lumière une différence fondamentale entre travail scénique et travail filmique : sur scène, la performance de l'interprète est le produit final ; au cinéma, elle n'est qu'un matériau, réécrit au montage : déplacements de rythme, ruptures, ellipses, ralentis, retours en arrière, effets de dégravitation ou de continuité impossible.

Workshops de transmission

Le module pédagogique a ensuite été éprouvé dans trois contextes :

– **Université Paul-Valéry Montpellier 3, 14–19 novembre 2025** — workshop intensif avec 12 étudiant·e·s de Master Création en spectacle vivant (huit heures par jour, cinq jours). Nous y avons vérifié l'efficacité des exercices, repéré les écarts entre hypothèses et réalité pédagogique et réajusté la méthode. Les retours, très positifs, ont confirmé qu'un format de deux semaines permettrait un travail plus complet sur la pré- et la post-production ;
– **La Manufacture, 5–9 janvier 2026** — 14 étudiant·e·s de BAD I (trois heures par jour, cinq jours). Ce format condensé a confirmé la solidité de la méthode dans un cadre contraint. Un principe y

a fait ses preuves : arriver avec des chorégraphies courtes déjà préparées, afin de concentrer l'attention sur la manière de filmer, guidée par des tâches filmiques très précises ;

- **Collèges genevois, programme École & Culture, du 12 janvier au 4 février 2026** — trois semaines d'ateliers testant une version très condensée du module, parfois sur 90 minutes. Même dans ces formats courts, les participant·e·s ont expérimenté directement le rapport entre geste et caméra. Un retour est revenu souvent : la présence de la caméra, loin de bloquer le mouvement, rassure, puisqu'elle autorise la répétition, l'arrêt, la reprise et l'essai.

Ces essais ont aussi révélé une difficulté structurelle liée au montage. Le montage en duo, envisagé initialement, laissait souvent l'un·e des deux participant·e·s spectateur·rice passive de la manipulation. Demander à chacun·e de monter son propre film à partir des mêmes rushes a bien mieux fonctionné : deux films très différents naissent des mêmes images, rendant immédiatement visible combien le montage réécrit le matériau. La méthode exige en revanche davantage de temps et de postes de travail, contrainte réelle dans les écoles d'arts vivants.

Résultats

Au terme de la recherche, trois résultats paraissent particulièrement solides. D'abord, danser pour la caméra implique une adaptation profonde du geste : le mouvement n'est plus pensé pour être vu d'un point de vue stable sur une durée continue, mais pour être morcelé, répété, déplacé et réécrit selon les besoins du tournage et du montage. La notion de « chorégraphie à trois » entre danseur·euse, caméra et opérateur·rice s'est précisée comme cadre de travail opérant. Enfin, une première méthodologie pédagogique structurée existe désormais, fondée sur des exercices progressifs, des consignes filmiques précises, des temps d'observation collective et un réajustement constant du dispositif.

4. Mesures de valorisation réalisées / prévues

Réalisées

Une rencontre publique a été organisée à la Manufacture le 7 janvier 2026, en présence d'étudiant·e·s et de membres du corps enseignant, en partenariat avec le Fonds municipal d'art contemporain (FMAC) de Genève, représenté par Maud Pollien, à l'occasion d'une conférence autour des archives de vidéo d'art VideoDataBank. Elle a permis de présenter les grandes lignes de la recherche et d'ouvrir la discussion avec d'autres praticien·ne·s des croisements entre danse et cinéma.

Les workshops ont été une première forme de valorisation directe, en transmettant immédiatement une partie des outils développés. À Montpellier comme à la Manufacture, les films réalisés par les étudiant·e·s ont été visionnés collectivement puis discutés en groupe : ces temps de visionnage ont rendu visibles les effets des choix de cadrage, de rythme, de point de vue et de montage.

Prévues

- Un article est en rédaction pour le Journal de la recherche de la Manufacture n° 8, dont la publication est prévue en janvier 2027 ;
- une publication de la documentation du projet (films d'expérimentation, notes méthodologiques, documents de travail) est envisagée sous la forme d'une exposition en ligne sur Research Catalogue ou d'une contribution aux Cahiers de la Manufacture ;
- le module pédagogique issu de la recherche est désormais proposé dans d'autres lieux ; une reprise à la Manufacture, adaptée aux étudiant·e·s de troisième année du Bachelor Danse, est en discussion avec Susanna Recchia, responsable académique Bachelor Danse, pour l'année 2026-2027 ;
- la création *Sept* (danse, cinéma, théâtre), portée par la compagnie Hors-Champ et prévue aux Scènes du Grütli à Genève en automne 2026, s'appuiera directement sur les acquis de la recherche.

5. Perspectives

Cette recherche a répondu à plusieurs questions initiales, mais elle a aussi fait apparaître de nouveaux enjeux qui ouvrent vers une suite du travail.

La première perspective concerne la transmission. Les formats testés ont montré un réel intérêt pour cette approche, chez des étudiant·e·s danseur·euse·s comme chez des participant·e·s non spécialistes : une simple sensibilisation au rapport entre geste et caméra produit des déplacements rapides dans la manière de penser le corps, le cadre et la perception du mouvement. Une suite du projet consisterait à développer complètement le module de deux semaines, intégrant de manière plus équilibrée pré-production, tournage et post-production.

La deuxième perspective concerne la recherche au sens strict. Le point qui appelle le plus clairement un approfondissement est le montage : central dans la transformation du geste chorégraphique à l'écran, il est aussi l'aspect le plus difficile à transmettre dans les conditions matérielles actuelles. Une nouvelle phase pourrait s'y consacrer spécifiquement : comment le montage transforme-t-il le mouvement, comment le transmettre pédagogiquement, et quels formats d'exercice le rendent réellement actif pour chaque participant·e ?

La troisième perspective touche à la création. Au-delà de Sept, le prolongement le plus direct de la recherche serait la réalisation d'un film de danse conçu entièrement à partir des principes dégagés ici : une chorégraphie pensée pour et avec la caméra, un travail spécifique du cadre et du point de vue, une attention portée à l'énergie du mouvement autant qu'à sa lisibilité, et un montage envisagé comme une seconde écriture du geste. Une telle réalisation serait le test le plus complet des acquis du projet.

Enfin, le champ danse et nouveaux médias dessine une ouverture à plus long terme. Des projets comme WOMB ou VR_I de Gilles Jobin, ou Le Bal de Paris de Blanca Li, montrent que la danse à l'écran s'inscrit désormais dans un continuum incluant la réalité virtuelle, les environnements immersifs et les formes interactives. Notre projet ne s'inscrivait pas prioritairement dans cette direction, mais ce champ en situe l'horizon. La cohérence du projet est venue de l'articulation entre recherche, transmission et création ; c'est elle que nous chercherons à prolonger.

Bartek Sozanski Jozsef Trefeli

Annexe 1 — Éléments de grammaire visuelle pour la danse filmée

Synthèse des paramètres travaillés durant les phases d'exploration, tels qu'ils ont été formalisés pour la transmission.

- **Cadre** — le cadre comme espace d'écriture chorégraphique : ce qui entre et sort du champ, ce qui est exclu (visage, membres), ce que l'hors-champ fait au mouvement.
- **Valeur de plan et distance** — du plan large restituant la géographie d'une chorégraphie au très gros plan isolant le moteur d'un geste (épaule, main, nuque, appui).
- **Axe et point de vue** — axes inhabituels (ras du sol, plongée verticale, contre-plongée, inversion) et leurs effets sur la perception du poids, de l'échelle et de la gravité.
- **Mouvement de caméra** — la caméra comme partenaire : approche, rotation, suivi au plus près, éloignement rapide ; la « chorégraphie à trois » entre interprète, caméra et opérateur·rice.
- **Netteté et flou** — le point comme outil dramaturgique, la profondeur de champ comme espace de circulation de l'attention.
- **Plan-séquence et découpage** — continuité organique du geste d'un côté, écriture par plans séparés en vue du montage de l'autre.
- **Montage** — la performance comme matériau : déplacements de rythme, ruptures, ellipses, ralentis, accélérés, retours, effets de continuité impossible et de dégravitation.

Annexe 2 — Structures d'ateliers et exemples d'exercices

Format court (env. 90 minutes, programme École & Culture)

- Introduction pratique au rapport geste / caméra à partir d'une tâche chorégraphique simple donnée par les intervenant·e·s ;
- exercices de tournage au smartphone avec consignes filmiques fermées (une valeur de plan, un axe, une distance) ;
- visionnage collectif immédiat et discussion des effets produits.

Format cinq jours (Montpellier, huit heures par jour ; La Manufacture, trois heures par jour)

- Jour 1 — introduction, références (corpus screendance), premières explorations caméra sur chorégraphies courtes préparées par les intervenant·e·s ;
- jours 2–3 — exercices progressifs de cadre, d'axe, de distance et de mouvement de caméra ; passage du plan-séquence aux plans séparés ;
- jour 4 — tournage en duos (interprète / opérateur·rice) en vue du montage ;
- jour 5 — montage individuel à partir des rushes communs du duo, visionnage collectif et discussion.

Format deux semaines (projeté)

- Semaine 1 — pré-production réelle (intention, repérages, découpage) et tournage ;
- semaine 2 — tournage complémentaire, montage approfondi, première approche de la post-production (son, étalonnage), restitution.

Exemples d'exercices

- Filmer une même phrase chorégraphique en excluant le visage, puis en suivant uniquement une épaule ou une main ;
- reprendre une même action depuis trois axes différents et comparer les perceptions du mouvement ;
- tourner une phrase en plan-séquence, puis la retourner en plans séparés destinés au montage ;
- monter individuellement les mêmes rushes en duo, puis confronter les deux films obtenus.