

ÉCOLE DOCTORALE N° 159 : ESTHÉTIQUE, SCIENCES ET TECHNOLOGIES DES ARTS
ÉQUIPE D'ACCUEIL N° 2302 : LABORATOIRE ESTCA
ESTHÉTIQUE, SCIENCES ET TECHNOLOGIES DU CINÉMA ET DE L'AUDIOVISUEL

THÈSE DE DOCTORAT

ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES

Bárbara Janicas

Pulsions dansantes du cinéma expérimental sur pellicule

Thèse dirigée par Dominique Willoughby

Soutenue le 15 octobre 2021

Composition du jury :

Mme Christa BLÜMLINGER,
Professeure en Études cinématographiques, Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis

M. Laurent GUIDO,
Professeur en Études cinématographiques, Université de Lille

M. Dick TOMASOVIC,
Professeur en Études cinématographiques, Université de Liège

Mme Tami Williams
Professeure en Études cinématographiques à l'Université du Wisconsin à Milwaukee (USA)

Pulsions dansantes du cinéma expérimental sur pellicule

Bárbara Janicas

Remerciements

À Dominique Willoughby d'abord, pour avoir dirigé mes recherches dans un équilibre parfait entre exigence et liberté, et pour les découvertes filmiques et les ouvertures théoriques que nos échanges m'ont apporté. C'est grâce à sa confiance dans mon travail et à ses nombreux encouragements que j'arrive à la fin de l'une des étapes les plus importantes de ma vie.

À la Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) pour le soutien financier indispensable sous la forme d'une bourse de recherche (SFRH/BD/128524/2017).

Aux membres du jury, Christa Blümlinger, Laurent Guido, Dick Tomasovic et Tami Williams, pour l'intérêt qu'ils ont manifesté à l'égard de mes recherches en acceptant de participer à ma soutenance ;

À MM Serra qui m'a généreusement accueillie lors de mon terrain de recherche dans les archives de la Film-Makers' Cooperative, en janvier 2020 ;

À mes relectrices rigoureuses et toujours bienveillantes pour leur soutien linguistique et moral ;

À mes chers amis Tiago et Ana, pour avoir été à mes côtés tout au long de ces premières années à Paris, et pour avoir partagé avec moi des moments de joie aussi bien que de doute ;

À ma « professorinha » Paula, qui m'a accompagné dans mes premiers pas de danse, et à toutes celles et ceux avec lesquels ce plaisir se poursuit, devant la scène ou sur la piste de danse ;

À mes parents, ma sœur et ma tante, toujours présents malgré la distance. Surtout à ma mère, qui m'a légué les passions du cinéma et de l'enseignement ; et à mon père-pirate, toujours prêt à me sauver ;

Enfin, à Clément, relecteur indéfectible malgré lui, pour tout et pour l'avenir.

Résumé

En partant de la conviction que cinéma et danse partagent la même vocation à créer de nouvelles visions et expériences du mouvement, cette étude propose de revisiter l'histoire du cinéma expérimental à l'ère du film argentin placé sous le signe de la danse. Plus précisément, elle a pour ambition d'établir l'existence d'une « pulsion dansante » qui dynamise les expérimentations d'une poignée de cinéastes d'avant-garde des années 1920 jusqu'à la fin des années 1960, avant l'affirmation de la ciné-danse comme une pratique artistique hybride à part entière.

J'étudierai en particulier l'hypothèse d'un modèle ciné-chorégraphique qui préside autant à l'acte de création des images en mouvement par les cinéastes qu'il détermine l'impact sensoriel de leur réception par les spectateurs. Chacune des parties de cette thèse se focalisera donc sur l'un des aspects que revêt ce modèle ciné-chorégraphique : dans la première partie, il s'agira de réfléchir à la façon dont une vision de la danse élargie aux phénomènes mobiles du monde a joué un rôle de modèle formel dans les explorations du mouvement pur par les cinéastes d'avant-garde ; dans la deuxième partie, j'aborderai le travail direct sur le support filmique développé par des cinéastes animateurs comme un moyen d'éprouver et de partager des expériences kinesthésiques avec les spectateurs ; dans la troisième partie, j'analyserai quelques œuvres initiatiques de la ciné-danse qui constituent un levier d'exploration des dimensions plastiques, sensorielles et pulsionnelles des corps dansants par les cinéastes du Nouveau Cinéma Américain.

Au fil de ces pages, je chercherai à affirmer la place du cinéma expérimental sur pellicule en tant que domaine par excellence d'idéation et d'exploration de la danse dans sa dimension cinégraphique pure, au sens d'une écriture du mouvement par la lumière, et de son expérience dans une sorte de « pas de deux » ou « corps-à-corps » sensible avec le support filmique. Il s'agira en outre de décentrer la danse de la représentation des corps à l'écran, en la libérant de sa dimension d'objet spectaculaire ou de prétexte narratif, pour l'ériger en tant qu'idéal esthétique, principe formel, horizon d'action, ou tout simplement catalyseur d'expériences sensibles véhiculées par les images en mouvement.

Mots-clés : cinéma expérimental, cinéma d'avant-garde, *direct film*, danse, ciné-danse, ciné-chorégraphie, expériences du mouvement, empathie kinesthésique, corporéité, analyse figurale

Abstract

Building on the belief that film and dance share the same vocation of creating new visions and experiences of movement, this study intends to revisit the history of experimental cinema in the era of photographic film under the sign of dance. More precisely, it aims to demonstrate the existence of a « dancing drive » that dynamizes the experiences of a handful of avant-garde filmmakers from the 1920s to the late 1960s, before the establishment of cine-dance as a hybrid artistic practice in its own right.

I will particularly study the hypothesis of a cine-choreographic model that both rules the creative act of moving images by the filmmakers and determines the sensory impact of their reception by the viewers. Each part of this thesis will thus focus on one of the aspects of this cine-choreographic model : in the first part, I'll reflect on how a definite idea of dance that extended to the world's mobile phenomena played a role of formal model in the exploration of pure movement by avant-garde filmmakers ; in the second part, I will discuss direct film techniques developed by animation filmmakers as a way to induce and share kinesthetic experiences with the viewers ; in the third part, I will analyze some early works of cine-dance which constitute a tool for the exploration of the plastic, sensory and drive-ridden dimensions of the dancing bodies by New American Cinema filmmakers.

Throughout these pages, I will seek to determine the place of experimental cinema in photographic film as an overarching domain to conceive and explore dance in its pure cinematic dimension, as a way of writing movement through light and experiencing a sort of « pas de deux » or « body to body » sensitive relationship with the filmic medium. This will help decentralize dance from the representation of bodies on screen, by freeing it from its dimension of spectacular objet or narrative pretext to further establish it as an aesthetic ideal, a principle of form, a field of action, or quite simply as a catalyst for sensory experiences through moving images.

Keywords : experimental film, avant-garde film, direct film, dance, cine-dance, cine-choreography, movement experiences, kinesthetic empathy, corporeity, figural analysis

Sommaire

Introduction	1
Une vocation cinégraphique commune	6
Pour une autre histoire du cinéma sous le signe de la danse	21
L'hypothèse d'un modèle ciné-chorégraphique	42
Premier mouvement	57
1. La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde	57
1.1. Le mouvement au cœur des avant-gardes	58
1.2. Évocations et abstractions de la danse dans le cinéma d'avant-garde	83
1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques	114
Deuxième mouvement	173
2. Expériences du mouvement par procuration	173
2.1. Le mouvement comme matériau graphique	174
2.2. Le direct film sous le signe de la danse	208
2.3. Le regard dansant de Marie Menken	250
Troisième mouvement	289
3. Pulsions figurales de la ciné-danse	289
3.1. Réflexions autour du concept de figural, entre danse et cinéma	291
3.2. La ciné-danse, une pratique artistique nouvelle	309
3.3. Quelques ciné-danses à l'épreuve du figural	328
Conclusion	385
La danse comme horizon perceptif	386
Retour aux expériences originaires du mouvement	391
La ciné-danse à bras-le-corps	396
Rémanences et élargissements	401

*L'enfantement fleurit ou se fait danse
Si le corps, ce n'est plus ce que meurtrit l'âme,
Ni la beauté le fruit de sa propre angoisse,
Ni la sagesse l'œil cerné des nuits de veille.
Ô châtaignier, souche, milliers de fleurs,
Es-tu le tronc, la fleur ou le feuillage?
Ô corps que prend le rythme, ô regard, aube,
C'est même feu le danseur et la danse.*

– William Butler Yeats¹

¹ YEATS William Butler, « Among School Children » [« Parmi les écoliers »], 1928. Traduction de Yves Bonnefoy dans *Quarante-cinq poèmes, suivi de La résurrection*. Paris : Gallimard, 1993, pp. 90-91. « Labour is blossoming or dancing where / The body is not bruised to pleasure soul, / Nor beauty born out of its own despair, / Nor blear-eyed wisdom out of midnight oil. / O chestnut-tree, great root blossomer, / Are you the leaf, the blossom, or the bole? / O body swayed to music, O brightening glance, / How can we know the dancer from the dance? »

À défaut de traduction existante, l'ensemble des citations en anglais qu'on trouvera au fil de ces pages a été traduit par mes soins.

Introduction

Cette étude vise à établir l'existence d'une « pulsion dansante » qui dynamise les expérimentations d'une poignée de cinéastes d'avant-garde des années 1920 jusqu'à la fin des années 1960, avant l'établissement de la ciné-danse comme une pratique artistique à part entière. J'étudierai plus précisément l'hypothèse d'un modèle ciné-chorégraphique qui préside autant à l'acte de création des images en mouvement par les cinéastes qu'il détermine l'impact sensoriel de leur réception par les spectateurs ; un modèle à la fois conceptuel et phénoménologique sous le signe de la danse, via lequel le cinéma est mis face à ses principes fondateurs et réinvente ses moyens d'expression et d'expérimentation du mouvement.

Au fil de ces pages, je chercherai à affirmer la place du cinéma expérimental sur pellicule en tant que domaine par excellence d'idéation et d'exploration de la danse dans sa dimension cinégraphique pure, au sens d'une écriture du mouvement par la lumière, et de son expérience dans une sorte de « pas de deux » ou « corps-à-corps » avec le support filmique. Il s'agira en outre de décentrer le rapport entre la danse et le cinéma de la représentation des corps à l'écran, en libérant le mouvement dansant de sa dimension d'objet spectaculaire ou de prétexte narratif, pour l'ériger en tant qu'idéal esthétique, principe formel, horizon d'action, ou tout simplement catalyseur d'expériences somatiques et synesthésiques véhiculées par les images mouvantes.

Introduction

Ma réflexion part du constat selon lequel la façon dont, aujourd'hui encore, sont abordées les hybridations entre danse et cinéma perpétue des conventions caduques de représentation des contenus chorégraphiques à l'écran, et ce parfois même au sein du domaine de la ciné-danse qui s'est affirmé comme un important levier d'exploration et de réinvention des corps dansants par les techniques audiovisuelles. Selon cette logique, le cinéma expérimental à vocation abstraite se trouve souvent écarté des réflexions sur les rapports entre ces deux arts : peut-être parce qu'en raison de son « irrévérance et irréférence »² constitutives, les pratiques et les formes filmiques les plus expérimentales cadrent mal avec l'acception conventionnelle de l'art chorégraphique, entendu comme l'art de composer des danses au moyen de pas, de gestes et de poses exécutés par des danseurs humains.

Ainsi se perpétue une définition de la ciné-danse quelque peu restreinte, dans la mesure où elle présuppose la présence à l'écran de corps dansants identifiables comme tels par les spectateurs, mais ne tient pas compte des « pulsions dansantes » qui dynamisent les processus créatifs de certains cinéastes expérimentaux pour lesquels la capacité des images mouvantes à susciter des sensations prégnantes est plus importante que le contenu figuratif des images elles-mêmes. Dans cette optique, ce ne sont pas uniquement les habitus perceptifs des spectateurs d'un cinéma de la représentation et de la narration qui sont mis en cause et qui requièrent de nouveaux outils d'analyse mieux adaptés aux spécificités du cinéma expérimental ; c'est aussi la définition de la danse qui demande d'être repensée en dehors des critères de figuration et de présence du corps auxquels on la consigne d'ordinaire.

En partant de la conviction que le cinéma et la danse partagent la même vocation essentielle à créer de nouvelles visions et expériences du mouvement, je propose de revisiter l'histoire du cinéma expérimental à l'ère du film argentique placée sous le signe de la danse : des ballets mécaniques et cinégraphiques des années 1920 aux ciné-danses défricheuses des années 1940 à 1960, en passant par les *direct films* animés « à bras le corps ». Pour pouvoir établir un dialogue productif entre les œuvres éclectiques qui intègrent mon corpus filmographique, il sera judicieux

² NOGUEZ Dominique, *Éloge du cinéma expérimental*. Paris: Centre Pompidou, 1979, p. 42.

de mettre en lumière les différentes acceptions que prennent les notions de danse, de mouvement et de rythme, selon les auteurs, les disciplines ou les époques, en les redéfinissant systématiquement par rapport à chaque objet filmique. La réflexion sur les possibilités du médium filmique à exprimer des idées ou des expériences proches de la danse comme moyen de penser ses propres mécanismes de création et de figuration du mouvement est quant à elle à l'origine de plusieurs questions auxquelles cette étude va tenter de répondre :

Pourquoi, pour faire face à l'abstraction et à la radicalité propres au cinéma expérimental, mon regard se déplace-t-il des objets filmés vers la matière des images, que j'éprouve comme si c'était quelque chose de l'ordre de la danse, alors qu'aucun danseur n'y est montré ? Est-il possible d'éprouver et/ou transmettre des expériences sensibles, voire physiques, du mouvement par le biais du médium filmique ? Si l'on admet qu'il existe un lien effectif entre les pratiques expérimentales de certains cinéastes et leur volonté de créer des expériences de la danse véhiculées par les images en mouvement, par quels moyens (techniques, pratiques) et selon quels principes (formels, esthétiques) se concrétise-t-il ? Peut-on utiliser un vocabulaire chorégraphique pour décrire les mouvements de la caméra, les effets de montage ou l'agitation des images à l'écran, de la même façon que l'on décrit les gestes d'un danseur sur scène ? Toutes ces interrogations renvoient à la question de savoir en quoi un film danse-t-il : autrement dit, la danse au cinéma se résume-t-elle aux films qui montrent des danseurs et des chorégraphies conventionnelles, ou peut-on parler d'une pulsion dansante intrinsèque à l'acte de créer des images en mouvement ?

Avec ce foisonnement de questions, ma recherche doctorale s'inscrit dans le paysage limitrophe d'un champ de recherches plus vaste, en développement depuis une vingtaine d'années, lequel s'occupe d'étudier les médiatisations audiovisuelles de l'art chorégraphique et d'analyser les pratiques artistiques et les formes filmiques qui résultent de l'hybridation avec la danse. Des personnalités issues des *visual studies* anglophones telles que Erin Brannigan et Douglas Rosenberg, ainsi que des chercheurs et des doctorants des études filmiques francophones comme Dick Tomasovic, Laurent Guido, Sophie Walon, Marion Carrot, Marisa Hayes et Franck Boulègue, participent à cette mouvance que l'on nomme les *screendance studies*.

Introduction

Contrairement au néologisme *screendance*, plus courant dans la littérature anglophone, qui fait de l'écran le site où le potentiel d'hybridation entre le corps dansant et les images animées est à son paroxysme, le terme *ciné-danse*, privilégié en France, permet de repositionner la réflexion sur les approches audiovisuelles de la danse sous le prisme de la généalogie des formes cinématographiques, rappelant que ce dialogue inter-arts s'initie et se développe au sein des pratiques filmiques expérimentales. Si le débat sur les origines, l'histoire et les limites de la *screendance* ou de la ciné-danse n'est toujours pas tranché, les travaux récents font preuve d'une conscience généralisée à l'égard du fait que les approches audiovisuelles de la danse à l'ère du numérique puisent dans les hybridations du corps dansant avec les visions inédites du mouvement qui étaient déjà en germe dans les réalisations de certains cinéastes expérimentaux de la première moitié du XX^e siècle.

Afin de mettre en exergue les « rémanences » de cet héritage du cinéma expérimental dans le domaine de la ciné-danse contemporaine, ma recherche osera « contourner l'incontournable » Maya Deren, en s'éloignant de sa définition fondatrice de la ciné-danse (« *film dance* » dans ses propres mots) et de son film *A Study in Choreography for the Camera* (1945), que la cinéaste elle-même décrit comme un « échantillon de ciné-danse – à savoir une danse si intimement liée à la caméra et au montage qu'elle ne peut pas être “exécutée” comme telle ailleurs que dans ce film particulier »³. En revanche, j'espère donner de la visibilité à d'autres cinéastes l'ayant précédée ou contemporains de ses exploits comme Germaine Dulac, Man Ray, Len Lye, Norman McLaren, Marie Menken, Ed Emshwiller, entre autres. Ces artistes ont souvent parlé d'un lien intime entre leurs réalisations et la danse, sur les plans à la fois théorique, technique, esthétique et sensoriel. Envisager leurs expérimentations sur le médium filmique à travers leurs processus créatifs et les amener à dialoguer sous le prisme de la danse pourra aider à reconfigurer le paysage artistique de la ciné-danse contemporaine et, éventuellement, à élargir les limites de ce que l'on considère globalement comme relevant du mouvement dansant.

³ DEREN Maya, « *Choreography for the Camera* » [1945], dans MCPHERSON, Bruce R. (dir.), *Essential Deren: Collected Writings on Film by Maya Deren*. Kingston, New York : Documentext, 2005, p. 222. « I intend this film mainly as a sample of film-dance – that is, a dance so related to camera and cutting that it cannot be “performed” as a unit anywhere but in this particular film. »

Cette introduction se veut propédeutique, en ce qu'elle vise à poser un cadre de pensée théorique et des repères historiques afin de préparer à une étude plus approfondie des expérimentations cinématographiques plus ou moins directement inspirées par la danse. Elle est organisée en trois moments : je commence par enquêter sur les origines du rapport entre la danse et le cinéma dans le tournant du XX^e siècle et les affinités essentielles qui les poussent à entretenir ce dialogue ; ensuite, je propose un tour d'horizon des modes d'existence de la danse au cinéma, suivi d'un état de la recherche dans le domaine des études filmiques au sujet des hybridations entre ces deux arts ; en dernier lieu, je présente mon corpus filmique et le découpage historique autour duquel se structure mon mémoire, ainsi que les outils méthodologiques qui guideront mes analyses filmiques.

Le caractère hybride et intermédial de l'objet d'étude de cette thèse préconise l'établissement d'un double état de l'art dans le croisement des études filmiques et des *visual studies* : d'une part, ma recherche se nourrit de la littérature critique et académique sur le cinéma d'avant-garde et expérimental, lequel a souvent été envisagé du point de vue du dialogue avec la musique ou les arts visuels (surtout la peinture), mais très rarement sous le prisme de la danse ; d'autre part, cette étude se positionne dans le voisinage des *screen dance studies*, ce champ de recherches en essor depuis les années 2000, qui s'occupe globalement des approches contemporaines de la danse par les technologies audiovisuelles numériques.

Mon approche sera plus historiographique que taxinomique : au lieu de chercher à établir les caractéristiques esthétiques et génériques de la ciné-danse, je propose de retracer l'évolution des différentes formes d'évocation, d'expression et d'exploration du mouvement au sein des pratiques cinématographiques expérimentales. Au lieu d'une classification catégorielle du corpus filmique que je propose d'analyser (classification qui risquerait d'être trop restrictive et prescriptive), je privilégie une approche interdisciplinaire des films expérimentaux, capable de rendre compte de leur hybridité essentielle. Enfin, je porterai une attention particulière aux processus *poïétiques*, au sens du poète Paul Valéry, qui concernent la genèse des œuvres et plus précisément la capacité des cinéastes à nourrir eux-mêmes la réflexion sur leurs créations et les expériences esthétiques qu'elles suscitent.

Une vocation cinégraphique commune

C'est un lieu commun d'affirmer que la danse et le cinéma sont les arts du mouvement par excellence. En effet, ils trouvent dans le mouvement leur principe fondateur et leur condition d'être, leur matière première et leur moyen d'expression privilégié. C'est également par le mouvement qu'ils s'ouvrent à des questionnements sur le temps, l'espace, les corps, et l'expérience sensorielle et énergétique que nous, spectateurs, en faisons. Le rapport de chacun de ces arts avec le mouvement est normalement pris en charge par un dispositif ou médium spécifique – les corps sur scène pour la danse, les images projetées sur un écran pour le cinéma –, mais est loin de s'y subsumer. La vérité est que tout au long du XX^e siècle et encore de nos jours, danse et cinéma ne cessent de s'immiscer l'un dans l'autre – on retrouve des corps à l'écran aussi bien que des images animées projetées sur scène –, jusqu'à fusionner leurs modalités d'expression et de perception du mouvement dans des œuvres hybrides qui brouillent les frontières entre les médiums artistiques.

Cette thèse ne se contente pas de remarquer la « fatalité chorégraphique de l'invention cinématographique »⁴, d'après la belle formule de Dominique Païni et Laurence Louppe. Si cette expression semble porter le secret de l'une complicité immanquable entre la danse et le cinéma dès l'avènement de celui-ci, elle ne peut qu'être le point de départ pour mettre en lumière leur entrecroisement inéluctable et les fruits de leurs influences mutuelles au long des décennies.

Le mot « fatalité » peut par ailleurs être trompeur en ce qu'il suggère une subordination du jeune cinéma à la danse millénaire du simple fait de l'antériorité historique de celle-ci. Or, prétendre que depuis son invention le cinéma est voué à être mis au service de l'art chorégraphique, c'est ignorer son potentiel à devenir un moyen d'invention et d'expression du mouvement des corps ainsi que des objets, tout comme sa capacité à développer des régimes sensoriels inédits qui dépassent les

⁴ PAÏNI Dominique et LOUPPE Laurence, « Les danseurs cinéphiles », *Art Press Spécial Danse*, Hors-Série, n°8, 1987, p. 65. D'autres auteurs parlent d'« affinités électives » (Sophie Walon) ou de « connivences natives » (Didier Coureau et Patrick Louguet), des expressions qui suggèrent l'existence d'une puissance d'attraction originaire entre la danse et le cinéma.

possibilités de la mise en scène chorégraphique. Sous cette optique, je prendrai la formule de Dominique Païni et Laurence Louppe à l'envers pour interroger également le « destin cinématographique de l'art chorégraphique », soit ce qui fait qu'une image devient dansante sous le regard du spectateur lorsqu'elle est mise en mouvement par les moyens techniques du cinéma.

Cette recherche part à la fois d'une intuition et d'un constat quant aux liens essentiels (ontologiques et historiques) qu'entretiennent la danse et le cinéma : d'une part, elle se fonde sur l'intuition d'une complicité immanquable à laquelle ces deux arts semblent être destinés, en ce qu'ils partagent une même vocation ou force d'attraction pour l'expression du mouvement dans tous ses états ; d'autre part, elle s'appuie sur le constat d'une coïncidence historique entre l'éclosion des propositions chorégraphiques modernes et l'avènement du cinéma.

Lorsque Dick Tomasovic écrit sur la richesse des liens qu'entretiennent la danse et le cinéma, il ne manque pas de souligner la réciprocité des dialogues et des échanges qui s'établissent dès la naissance de ce dernier :

D'une part, les renouvellements chorégraphiques du XX^e siècle ont énormément emprunté à l'art cinématographique, qu'il s'agisse de réinventions ou de recyclages gestuels, ou de dispositifs scénographiques reposant sur la présence d'écrans sur scène, redoublant ou interrogeant la performance dansée. D'autre part, dès les premières danses serpentine captées par les caméras Lumière et Edison en 1895, le filmage du corps du danseur devient un enjeu important, la rencontre du cinématographe et de la chorégraphie proposant de nouvelles formes d'agencement des corps et d'inédits montages de mouvements possibles.⁵

Nicolas Villodre remarque pour sa part que le cinéma naissant contamine lui aussi le paysage chorégraphique moderne. Non seulement le cinématographe se présente très tôt comme un potentiel allié pour la documentation, la préservation et la diffusion de l'art chorégraphique, mais la possibilité de créer des images en mouvement constitue également une sorte d'émulateur, qui confronte la danse académique à sa propre stagnation et la pousse à se surpasser en accueillant les nouvelles possibilités d'expression du mouvement par les images animées :

⁵ TOMASOVIC Dick, *Kino-Tanz. L'Art chorégraphique au cinéma*. Paris : PUF, 2009, pp. 9-10.

Introduction

La danse moderne apparaît pratiquement en même temps que son nouveau système de notation – sa nouvelle scène, pour reprendre une expression du Bauhaus – la caméra. Tout se passe en effet comme si le nouveau médium contaminait les autres arts sur son passage, les secouait dans leur torpeur, leur imposait ses vues et son rythme effréné.⁶

Cette imprégnation des arts plastiques et vivants par le cinéma peut être comprise sous l'aspect de la transition de l'image fixe à l'image en mouvement, lorsque s'impose dans la pensée philosophique et esthétique du début du XX^e siècle une nouvelle conception du mouvement qui se répercute sur tous les arts. Dans son premier commentaire sur les thèses d'Henri Bergson, Gilles Deleuze suggère que le cinéma a joué un rôle déterminant dans le changement radical de la conception du mouvement qui se vérifie dans le domaine chorégraphique à la fin du XIX^e siècle :

À plus forte raison, la danse, le ballet, le mime abandonnaient les figures et les poses pour libérer des valeurs non-posées, non-pulsées, qui rapportaient le mouvement à l'instant quelconque. Par là, la danse, le ballet, le mime devenaient des actions capables de répondre à des accidents du milieu, c'est-à-dire à la répartition des points d'un espace ou des moments d'un événement. Tout cela conspirait avec le cinéma.⁷

Deleuze rappelle ici que l'une des révolutions majeures vérifiées dans la danse du tournant du siècle a été la rupture du culte de la pose et le passage à un régime de fluidité et de liberté du mouvement. Ceci fait écho à la notion bergsonienne de la durée comme conception intuitive d'un temps continu et indivisible, qui s'oppose à l'idée défendue par les sciences d'un temps quantifiable, mesurable et spatialisé, paradigme épistémologique que Bergson reproche au cinéma de vouloir perpétuer⁸. Sans trop m'attarder sur ce débat qui dépasse la portée de mon étude, je souhaite simplement rappeler que, si Deleuze réussit à réconcilier les théories de Bergson avec le cinéma, c'est dans la mesure où il place dans le même « plan d'immanence »

⁶ VILLODRE Nicolas, « Panorama du film de danse en France », *Objectif Cinéma*, s.d. URL : <http://www.objectif-cinema.com/spip.php?article4569> [Consulté le 23/03/2019].

⁷ DELEUZE Gilles, « Thèses sur le mouvement (premier commentaire de Bergson) », *Cinéma 1 : L'image-mouvement*. Paris : Éditions de Minuit, 1983, p. 16.

⁸ Voir BERGSON Henri, « Le mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécanistique », dans *L'Évolution créatrice* [1907]. Paris : Félix Alcan, 2007, p. 305.

le caractère artificiel et mécanique des opérations techniques du cinématographe et la réalité phénoménologique de l'impression du mouvement qui en résulte, arguant que :

[...] ce dont Bergson croyait le cinéma incapable, parce qu'il considérait seulement ce qui se passait dans l'appareil (le mouvement homogène abstrait du défilé des images), c'est ce dont l'appareil est le plus capable, éminemment capable : l'image-mouvement, c'est-à-dire le mouvement pur extrait des corps ou des mobiles.⁹

De cet extrait, gardons en tête surtout l'idée selon laquelle le cinéma permet d'« extraire » le mouvement aux corps et aux objets, non pas pour le représenter ou en produire une illusion, comme le pense Bergson, mais pour le présenter dans sa forme pure et immédiate, en tant que matière modulée par le temps qui se donne à voir dans l'interstice entre deux photogrammes, idée sur laquelle Deleuze insiste. Autrement dit, si le dispositif cinématographique consiste en un instrument technique permettant l'inscription et la mise en mouvement d'une série d'images, le mouvement apparent qui en résulte constitue un phénomène en soi à même d'engager le corps du spectateur dans une expérience multi-sensorielle.

Pour comprendre dans quelle mesure le dialogue avec la danse du tournant du XX^e siècle « permet peut-être au cinéma de retrouver conscience de sa vocation cinématographique [...] et de donner à voir le mouvement »¹⁰, il me semble nécessaire de revenir sur la généalogie du septième art. Dans les pages qui suivent, je vais brièvement évoquer quelques-unes des inventions techniques et esthétiques dont le cinéma est l'héritier, à savoir les jouets optiques et la chronophotographie, ainsi que les danses serpentes de Loïe Fuller.

C'est justement sur cette dernière qu'écrit Tom Gunning, dans un texte où il évoque également les origines du cinéma. En suivant la pensée de Deleuze, l'auteur se demande comment on peut articuler la conception bergsonienne du mouvement avec la création des danses fullériennes et l'invention du cinématographe :

⁹ DELEUZE Gilles, *op. cit.*, pp. 37-38. À ce sujet, voir également PANÉRO Alain, « Deleuze avec Bergson : deux modélisations cinématographiques de la fabrique du réel », *Philosophiques*, vol. 45, n° 1, printemps 2018, pp. 143–157. URL : <https://doi.org/10.7202/1048618ar> [Consulté le 18/12/2020].

¹⁰ PRELJOCAJ Angelin [entretien], *LimeLight*, n°55, décembre 1996, dans COUREAU Didier et LOUGUET Patrick (dir.), *Cinéma et Danse, Sensibles Entrelacs*. Paris : Éditions L'Harmattan, CIRCAV, 2013, p. 14.

Introduction

Si Henri Bergson peut contribuer à une nouvelle compréhension de la nature du cinéma, comme l'observe Deleuze, je défendrais que l'importance de Bergson ne doit pas être dissociée des attentes de l'horizon historique du tournant du siècle, qui ont entraîné une nouvelle conception du mouvement. Bergson a proposé la pellicule statique, ou les chronophotographies d'Étienne-Jules Marey, dans lesquelles le mouvement est analysé et figé dans un série linéaire, comme modèle pour la vision traditionnelle, mais erronée, du temps et du mouvement, qu'il désirait surmonter. Il serait difficile de penser à une meilleure image de la nouvelle conception contrastante et dynamique de la durée bergsonienne que les danses de Loïe Fuller.¹¹

Là encore, la réponse avancée par l'auteur suggère l'idée d'un mouvement extrait au corps de la danseuse et dissout par des moyens (proto-)cinématographiques : « Si la forme est un instantané d'une transition, écrit-il, la danse de Fuller, étant l'art du mouvement, semblait offrir des formes dissoutes par le cinéma »¹². Plus qu'un refus des codes et des poses de la danse académique, cette dissolution du corps par son propre mouvement est la condition même de la conception moderne du mouvement qui s'affirme comme force dynamique, continue et impondérable.

Libérer le corps

Avec Loïe Fuller, on assiste à l'invention d'un nouvel art de la couleur et de la lumière en mouvement, un art qui cherche moins à représenter le monde qu'à saisir le jeu des forces qui le meuvent. La danseuse américaine est également l'instigatrice d'une nouvelle forme de spectacle à la croisée des projets symboliste et futuriste, ses danses étant parmi les premières à incorporer des éclairages électriques pour créer des effets visuels spectaculaires et instaurer des atmosphères multi-sensorielles.

¹¹ GUNNING Tom « Loïe Fuller and the Art of Motion. Body, Light, Electricity, and the Origins of Cinema », dans ALLEN Richard et TURVEY Malcolm (dir.), *Camera Obscura, Camera Lucida*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2003, p. 86. « If Henri Bergson can supply a new insight into the nature of cinema, as Deleuze proposes, I would claim Bergson's relevance should not be divorced from the historic horizon of expectation at the turn of the century, which occasioned a new understanding of motion. Bergson proposed the static filmstrip, or the chronophotographs of Etienne Jules Marey, in which motion is parsed and frozen into a linear series, as a model for the traditional, but mistaken, view of time and motion, which he hoped to overcome. One would be hard put to conceive of a better image of Bergson's contrasting, new, dynamic understanding of duration than the dances of Loïe Fuller. »

¹² *Ibid.* « If form is a snapshot of a transition, Fuller's dance, as the art of motion, seemed to offer forms dissolved by cinema ».

L'invention la plus célèbre et réussie de Loïe Fuller est la danse serpentine, créée en 1892¹³ : il s'agit d'une performance en un seul acte pendant lequel la danseuse, habillée d'une longue robe blanche en soie, réalise des gestes amples avec les bras, prolongés par des bâtons en bambou ; en même temps, des projecteurs rotatifs placés autour de la scène projettent sur elle des lumières colorées qui font disparaître son corps dans le tourbillon des voiles, dont les mouvements incessants évoquent des formes naturelles, célestes ou abstraites.

Acclamée comme la « Fée Électricité » de la Belle Époque, Loïe Fuller réussit à plaire à la fois aux artistes symbolistes et futuristes¹⁴, aux masses populaires et aux élites intellectuelles, au public américain aussi bien qu'européen. Elle est à plusieurs reprises peinte et photographiée par des artistes tels que Toulouse-Lautrec, Kolomon Moser, Frederick W. Glasier et Samuel Joshua Beckett, qui la représentent sous une allure à la fois dynamique et éthérée. Ses danses serpentines sont en outre l'un des sujets privilégiés des premières vues cinématographiques tournées, entre autres, par les américains William Dickson et William Heise pour le studio Edison, les frères allemands Max et Emil Skladanowsky, les frères Auguste et Louis Lumière, les réalisateurs français Alice Guy et Georges Méliès et l'espagnol Segundo De Chomón¹⁵.

Ces captations sont le plus souvent constituées de prises uniques d'environ une minute montrant une seule danseuse (ou plus rarement un groupe) cadrée en plan d'ensemble. Elles reprennent la frontalité du dispositif scénique en laissant suffisamment d'espace autour du corps pour englober les déploiements des voiles.

¹³ Originaire des États-Unis, Loïe Fuller débute sa carrière dans la scène du vaudeville londonien dans les années 1880, où elle apprend la *skirt-dance*, une sorte de danse de la jupe entre le flamenco et le French cancan. Cela l'inspire lorsqu'elle joue le rôle d'une femme hypnotisée au théâtre : pour éviter de tomber sur scène, elle doit retenir sa longue robe en virevoltant les bras en l'air. Elle baptise ensuite sa création de danse serpentine et la présente pour la première fois en 1892 dans le Théâtre de Brooklyn, à New York, puis aux Folies-Bergère à Paris, où elle est vivement acclamée.

¹⁴ Stéphane Mallarmé, le chef de file du Symbolisme, décrit les danses serpentines par un adage qui reste pour toujours associé à Loïe Fuller : « une ivresse féminine [...] et un accomplissement industriel » (MALLARMÉ Stéphane, « Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller », *The National Observer*, 13 mai 1893). Quelques années plus tard, Filippo Tommaso Marinetti, le fondateur du mouvement futuriste, déclare que : « Nous autres futuristes préférons Loïe Fuller et le *cake-walk* des nègres (utilisation de la lumière électrique et de la mécanique) » (MARINETTI Filippo Tommaso, *Le Manifeste de la danse futuriste*, 1917).

¹⁵ Dans son ouvrage monographique sur Loïe Fuller, l'historien et critique d'art italien Giovanni Lista recense environ quatre-vingt films de danses serpentines. Voir LISTA Giovanni, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*. Paris : Hermann, 1994, pp. 353-366.

Introduction

Nonobstant les techniques rudimentaires du cinéma de l'époque, les films de danses serpentine ne sont pas dépourvus de préoccupations esthétiques : d'une part, pour réussir à restituer à l'écran l'impact visuel des éclairages utilisés dans les spectacles, certaines de ces pellicules étaient coloriées à la main ou au pochoir ; d'autre part, elles étaient souvent mises en boucle à la projection, les moments d'entrée et de sortie de scène étant omis afin de faire ressortir l'événement chorégraphique. Comme le rappelle Laurent Guido, « ce mode de captation du corps en mouvement n'est pas spécifique à ces bandes : il se situe, plus fondamentalement, dans l'héritage direct de certaines modalités de prise de vues systématisées en amont par les chronophotographes »¹⁶ – tout en activant, j'ajouterais, un certain mode de perception du mouvement sur lequel reposent les jouets optiques du pré-cinéma.



Figure 1. Danses serpentine coloriées au pochoir. Photogrammes de *Annabelle Serpentine Dance* (William K.L. Dickson, 1895).

¹⁶ GUIDO Laurent, « Entre spectacles paradoxaux et dispositifs techniques : retour sur les danses serpentine du premier cinéma », dans LE FORESTIER Laurent et MOUËLLIC Gilles, *Filmer l'artiste au travail*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 125-148. URL : <https://books.openedition.org/pur/74904> [Consulté le 18/12/2020].

On note toutefois qu'aucun de ces films ne montre Loïe Fuller elle-même : non seulement la danseuse ne se laissait jamais filmer, mais elle reniait toutes les captations montrant des imitatrices qui se produisaient autant sur scène que devant les caméras des cinéastes pionniers ; elle devait juger les techniques du cinéma trop mécaniques et trop attachées aux choses matérielles¹⁷. Sa méfiance par rapport à la captation de ses performances ne l'empêche pourtant pas de développer, au début des années 1920, quelques projets filmiques personnels inspirés de contes de fées et comprenant des séquences chorégraphiques fantastiques, dont *Le Lys de la vie* (1921), co-réalisé avec sa compagne Gabrielle Sorère¹⁸.

L'influence des danses serpentine de Loïe Fuller se fait sentir durablement à la fois sur les modernités chorégraphiques et les avant-gardes cinématographiques. J'y reviendrai dans la première partie de ma thèse, afin de réfléchir, à la suite de Tami Williams, Tom Gunning et Marion Carrot, à l'impact que cette danseuse eut sur la cinéaste d'avant-garde Germaine Dulac et ses théories autour du cinéma intégral ; puis, dans la deuxième partie, l'art de Loïe Fuller sera de nouveau évoqué en tant que modèle pour l'engagement physique des animateurs Len Lye et Norman McLaren dans l'acte de création. On verra notamment de quelle façon les danses fullériennes véhiculent une nouvelle conception du rythme visuel et du mouvement perpétuel, confié à la pure évocation de formes abstraites ; et comment elles inculquent chez les artistes le désir d'explorer l'éclatement ou la dissolution du corps, en les interpellant à explorer ses « apparitions mystérieuses, toujours aux marges du visible, brouillées »¹⁹.

¹⁷ Comme le suggère Giovanni Lista, « le refus du cinéma se nourrissait assurément, chez Loïe Fuller, de positions propres à la culture de son époque, marquée par le wagnérisme et le symbolisme. En effet, pour ceux qui prônaient un art spirituel capable de compenser, en termes de fluidité et d'immatérialité, tout ce qui fait la pauvreté et la dureté du réel, l'œil de la caméra se révélait infirme à saisir autre chose que de la matière ». LISTA Giovanni, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, op. cit., p. 77.

¹⁸ Les films de Loïe Fuller sont restés inachevés et on les estime aujourd'hui quasiment tous perdus ; seules les premières minutes de *Le Lys de la vie* sont parvenues jusqu'à nous, restaurées avec ses teintes originelles et conservées au Musée d'Orsay. Par ailleurs, plusieurs critiques de l'époque parlent déjà d'un film qui propose un travail de caméra et du montage spécifiquement chorégraphique.

¹⁹ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*. Paris : Contredanse, 2001, p. 46. On peut également citer Annie Suquet, qui évoque pour sa part « une danse désancrée du corps et de sa densité charnelle, voire l'aspiration à une danse sans danseur », idée qui rejoint souvent les expérimentations cinématographiques et qui « hantera bien des essais chorégraphiques et scénographiques des premières décennies du siècle, des danses électriques de Loïe Fuller à certaines créations des Ballets Suédois, en passant par les ballets lumineux associés aux Futuristes ». SUQUET Annie, *L'Éveil des modernités, une histoire culturelle de la danse, 1870-1945*. Pantin : Centre national de la danse, 2012, p. 33.

Introduction

On peut en effet envisager Loïe Fuller comme étant à l'origine d'un processus de « fusion entre corporalité mobile et technologie [qui] transforme la capacité de la figure à produire du sens, et son influence sur la configuration spatio-temporelle dans laquelle elle se déploie », comme l'observe Erin Brannigan. Cette auteure voit dans le corps fullérien le modèle d'un nouveau « type de corps cinématographique [qui] n'apparaîtra pas avant les expérimentations d'avant-garde de précurseurs tels que Man Ray, Jean Renoir, René Clair et Dudley Murphy »²⁰, ainsi qu'une figure matricielle de la rencontre entre ces deux arts, dont l'une des ramifications inévitables sera la ciné-danse (ou, dans la terminologie de l'auteure, le « *dancefilm* »).

Vus de nos jours par un public familiarisé avec les prouesses techniques et effets spéciaux dont le cinéma numérique s'est emparé, les films de danses serpentes ne peuvent que faiblement évoquer l'état d'émerveillement qu'ils offraient à l'époque²¹. Peut-être que l'art de Loïe Fuller « était déjà trop essentiellement cinématographique pour être *cinématographisé* », comme l'aura suggéré Dick Tomasovic²² ; néanmoins, les danses serpentes sont longtemps restées dans l'imaginaire du cinéma, et elles ont également constitué une première instance d'hybridation entre un spectacle chorégraphique éminemment moderne et un dispositif proto-cinématographique basé sur la projection de lumières en mouvement, anticipant tant de spectacles multimédia qui se sont avérés une pratique récurrente à partir des années 1970²³.

²⁰ BRANNIGAN Erin, *Dancefilm. Choreography and the Moving Image*. New York : Oxford University Press, 2011, p. 37. « This fusion of a motile corporeality with technology transforms the figure's capacity to produce meaning, and the figure's ability to influence the space-time configuration within which it exists. This type of cinematic body would not appear until the first avant-garde cinematic experiments of early innovators such as Man Ray, Jean Renoir, René Clair and Dudley Murphy. »

²¹ Par contraste, on peut évoquer l'apport du numérique dans les séquences de danses serpentes revisitées par Stéphanie Di Giusto dans son *biopic* sur Loïe Fuller intitulé *La Danseuse* (2016).

²² TOMASOVIC Dick, *Kino-Tanz. L'Art chorégraphique au cinéma, op. cit.*, p. 66.

²³ Je pense à *Homemade* (1966) de Trisha Brown, un solo dans lequel l'artiste danse avec un projecteur attaché dans le dos qui diffuse sur le fond de la scène et parfois sur le public sa propre image en train d'exécuter des phrases de la chorégraphie ; ou à *Danse* (1979) de Lucinda Childs, qui repose sur un dispositif scénique conçu par l'artiste Sol LeWitt, superposant à la chorégraphie des danseurs en chair et en os leur image virtuelle projetée sur une immense toile transparente séparant la scène du public. On peut également mentionner le travail original de composition chorégraphique pour la caméra développé par Merce Cunningham en collaboration avec les vidéastes Charles Atlas et Elliot Caplan. Par exemple, dans la vidéo-danse *Fractions I* (1978), quatre caméras sont placées aux quatre coins du studio où se déroule la chorégraphie, auxquelles s'ajoutent des postes de télévision qui diffusent en direct les images captées par les appareils ; la vidéo juxtapose ainsi une multiplicité d'actions chorégraphiques simultanées dans un même plan filmique.

Saisir le mouvement

Cette « fatalité chorégraphique de l'invention cinématographique » que beaucoup d'auteurs accordent aux danses serpentines de Loïe Fuller, je la vois de manière aussi flagrante et révélatrice dans le premier disque de Plateau breveté en 1833, qui déploie rien moins que les phases successives de la pirouette d'un danseur :

Chaque secteur porte comme on voit un petit danseur faisant une pirouette ; mais en suivant la série de figures, on voit que le danseur tourne de plus en plus dans un même sens pour en revenir enfin à la position d'ou l'on est parti, tandis que le sol sur lequel il repose est parfaitement le même dans tous les secteurs.²⁴



Figure 2. La pirouette du danseur. Disque en carton de Joseph Plateau, fabriqué par Rudolph Ackermann, Londres, 1833. Collection de la Cinémathèque française, Musée du Cinéma.

²⁴ PLATEAU Joseph, 1833, cité par WILLOUGHBY Dominique, *Le Cinéma Graphique. Une histoire des dessins animés : des jouets d'optique au cinéma numérique*. Paris : Éditions Textuel, 2009, p. 54.

Introduction

Comme le note le physicien dans la notice qui accompagne son invention, ce premier disque combine un fond neutre et immuable sur lequel est dessiné le danseur dans une suite de positions avec des modifications légères et graduelles ; ses pieds touchent le sol déterminé par une circonférence à l'intérieur du disque. Une fois que celui-ci est mis en rotation devant un miroir, on ne distingue plus les étapes de la pirouette décomposée, mais on a plutôt l'impression d'observer le danseur pivoter dans un mouvement continu. On peut voir dans cette « danse géométrisée » le fondement du cinéma graphique, construit lui aussi sur « la mesure et l'arrangement des écarts, la géométrie et le calcul des formes et des trajectoires », comme l'observe Dominique Willoughby²⁵. La nature brève et giratoire du mouvement permet par ailleurs de concevoir une sorte d'embryon de « chorégraphie minimaliste » fondée sur la circularité itérative d'un geste²⁶.

À la suite du disque de Plateau montrant la pirouette d'un danseur, les divers jouets optiques inventés et perfectionnés au long du XIX^e siècle (thaumatropes, phénakistiscope, praxinoscope, zootropes, pour ne citer que quelques exemples) portent souvent sur des mouvements humains, mécaniques ou animaliers : nombre de ces objets flirtent avec l'imaginaire des attractions foraines et de la danse, en illustrant des acrobates, des jongleurs, des couples valsant ou des danseuses ; et il y en a aussi qui montrent des phénomènes naturels, des compositions de formes géométriques ou des variations chromatiques aux effets kaléidoscopiques. Les jouets optiques du « pré-cinéma » oscillent ainsi entre l'invention technique aux ambitions scientifiques et didactiques et l'attraction ludique aux puissances illusionnistes.

Développés parallèlement à des recherches autour des phénomènes de la persistance rétinienne et de la compensation optique, initialement destinés à l'usage individuel, puis accouplés à des miroirs ou à des lanternes magiques permettant de les exhiber devant un public, les jouets optiques « constituent l'invention d'une

²⁵ WILLOUGHBY Dominique, *op. cit.*, p. 57.

²⁶ On retrouve ce principe à l'ère du numérique avec les *GIFs* animés : des segments courts d'images animées mises en boucle, souvent élaborés à partir d'objets de la culture populaire, dont des scènes de films. À ce sujet, voir HAYES Marisa C., « Brief Thoughts on the Art of the Animated GIF », *Screendance Studies*, avril 2016. URL : <https://screendancestudies.wordpress.com/2016/04/08/brief-thoughts-on-the-art-of-the-animated-gif/> [Consulté le 10/03/2019].

nouvelle modalité expérimentale de perception visuelle et son dispositif, dont tout le cinéma découle »²⁷ : il s'agit, à partir d'une série de dessins disposés sur un disque en carton ou dans une bande horizontale mise en boucle, d'obtenir la synthèse d'un mouvement cyclique, soit, selon les mots de Claudine Eizykman, de parvenir à la création d'un *mouvement par des immobilités*²⁸.

On retrouve ce même principe de décomposition du mouvement chez l'autre ancêtre du cinéma : la chronophotographie, développée par Eadweard Muybridge aux États-Unis et par Étienne-Jules Marey en France dès la fin des années 1870. Leurs travaux chronophotographiques sont d'abord présentés sous la forme de planches sérielles, puis dans des photographies composites réunissant les étapes successives du mouvement (à l'aide notamment du fusil photographique, inventé en 1882, qui permet de prendre des photos en rafale). La simultanéité des phases du mouvement dans une seule image crée une sorte de nébuleuse autour des corps, ce qu'on appelle souvent l'effet Marey, revisité de nos jours par la photographie stroboscopique.

Parallèlement à ses études sur la locomotion animale, Muybridge choisit souvent des gestes humains récréatifs et accorde un soin particulier à la mise en scène des sujets photographiés, comme l'on peut voir dans *Woman Dancing* (1887). Malgré le réalisme des sujets, ses chronophotographies sont considérées comme moins scientifiques que les celles que réalise Étienne-Jules Marey avec son assistant Georges Demeny dans la Station Physiologique de Paris²⁹. Les deux inventeurs français explorent notamment la prise photographique en pose longue, en appliquant des bandes réfléchissantes ou des ampoules incandescentes à leurs sujets pour saisir la trajectoire des mouvements. Après l'étude du galop du cheval et du vol d'oiseau, de la marche de l'homme et des sauts et tours de gymnastes et de danseurs, des phénomènes physiologiques invisibles (dont les battements cardiaques et les rythmes respiratoires) font aussi l'objet de travaux chronophotographiques.

²⁷ WILLOUGHBY Dominique, *op. cit.*, p. 16.

²⁸ EIZYKMAN Claudine, « Cinéma/Film », dans *Le film-après-coup*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2019, p. 282.

²⁹ Voir BRAUN Marta, « Fragmentation as Narration: the Case of Animal Locomotion », dans ALBERA François, BRAUN Marta et GAUDREAUULT Andre (dir.), *Arrêt sur image, fragmentation du temps. Aux sources de la culture visuelle moderne*. Lausanne : Payot Lausanne, 2002, pp. 151-170.

Introduction



Figure 3a. La danseuse tournant en tenant sa robe. Eadweard Muybridge, *Woman Dancing*, 1887. Planche chronophotographique n° 187, *Animal Locomotion 1872-1885*. Collection du MoMA Museum of Modern Art.



Figure 3b. Le « tumulte plumeux » d'un oiseau. Étienne-Jules Marey, *Pélican volant*, 1887. Chronophotographie sur plaque fixe. La Cinémathèque Française, Paris, France.

De leurs recherches naît une véritable encyclopédie visuelle de la mécanique des mouvements visuels, dans laquelle l'on peut entrevoir avec Laurent Mannoni un « glissement progressif » vers le spectacle et le plaisir, qui prépare le terrain pour le cinéma³⁰. De même, Laurent Guido observe que, par delà sa portée scientifique,

³⁰ MANNONI Laurent, « Glissements progressifs vers le plaisir. Remarques sur l'œuvre chronophotographique de Marey et Demeny », dans *1895, revue d'histoire du cinéma*, n°18, 1995, pp. 10-51. URL : www.persee.fr/doc/1895_0769-0959_1995_num_18_1_1102 [Consulté le 18/12/2020].

la chronophotographie a aussi une « dimension esthétique, ainsi que spectaculaire », et que « la technologie, bien qu'en principe destinée à l'étude rationnelle du mouvement, [peut] également revêtir une valeur d'attraction »³¹. Sophie Walon remarque quant à elle que les travaux chronophotographiques anticipent des questions et des préoccupations qui seront plus tard partagées par les réalisateurs de ciné-danses, notamment par la manière dont « la médiatisation des mouvements par des technologies de reproduction mécanique de l'image pouvait mettre au jour des aspects kinesthésiques et/ou chorégraphiques invisibles dans les conditions normales – non médiatisées – de l'exercice des corps et de leur observation »³².

Souvent critiquée pour son aspect de pétrification du mouvement, la méthode chronophotographique porte en soi, comme l'estime Claudine Eizykman, la possibilité du passage de l'analyse du mouvement à son état ultime de synthèse : « C'est dans cet écart pétrifié que s'accomplit l'inaccompli, écrit-elle, l'immobilisation frémissante et la promesse du mouvement sont données à voir, détachées de l'insu, de l'inconçu »³³. Autrement dit, selon l'auteure, la chronophotographie ne détruit pas le mouvement, ne le fige ni le condense, mais lui accorde plutôt une nouvelle visibilité en le décomposant, le démêlant et l'ordonnant en une succession de clichés. En prenant comme exemple les titres de quelques travaux d'Étienne-Jules Marey (*Le Vol d'un goéland*, *La marche de l'homme*, *Le Galop du cheval*), Eizykman montre que l'attention y est portée moins sur l'identité du sujet mobile représenté que sur l'essence du mouvement observé ; par conséquent, l'auteure préfère utiliser les expressions « tumulte plumeux » et « galop chevale » qui d'après elle témoignent que « des événements visuels ont eu lieu [...] comparables à ceux qui surgissent dans les films expérimentaux »³⁴.

³¹ GUIDO Laurent, « Rhythmic Bodies/Movies. Dance as Attraction in Early Film Culture », dans STRAUVEN Wanda (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2006, pp. 139-157. « This understanding of human mobility created an element that contained not only an aesthetic, but also even a spectacular dimension. [...] Technology, although in principle meant for the rational study of movement, could also take on an attraction value. »

³² WALON Sophie, *Ciné-danse : Histoire et singularités esthétiques d'un genre hybride*, *op. cit.*, p. 49.

³³ EIZYKMAN Claudine, « Cinéma/Film », *op. cit.*, pp. 284-289.

³⁴ *Ibid.*, p. 288.

Introduction

Les chronophotographies ne permettent pas seulement d'étudier les détails du mouvement imperceptibles à l'œil nu, elles offrent également des vues inédites de la matière cinétique sous la forme d'un flux lumineux, tout en provoquant un effet visuel de déréalisation et d'abstraction des corps qui se « dissolvent » dans la trajectoire de leur mouvement. La chronophotographie sera une importante source d'inspiration pour les peintres futuristes et cubistes, en leur fournissant une solution efficace pour la question du dynamisme qu'ils explorent dans leurs tableaux³⁵. Son influence se fait également sentir dans le cinéma expérimental des années 1920, que ce soit à travers l'exploration de l'effet de ralenti, les boucles de mouvements, l'animation intermittente ou la mise en visibilité du flux cinétique dans l'image³⁶.

Le dialogue entre la danse et les inventions proto-cinématographiques va ainsi nourrir les débats de l'époque autour de la continuité et la discontinuité, le visible et l'invisible, le réel et l'illusoire. Ensemble, les jouets optiques, les méthodes chronophotographiques et les spectacles fullériens annoncent la double vocation que le cinéma partage avec la danse : d'une part, décomposer le mouvement pour le maîtriser et aboutir à sa synthèse visuelle ; d'autre part, le libérer de la matérialité et de la finitude du corps, afin de saisir et de donner à voir son essence évanescence.

Pour le dire autrement, on peut citer Dick Tomasovic à propos de la célèbre ciné-danse *Pas de deux* (1968) de Norman McLaren, dont l'imagerie évoque à la fois la chronophotographie et les danses serpentine : lorsque le cinéma se rapproche de la danse, il finit toujours en quelque sorte par convoquer les deux principaux « fantômes » des danseurs et des chorégraphes, à savoir leur ambition d'« inscrire le temps dans l'espace, [et de] rendre visible l'invisible »³⁷.

³⁵ Notamment les tableaux futuristes *Synthèse plastique des mouvements d'une femme* (1912) de Luigi Russolo et *Dynamisme d'un chien en laisse* (1912) de Giacomo Balla, ainsi que le célèbre *Nu descendant un escalier* (1913) de Marcel Duchamp.

³⁶ Je mentionnerai à nouveau la chronophotographie dans mes analyses, lorsque son influence sur les films étudiés se fait sentir de manière explicite. J'aimerais par ailleurs citer quelques créations récentes qui puisent ouvertement dans l'héritage du pré-cinéma pour explorer des sujets ou des effets de mouvement « ciné-chorégraphiques », à savoir : le court-métrage *Demoni* (2012) de Theodore Ushev, une animation inspirée des zootropes, dans laquelle le réalisateur anime des dessins peints à même des vinyles à l'aide d'un tourne-disque ; et la série *Bookanima: Danse* (2018) de l'artiste coréen Shon Kim, qui utilise des images trouvées (*found footage*) de danseurs de différents styles de danse, auxquelles est donnée un traitement qui associe la chronophotographie avec le principe du folioscope (*flip-book*).

³⁷ TOMASOVIC Dick, *Kino-Tanz. L'Art chorégraphique au cinéma*, op. cit., p. 33.

Pour une autre histoire du cinéma sous le signe de la danse

La danse est l'un des grands motifs du septième art depuis sa naissance, comme le prouvent les nombreuses captations de danses serpentines, exotiques, traditionnelles, vaudevillesques, réalisées par les cinéastes pionniers (William Dickson et William Heise, les frères Lumière, les frères Skladanowsky, Alice Guy, entre autres) dans les années qui suivent l'invention du cinématographe³⁸. Constituant à première vue des enregistrements objectifs d'une réalité profilmique, les films de danse des premiers temps revêtent également une valeur d'attraction. Les danses « féeriques » de George Méliès³⁹ et de Segundo de Chomón, réalisées à partir de 1900 à l'aide de multiples trucages illusionnistes, montrent en outre que depuis les premiers temps du cinéma le motif du corps dansant se révèle tout particulièrement susceptible d'être déplacé, fragmenté, désarticulé, métamorphosé d'une façon qui ne pourrait être accomplie sans l'aide du médium filmique⁴⁰.

L'articulation entre les dimensions spectaculaire et narrative de la danse est un enjeu présent dans de nombreux films muets des années 1910 et 1920 qui, en plus d'inclure de nombreuses scènes de danse (bals, fêtes, farandoles, cabarets), s'ingénient à renouveler le jeu d'acteur par le biais de codes gestuels empruntés aux nouvelles propositions chorégraphiques modernes. Mais c'est seulement après l'avènement du cinéma sonore que le genre de la comédie musicale hollywoodienne

³⁸ Voir GAUDENZI Laure, « Une filmographie thématique: la danse au cinéma de 1894 à 1906 », dans MARIE Michel (dir.), *Les vingt premières années du cinéma français (1895-1914)*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 1996, pp. 360-364.

³⁹ Georges Méliès réalise à partir de 1900 une série de courts-métrages qui dialoguent avec l'art chorégraphique : dans des films comme *Dislocation mystérieuse*, *La Danseuse Microscopique*, *Le Rêve du maître de ballet* et *Le Cake-Walk infernal*, il explore la danse comme un motif spectaculaire et fantaisiste par le moyen de trucages illusionnistes. À cet égard, voir GUIDO Laurent, « De la performance scénique à la ciné-chorégraphie. Les avatars de la danse chez Georges Méliès », dans GAUDREAU André et LE FORESTIER Laurent (dir.), *Méliès, carrefour des attractions*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 63.

⁴⁰ On pourrait à cet égard évoquer le film *Le Squelette joyeux* (1895) réalisé par les frères Lumière : il s'agit du premier film qui emploie une technique rudimentaire d'animation image par image (*stop-motion*) pour faire bouger une marionnette en forme de squelette, laquelle s'écroule pendant qu'elle réalise une courte danse burlesque.

Introduction

prend en charge l'intégration des numéros chantés et dansés au récit des films : on peut alors penser aux chorégraphies monumentales aux effets kaléidoscopiques mises en scène à partir des années 1930 par Busby Berkeley, aux performances virtuoses de Fred Astaire et de Gene Kelly, ou encore aux ballets hauts en couleur et oniriques dans les films de Vincente Minnelli dans les années 1950.

Dans le cinéma de fiction, où elle prend le plus souvent un aspect diégétique, la danse revêt de multiples fonctions : elle est tantôt vecteur de comédie, comme dans le genre burlesque – on se rappelle de Charlie Chaplin et sa « danse des petits pains » dans *La Ruée vers l'or* (1925) –, aussi bien que de romance et de rêverie, comme dans la comédie musicale classique – *Un Américain à Paris* (1951) de Vincente Minnelli –, voire symptôme de folie, si l'on pense à des films dramatiques ou d'horreur autour du monde de la danse – comme *Les Chaussons Rouges* (1948) de Michael Powell et Emeric Pressburger ou *Suspiria* (1977) de Dario Argento. Des moments de danse font également irruption dans nombre de films classiques et modernes qui mériteraient d'être analysés sous le prisme d'une sensibilité chorégraphique qui dynamise autant les mouvements de caméra et le montage que la mise en scène des corps ou le jeu d'acteur⁴¹.

En fait, la danse dans les films a été longtemps reléguée au statut de motif narratif et d'attraction spectaculaire et associée au genre de la comédie musicale qui pourtant ne détient pas (et n'a jamais détenu) le monopole de la danse au cinéma. Par-delà une étiquette de divertissement grand public attribuée aux comédies musicales hollywoodiennes, la danse peut également faire l'objet d'approches documentaires, didactiques ou expérimentales, suscitant des lectures interdisciplinaires, culturelles, philosophiques ou politiques. De même, outre des manifestations savantes ou populaires de la danse sous toutes ses formes et styles (ballet classique et moderne, claquettes, danses de salon, *modern jazz*, disco, *breakdance*, etc.), le mouvement dansant s'imisce aussi dans le cinéma d'animation, la comédie burlesque, les films d'arts martiaux, aussi bien que dans le cinéma d'auteur ou expérimental.

⁴¹ Je pense notamment aux filmographies classiques et modernes de Max Ophüls, Luchino Visconti ou Robert Bresson ; ou plus contemporaines, par exemple Claire Denis, Leos Carax, Bertrand Bonello, Wong Kar-Wai, entre autres. De nombreuses études à ce sujet ont déjà été faites et intègrent les ouvrages collectifs sur les rapports entre danse et cinéma que je présenterai plus loin.

En parcourant avec Sophie Walon le riche panorama de la danse au cinéma, on découvre que les manifestations filmiques de la danse se déclinent dans une grande variété de genres au fil des décennies :

Les premières « vues » cinématographiques, les films burlesques des années 1910 et 1920, les comédies musicales hollywoodiennes, les films dramatiques (tels que The Red Shoes et They Shoot Horses, Don't They?), les films de danse mélodramatiques et populaires de la fin des années 1970 et des années 1980 (comme Saturday Night Fever, Flashdance et Dirty Dancing), qui trouvent leurs variations contemporaines dans les teen movies de danse des années 2000 et 2010 (Save the Last Dance, Honey, la série des Step-Up), les captations et adaptations télévisées de spectacles de danse, les documentaires sur la danse et les portraits d'artistes chorégraphiques, les dessins animés (il y a presque systématiquement une ou deux scènes de danse dans les productions de Walt Disney), les vidéo-clips, les publicités dansées ou encore les ciné-danses, qui occupent l'extrémité la plus expérimentale de ce large spectre d'œuvres ciné-chorégraphiques.⁴²

On sait aujourd'hui que les films narratifs et les documentaires sur l'univers de la danse ne sont pas les seuls modes d'existence de l'art chorégraphique au cinéma, et que ce que l'on appelle couramment « film de danse » n'est que la pointe de l'iceberg pour ce qui concerne les croisements entre ces deux arts. En creusant jusqu'aux strates submergées de cet iceberg métaphorique, on pourrait découvrir d'autres instances de l'hybridation de la danse avec le médium filmique, échappant à toute classification étanche, lesquelles puisent à la fois dans les pratiques filmiques expérimentales et dans les manifestations non-disciplinaires de la danse. Or, malgré leur caractère marginal, ce sont justement les strates plus profondes et invisibles de cet iceberg qui constituent les fondements sur lesquels s'est bâtie l'histoire des croisements entre la danse et le cinéma. D'où l'importance de mettre au jour cette histoire « souterraine » des formes ciné-chorégraphiques expérimentales, dans laquelle le mouvement inspiré *de* ou aspirant à la danse se manifeste en deçà et au-delà des corps et des figures chorégraphiques conventionnelles.

⁴² WALON Sophie, *op. cit.*, p. 48. Ce vaste panorama occidental-centré des manifestations filmiques de la danse comporte des lacunes puisque, comme le rappelle l'auteure, les scènes de danse foisonnent aussi dans les cinémas japonais et coréen ainsi que les comédies musicales indiennes et égyptiennes. Une étude exhaustive reflétant la diversité culturelle d'un tel corpus filmique reste toujours à faire. Il s'agit là d'un point de contact éventuel entre le domaine des *screen dance studies* et celui des recherches sur les approches *post-* et *dé-*coloniales du cinéma.

Du foisonnement de la réflexion théorique et critique sur la place de la danse à l'écran

Si aujourd'hui les affinités intimes entre la danse et le cinéma se font ressentir comme une évidence chez les spectateurs comme chez les critiques et les chercheurs, la réflexion sur les origines et les limites de ce rapport, ainsi que sur leurs influences mutuelles et leur potentiel d'hybridation est loin d'être épuisée. Comme l'observe Nicole Brenez, la littérature théorique et critique sur le cinéma semble avoir largement évolué dans l'ignorance de l'histoire de l'art chorégraphique avec lequel le septième art ne cesse de se croiser tout au long du XX^e siècle, « au point de pratiquer une sorte de *hold-up* permanent sur la question du mouvement »⁴³. En effet, les théoriciens du cinéma donnent souvent l'impression d'oublier que le cinéma partage avec la danse le titre d'art du mouvement, et qu'une grande partie des questionnements concernant la présence et l'expérience des corps ainsi que leur rapport au temps et à l'espace ont d'abord été posés et explorés dans le champ de l'art chorégraphique et du spectacle vivant en général, avant que le cinéma ne se l'approprie⁴⁴.

On peut toutefois observer depuis les années 2000 un engouement croissant pour les rapports expansifs entre la danse et le cinéma au sein des études filmiques. Si ce phénomène coïncide avec le succès commercial et critique d'une poignée de films de fiction qui laissent songer à une possible résurrection de la comédie musicale – *Dancer in the Dark* (2000) de Lars von Trier, *Chicago* (2002) de Rob Marshall, ou *La La Land* (2016) de Damien Chazelle – les recherches et les travaux récents se penchent davantage sur des corpus filmiques plus méconnus, contribuant ainsi à élargir le panorama des films de danse.

⁴³ BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. Bruxelles : De Boeck Université, 1998, p. 289.

⁴⁴ Par ailleurs, ce phénomène de « hold-up » du cinéma à l'encontre de la danse peut être constaté même au sein de la littérature académique sur la comédie musicale classique, où les performances des acteurs-danseurs et les numéros spectaculaires sont rarement abordés sous le prisme de la danse et de leur dialogue avec les pratiques chorégraphiques de l'époque. Voir par exemple : MASSON Alain, *Comédie musicale*. Paris : Éditions Stock, 1981 ; ALTMAN Rick, *La Comédie musicale hollywoodienne*. Paris : Armand Colin, 1992 ; CHION Michel, *La Comédie musicale*. Paris : Cahiers du cinéma, 2003 ; CHABROL Marguerite et GUIDO Laurent (dir.), *Jane Feuer, Mythologies du Film Musical*. Dijon : Les Presses du Réel, 2016. Quelques exceptions peuvent néanmoins être signalées en ce qui concerne notamment l'analyse des performances de Fred Astaire et de Gene Kelly.

Dans un premier temps, c'est surtout en Grand-Bretagne et aux États-Unis que cet intérêt renouvelé pour les rapports entre la danse et le cinéma va trouver un véritable écho à la fois dans la production artistique et dans la littérature académique. Des ouvrages monographiques à caractère encyclopédique tels que *Dance on Camera: A Guide to Dance Films and Videos* dirigé par Louise Spain, *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art* de Sherril Dodds, *Envisioning dance on film and video* coordonné par Judy Mitoma⁴⁵, parcourent le vaste spectre des manifestations populaires de la danse « pour la caméra » ou « à l'écran » et examinent les représentations et les fonctions de la danse dans des films de tous les genres et de toutes les époques, sans oublier les vidéo-danses alors en plein essor⁴⁶. Encouragées par l'institutionnalisation des premiers réseaux de création et de diffusion spécialisés, certaines publications revêtent même une fonction de guide pratique destiné aux nouvelles générations de réalisateurs de vidéo-danses, comme c'est le cas de *Making Video Dance* de Katrina McPherson⁴⁷.

Du côté de la littérature sur l'art chorégraphique, des ouvrages récents abordent l'impact des nouvelles technologies sur la danse, en se focalisant sur les corps médiatisés et les spectacles immersifs à l'ère du numérique et de la réalité virtuelle⁴⁸. On note d'ailleurs que les auteurs s'intéressent davantage aux créations audiovisuelles signées par des artistes du milieu chorégraphique et envisagent les créations scéniques hybridant danse et images animées par le prisme du spectacle vivant.

⁴⁵ SPAIN Louise (dir.), *Dance on Camera: A Guide to Dance Films and Videos*. Lanham : Scarecrow Press, 1998 ; DODDS Sherril, *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. Londres : Palgrave Macmillan, 2001 ; MITOMA Judy (dir.), *Envisioning dance on film and video*. New York/Londres : Routledge, 2002. À ceux-ci s'ajoute l'ouvrage de BORELLI Melissa Blanco (dir.), *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*. New York : Oxford University Press, 2014.

⁴⁶ Les premières études monographiques exclusivement sur la vidéo-danse sont non-anglophones et datent de la deuxième moitié des années 1990 : VACCARINO Elisa, *La Musa dello schermo freddo: videodanza, computer e robot*. Genève : Costa & Nolan, 1996 ; et ROSINY Claudia, *Videotanz. Panorama einer intermediären Kunstform*. Zurich : Chronos, 1999. On peut également citer l'ouvrage en cinq volumes de RUIZ CARBALLIDO Paulina et MONROY Ximena (dir.), *La Creación Híbrida en Videodanza*. Puebla : Fundación Universidad de las Américas, 2015.

⁴⁷ MCPHERSON Katrina. *Making Video Dance, A step-by-step guide to creating dance for the screen*. New York : Routledge, 2006.

⁴⁸ Voir JORDAN Stephanie et ALLEN Dave (dir.), *Parallel Lines: Media Representations of Dance*. Londres : John Libbey, 1993 ; ; JAFFRÉ Olympe, *Danse et nouvelles technologies : enjeux d'une rencontre*. Paris : L'Harmattan, 2007 ; YUDINA Anna, *Multiverse – Art, danse, design, technologie, la création émergente*. Milan : 5 Continents, 2017.

Introduction

À l'ère du numérique, le terme vidéo-danse forgé dans les années 1970 n'est plus d'actualité. Insistant sur un support qui n'est ni le médium inaugural ni le médium dominant des films de danse expérimentaux, il devient un « *label* » pour les festivals couvrant une multiplicité de pratiques et d'événements qui mêlent projections filmiques avec la performance vivante et l'installation multimédia. L'aspect « fourre-tout » de ce terme pousse certains auteurs à chercher des concepts plus précis pour aborder l'ensemble des formes chorégraphiques créées *pour et par* les technologies audiovisuelles, indépendamment des supports utilisés.

C'est notamment le cas du philosophe Noël Carroll qui crée en 2003 le concept de *moving-picture dance* pour désigner les œuvres de danse qui ont pour fondement les images animées, distinguant au sein de celui-ci trois modalités de rapport entre danse et cinéma, à savoir la captation, la reconstruction et la construction de danses⁴⁹ ; ou de la chercheuse Erin Brannigan qui, travaillant sur les hybridations des gestes chorégraphiques avec le langage cinématographique, élabore un riche réseau conceptuel autour de la notion de *dancefilm* afin d'examiner sous un angle nouveau les notions de présence et de performance corporelles dans les films de danse⁵⁰.

C'est toutefois le terme *screendance* qui s'impose dans la recherche anglo-saxonne. Selon son principal théoricien, Douglas Rosenberg, la *screendance* désigne la catégorie des œuvres de danse spécifiquement conçues pour être présentées sur un écran de tout type (salle de cinéma, télévision, ordinateur, smartphone...)⁵¹. Le critère définitoire n'est pas le support ou les techniques de création, mais plutôt le dispositif de réception, l'accent mis sur la composante « écranique » étant sans doute une marque de la multiplication des écrans dans la société et l'art contemporains.

⁴⁹ CARROLL Noël, « Toward a Definition of Moving-Picture Dance », dans *Engaging the moving image*. New Heaven, CT : Yale University Press, 2003, pp. 234-254. Noël Carroll énonce trois critères de définition du *moving-picture dance* : l'œuvre doit être réalisée dans un support qui permet d'exprimer le mouvement ; elle doit présenter un vocabulaire chorégraphique culturellement identifiable ; et elle ne doit pas être abstraite. Ces critères pointent une acception du *moving-picture dance* à la fois trop restreinte et trop large, car ils excluent les films abstraits d'avant-garde du fait de l'absence de danseurs, mais admettent l'inclusion des documentaires de danse répondant à une logique de captation objective.

⁵⁰ BRANNIGAN Erin, *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*, op. cit. Les chapitres de son ouvrage sont structurés autour de concepts tels que « *filmic performance* », « *micro-choreographies* », « *gesture-dance* » et « *gestural exchange* ».

⁵¹ ROSENBERG Douglas, « Essay on Screendance », *Dance for the Camera Symposium*, Madison, Wisconsin, USA, 2000. URL : <http://www.dvpg.net/docs/screendance.pdf> [Consulté le 19/12/2019].

En fait, si l'on prend en compte les modalités de réception de la *screendance*, on constate que les œuvres sont le plus souvent diffusées loin des circuits commerciaux des salles de cinéma, et qu'elles trouvent leurs publics dans le cadre de festivals spécialisés ou grâce aux plateformes de partage de vidéos sur Internet.

Ainsi, s'y dessinent progressivement les contours d'un champ de recherche à la croisée des *visual studies* et des études filmiques, lequel s'interroge sur les limites et les défis que les médiatisations audiovisuelles de la danse posent dans le monde de l'art contemporain, tout en s'inscrivant dans un discours esthétique plus large sur les modalités de représentation et d'expérience des corps à l'écran. Cependant, on persiste ici dans une vision traditionnelle de la danse comme l'art des mouvements humains. Douglas Rosenberg se montre conscient de cette limitation, concluant son premier essai avec une incitation adressée aux artistes pour élargir les horizons de la danse : « Peut-être que la *screendance* la plus efficace ne ressemble pas du tout à la danse telle que nous la connaissons », songe-t-il⁵².

Cette hypothèse est reprise par Claudia Kappenberg dans son texte de 2009⁵³, où elle défend qu'au lieu de définir les œuvres de *screendance* par leurs contenus chorégraphiques, leurs contextes de production et leur modes de diffusion, on doit accorder plus d'importance à la manière dont les artistes travaillent le temps, l'espace et les corps à l'écran. Cependant, aucun de ces auteurs ne donne une réponse claire à la question de savoir à quoi la *screendance* doit ressembler. En revanche, ils se livrent à des exercices de catégorisation quelque peu redondants, en remplaçant les catégories des captations et (re)constructions de danses proposées par Noël Carroll par des formules dichotomiques suggérant la subordination de la danse au cinéma, et vice-versa⁵⁴.

⁵² *Ibid.* « Perhaps the most efficacious screendance does not look like dance as we know it at all. »

⁵³ KAPPENBERG Claudia, « Does screendance need to look like dance ? », *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, n° 5.2/3, 2009, pp. 89-105. URL : http://eprints.brighton.ac.uk/10877/1/Does_Screendance_need_to_look_like_dance_Nov09.pdf [Consulté le 19/12/2019].

⁵⁴ Par exemple, Douglas Rosenberg oppose la « danse pour la caméra » et la « danse dans la caméra », (*dance for camera* vs. *dance on camera*) alors que Claudia Kappenberg distingue entre la « danse pour le film » et la « danse comme film » (*dance for film* vs. *dance as film*). Ils veulent éviter la préposition « for », arguant qu'elle tendrait à suggérer l'idée d'asservissement de la danse au cinéma ; or, la même expression est utilisée par Maya Deren en 1945 dans le titre de son film fondateur de la ciné-danse, *A Study in Choreography for Camera*, dont l'enjeu était justement de mettre en évidence le rapport d'interdépendance entre la chorégraphie et le travail de caméra et de montage.

Introduction

Au fur et à mesure que les *screendance studies* se développent, une quantité croissante de recherches académiques et de publications spécialisées se font la vitrine de l'interdisciplinarité et de l'internationalisation des échanges dans ce domaine. Depuis 2010, *The International Journal on Screendance* promeut les travaux récents abordant les questions techniques, esthétiques et théoriques de la création artistique à l'échelle internationale. *The Oxford Handbook of Screendance Studies*⁵⁵, dirigé par Douglas Rosenberg, est à présent le plus vaste ouvrage réunissant les contributions d'artistes et chercheurs de différentes origines artistiques et géographiques.

Un mouvement similaire de redécouverte et de revalorisation des liens entre la danse et le cinéma se vérifie dans la littérature académique francophone. Après le numéro spécial de la revue *Vertigo* coordonné par Fabienne Costa en 2005⁵⁶, d'autres auteurs proposent de revisiter l'histoire du septième art par le biais d'une sensibilité chorégraphique : c'est notamment le cas de Dick Tomasovic qui, dans son ouvrage de 2009 *Kino-Tanz. L'Art chorégraphique au cinéma*⁵⁷, offre de stimulantes lectures croisées de films de fiction, expérimentaux ou d'animation, souvent en abordant des questions esthétiques par le prisme des processus créatifs des cinéastes et de leurs liens inavoués ou inattendus à l'imaginaire de la danse.

D'autres publications collectives destinées à un lectorat cinéophile élargi contribuent à nourrir le débat inépuisable sur la question de savoir où commence et où termine le « chorégraphique » au cinéma : on peut citer l'ouvrage de vulgarisation *Danse/Cinéma*, dirigé par Stéphane Bouquet en 2012, les actes du colloque *Cinéma et Danse, Sensibles Entrelacs*, parues en 2013 sous la direction de Didier Coureau et Patrick Louguet, ou l'ouvrage *Chorégrapheur le film. Gestes, cadre, mouvement*, dirigé par Térésa Faucon et Caroline San Martin, en 2019⁵⁸.

⁵⁵ ROSENBERG Douglas (dir.), *The Oxford Handbook of Screendance Studies*. New York : Oxford University Press, 2016.

⁵⁶ COSTA Fabienne (dir.), *Vertigo, revue d'histoire et d'esthétique du cinéma*, Hors-série n°3, « Danses ». Marseille : Images en Manceuvres Éditions, octobre 2005.

⁵⁷ TOMASOVIC Dick, *Kino-Tanz. L'Art chorégraphique au cinéma*, *op. cit.*

⁵⁸ Voir BOUQUET Stéphane (dir.), *Danse/Cinéma*. Paris/Pantin : Capricci/CND, 2012 ; COUREAU Didier et LOUGUET Patrick (dir.), *Cinéma et Danse, Sensibles Entrelacs*, *op. cit.* ; FAUCON Térésa et SAN MARTIN Caroline (dir.), *Chorégrapheur le film. Gestes, cadre, mouvement*. Paris : Éditions Mimésis, 2019. On peut encore citer l'ouvrage récent signé par le journaliste et critique chorégraphique GAUVILLE Hervé, *Le cinéma par la danse*. Paris : Capricci, 2020.

Bien que la plupart des auteurs travaillant sur ces questions attestent du rôle que les mouvements de caméra et le rythme du montage jouent dans la mise en place de situations dramatiques ou d'expériences esthétiques marquées par une forte sensibilité chorégraphique, ils se penchent davantage sur la manière dont le dispositif filmique prend en charge la mise en scène des corps et les performances physiques et gestuelles des personnages. Hormis quelques exceptions, le cinéma expérimental et les ciné-danses contemporaines sont tenues à l'écart de leurs réflexions.

Ces autres corpus filmiques plus méconnus commencent à être défrichés par une communauté francophone de chercheurs, de jeunes docteurs et de doctorants (Sophie Walon, Marion Carrot, Marisa Hayes, Franck Boulègue, Stéphanie Herfeld, Priscilla Guy, Xavier Baert), notamment grâce à la multiplication des colloques et des séminaires et à la parution de quelques revues académiques et ouvrages collectifs : le livre bilingue *Art in Motion: Current Research in Screendance / Art en mouvement : recherches actuelles en ciné-danse* publié en 2015, le numéro spécial consacré à la vidéo-danse numérique de la revue *Repères Cahier de danse*⁵⁹, ou encore le numéro inaugural de la revue *Images Secondes*, auquel j'ai eu le plaisir de contribuer⁶⁰.

Malgré la profusion et la richesse des études de ces ouvrages, on peut regretter que le format court et la focalisation thématique des articles semble dissuader les efforts historiographiques plus conséquents ; par ailleurs, il arrive souvent que chaque texte s'ouvre par un résumé tantôt incomplet, tantôt redondant, des principaux jalons historiques de la ciné-danse. Alors que la majorité des auteurs attribuent invariablement la fondation de la ciné-danse à Maya Deren, avec *A Study in Choreography for the Camera*, la question des limites chronologiques et théoriques nécessaires à la définition de la ciné-danse ne fait pas l'objet d'un consensus :

⁵⁹ BOULÈGUE Franck et HAYES Marisa (dir.), *Art in Motion: Current Research in Screendance / Art en mouvement : recherches actuelles en ciné-danse*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Publishing Scholars, 2015 ; et « La vidéo-danse à l'ère numérique », *Repères Cahier de danse* n° 40. Vitry-sur-Seine : La Briqueterie, novembre 2017. Franck Boulègue et Marisa Hayes sont également les fondateurs du Festival de Vidéo-Danse de Bourgogne, créée en 2009. Ils ont organisé en mai 2018 le séminaire international « Ciné-danse : art en mouvement » à Cerisy, auquel j'ai participé en tant qu'intervenante.

⁶⁰ WALON Sophie et Carrot MARION (dir.) « Danse et cinéma, la recherche en mouvement », *Images secondes*, n° 1, 2018. URL : <https://imagessecondes.fr/index.php/danse-cinema-la-recherche-en-mouvement/>. Ma contribution intitulée « Évocations de la danse dans les théories de Germaine Dulac : Une théorie de la ciné-danse avant la lettre » a été développée dans un chapitre de cette thèse.

Introduction

certain auteurs évoquent les films d'avant-garde des premières décennies du XX^e siècle comme des formes pionnières de la ciné-danse, tandis que d'autres jugent ces objets insuffisamment chorégraphiques pour pouvoir les inscrire rétrospectivement dans le projet de la ciné-danse. Plus que l'anachronisme du terme, ce qui semble poser problème sont les dimensions d'abstraction formelle et d'exploration matérielle caractéristiques des objets filmiques plus expérimentaux, qui cadrent mal avec la définition conventionnelle et académique de la danse à laquelle beaucoup de ces auteurs souscrivent encore.

Sur ce point, la thèse de doctorat de Sophie Walon soutenue en 2016, intitulée *Ciné-danse : Histoire et singularités esthétiques d'un genre hybride*, constitue l'un des travaux les plus complets et ambitieux réalisés en France, en tant qu'exercice historiographique qui prend en compte les manifestations contemporaines de la ciné-danse comme ses antécédents historiques. En plus de proposer un panorama exhaustif de la danse au cinéma se déclinant en divers sous-genres au fil des décennies⁶¹, la chercheuse défend que la ciné-danse constitue un genre filmique à part entière caractérisé par son hybridité, son caractère expérimental et son refus de la narration classique. Elle situe ainsi la ciné-danse à l'extrémité la plus radicale du large spectre des films de danse, dans lequel « le cinéma prend souvent lui-même des qualités chorégraphiques [...], la danse y [étant] (re)pensée pour la caméra et (re)construite par le montage »⁶².

Sophie Walon propose d'étudier les propriétés esthétiques ainsi que les enjeux dramaturgiques et politiques qui caractérisent les créations de ciné-danses de 1945 à nos jours, à l'aune des « dramaturgies incarnées » et des « corporéités hybrides » singulières que les œuvres proposent. En effet, en focalisant ses analyses sur la manipulation plastique des corps dansants par la caméra et le montage, sur leur rapport avec l'espace et sur le traitement hyper-sensoriel dont ils font objet, sa définition de

⁶¹ WALON Sophie, *Ciné-danse : Histoire et singularités esthétiques d'un genre hybride*, op. cit., p. 39. L'auteure propose une classification des films de danse selon sept sous-catégories qui se déclinent au fil des décennies, à savoir : les captations de danses, les comédies musicales « chantées et dansées », les drames chorégraphiques, les vidéo-clips chorégraphiés, les films d'animations dansants et, enfin, les ciné-danses, qui sont le véritable objet de sa thèse.

⁶² *Ibid.*, p. 140.

la ciné-danse tient toujours pour condition *sine qua non* la captation filmée de corps humains encore identifiables. On constate en outre que les formes filmiques qui restent le plus en retrait dans son spectre des « films de danse » sont précisément celles qui relèvent des pratiques cinématographiques expérimentales dites à vocation abstraite, qui cherchent à créer des expériences sensibles du mouvement propre de la danse sans avoir nécessairement besoin de représenter des corps humains.

Simple mais peu attractive, l'expression « films de danse expérimentaux » semble à la fois trop banale et trop floue face à la multiplicité d'états que revêt le cinéma expérimental, en tant qu'« exploration des techniques, mise en mouvement poétique et graphique de formes nouvelles, comme transgression de genre et de traditions, ou comme mise en question de représentations manipulatrices posées comme transparentes »⁶³. Dans l'arborescence des expressions et des néologismes rattachés à ce domaine qui s'occupe des œuvres filmiques nées de la rencontre et de l'hybridation avec la danse (*moving-picture dance*, *dancefilm*, *screendance*, danse pour / avec la caméra, vidéo-danse, ciné-danse, etc.), il reste encore à imaginer un concept capable de refléter à la fois la vocation ciné-graphique qui unit ces deux arts du mouvement depuis le tournant du XX^e siècle, et cette dimension de transgression et de débordement propre au cinéma expérimental qui bouscule les représentations dominantes des corps dansants à l'écran.

Mue par la conviction que le lien entre la danse et le cinéma ne se limite pas aux chorégraphies des corps filmés, j'ai voulu aller à la rencontre des principaux oubliés ou exclus de l'histoire de la danse au cinéma, à savoir les avant-gardes européennes des années 1920, le cinéma d'animation graphique et le Nouveau Cinéma Américain à partir des années 1950. Mon corpus filmique se fera ainsi la vitrine de la diversité des approches de la danse que le cinéma expérimental peut offrir, comprenant autant de formes non-conventionnelles de représentation des corps en mouvement que de modes alternatifs d'expérience de la danse.

⁶³ TURQUIER Bárbara, « Qu'expérimente le cinéma expérimental ? Sur la notion d'expérimentation dans le cinéma d'avant-garde américain (1950-1970) », *Tracés. Revue de Sciences humaines* n° 9, 2005. URL : <http://journals.openedition.org/traces/171> [Consulté le 05/12/2019].

Les états du cinéma expérimental : proposition de découpage historique et définition du corpus filmique

À l'époque actuelle où les technologies numériques sont devenues le support hégémonique des approches audiovisuelles de la danse, on risque d'oublier que les enjeux et les défis esthétiques et techniques à l'ère de la vidéo numérique et de la multiplication des écrans ne sont plus les mêmes qu'à l'ère du cinéma argentique. En effet, ce fut d'abord dans le domaine du cinéma expérimental sur pellicule que se sont posées les questions les plus radicales sur la rencontre entre les différents supports techniques et langages artistiques. Il me semble donc que les *screendance studies* pourront bénéficier d'un repositionnement critique et d'un éclairage théorique qui prennent en considération l'héritage des expérimentations cinématographiques sur support argentique tout au long du XX^e siècle.

Le bornage historique choisi pour mon objet d'étude répond à deux critères principaux : d'une part, la question du support de création, par la décision de me focaliser sur des films réalisés exclusivement sur pellicule, avant l'affirmation de la vidéo comme support courant des travaux expérimentaux dans le champ de l'audiovisuel, à partir des années 1970 ; d'autre part, la consolidation de la ciné-danse en tant que pratique artistique à part entière revendiquée par une communauté d'artistes, ce qui explique le choix de 1967, année de la première publication collective sur la ciné-danse, comme limite historique de ma recherche.

Dans sa contribution à cette publication, le cinéaste Jonas Mekas invoque les « danses de lignes, danses de machines, danses de voix intérieures »⁶⁴, identifiant ainsi les trois tendances minoritaires et marginales de l'exploration du mouvement inspiré de la danse au sein du cinéma expérimental, au-delà de la « danse des corps » filmés qui reste la norme dans le cinéma narratif. C'est à travers la formule de Mekas que je propose d'entamer ce parcours à travers l'histoire du cinéma expérimental : la période qui recouvre mon étude s'étend sur plusieurs décennies, des premières

⁶⁴ MEKAS Jonas, *Dance Perspectives, Special issue: cine-dance*, n° 30. New York : Dance Perspective Inc., été 1967, p. 33.

avant-gardes modernes des années 1920 où l'on découvre les « danses de machines » à côté de celles des phénomènes naturels, au cinéma expérimental américain des années 1940-1970, lequel, dans son aspect lyrique et visionnaire, ouvre la voie aux « danses de voix intérieures » des cinéastes, en passant par le cinéma graphique des années 1930, qui déploie des « danses de lignes » toujours changeantes que les cinéastes animateurs imaginent et dessinent de leur propre main.

Les expressions proposées par Mekas ne doivent pas être comprises comme des catégories étanches déterminant les « sous-genres » de la ciné-danse ; elles ne constituent pas non plus des étapes, suggérant un ordre hiérarchique ou une progression vers un stade de maturation optimale. On privilégiera l'idée selon laquelle le cinéma expérimental comporte plusieurs *états*, au sens de modes d'existence durables dans le temps, mais qui ne sont ni figés ni imperméables aux influences extérieures.

Les références à la danse sont quasi inexistantes dans les ouvrages sur le cinéma expérimental qui en proposent une histoire globale célébrant sa différence radicale, sa marginalité, son indépendance par rapport aux autres arts, ainsi que son opposition par rapport au cinéma dominant⁶⁵. En revanche, les auteurs dont les travaux se focalisent sur les deux périodes clés de l'histoire des expérimentations cinématographiques, à savoir les avant-gardes européennes des années 1920 et le cinéma expérimental américain dit *underground* entre 1940 et 1970, manifestent une plus grande ouverture à penser le dialogue que les films entretiennent non seulement avec les différents courants picturaux mais aussi avec les arts performatifs.

Par exemple, bien que la plupart des ouvrages sur le cinéma d'avant-garde des années 1920 abordent les films par le biais des recherches abstractionnistes⁶⁶, de l'idéal de l'œuvre d'art totale⁶⁷ et des mouvements artistiques modernes⁶⁸, on peut

⁶⁵ Par exemple, MITRY Jean, *Cinéma expérimental : histoire et perspectives*. Paris : Seghers, 1974 ; BRENEZ Nicole, *Cinéma d'avant-garde*. Paris : Cahiers du Cinéma / SCEREN-SNDP, 2006 ; et LE GRICE Malcolm, *Abstract film and beyond*. Londres : Studio Vista, 1977, pour citer un exemple non francophone.

⁶⁶ Voir DE HAAS Patrick, *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*. Paris : Transédition, 1985 ; et *Cinéma absolu. Avant-garde 1920-1930*. Paris : Mettray Editions, 2018.

⁶⁷ Voir LISTA Marcella, *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes 1908-1914*. Paris : CTHS / Institut national d'histoire de l'art, 2006.

⁶⁸ Voir LAWDER Standish D., *The Cubist Cinema*. New York : New York University Press, 1975 ; et KUENZLI Rudolf E. (dir.), *Dada and surrealist film*. New York: Willis Locker & Owens, 1987.

Introduction

également mentionner trois importantes études qui mettent en avant les liens du cinéma de cette époque avec la culture corporelle et la danse moderne, à savoir *L'Âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930* de Laurent Guido⁶⁹, *Der tänzerische Film: Frühe Filmkultur und moderner Tanz* de Kristina Köhler⁷⁰, ou encore la récente thèse de Marion Carrot intitulée *Danser dans les films muets, une expérience moderne*⁷¹.

Dans la première partie de mon mémoire, je vais essayer de montrer que les cinéastes et artistes d'avant-garde des années 1920 tels que Germaine Dulac, Jean Epstein, Fernand Léger et Man Ray sont ceux qui proposent en premier des visions inédites du mouvement capables de dérouter la définition conventionnelle de la danse en l'élargissant à des phénomènes naturels, des objets inanimés ou des engrenages de machines. Leurs films se caractérisent par un haut degré d'expérimentation et un parti pris formel contrecarrant les codes de la représentation et la narration au profit de la quête d'expériences pures du mouvement et du rythme visuels. À une époque où la musique est encore l'idéal de pureté de l'art cinématographique, ils trouveront dans certaines manifestations de la danse moderne un modèle formel et un levier de recherches cinétiques inédites leur permettant de penser la spécificité du cinéma.

Cette tendance se prolonge dans les années 1930 avec des cinéastes de l'animation graphique comme Len Lye et Norman McLaren, dont les gribouillages animés au son de musiques rythmées flirtent parfois avec des figures chorégraphiques et suscitent des réponses physiques chez les spectateurs. Dans la deuxième partie de ma thèse, je propose de voir au-delà de « l'acte pur des métamorphoses »⁷² des figures dessinées par ces cinéastes, afin de réfléchir à la façon dont leur travail direct sur la pellicule constitue un moyen de se procurer des expériences kinesthésiques de la danse qu'ils cherchent à partager avec les spectateurs.

⁶⁹ GUIDO Laurent, *L'Âge du rythme – Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*. Lausanne : Éditions Payot, 2007.

⁷⁰ KÖHLER Kristina, *Der tänzerische Film: Frühe Filmkultur und moderner Tanz*. Marburg : Schüren Verlag, 2017. Ne maîtrisant pas l'allemand, il ne m'a pas été possible de lire cet ouvrage.

⁷¹ CARROT Marion, *Danser dans les films muets, une expérience moderne*, thèse sous la direction de Patrick Louguet et de Isabelle Launay, Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, 2019.

⁷² J'évoque ici « l'acte pur des métamorphoses » que Paul Valéry associe à la figure de la danseuse Athiktè, dans son essai *L'Âme et la danse* [1921], dans *Œuvres*, t. II. Paris : Gallimard, Pléiade, 1960.

Ce sera également l'occasion de faire un retour sur l'histoire des dessins animés afin de constater, à la suite de Dominique Willoughby, l'essence graphique de tout cinéma⁷³, tout en réfléchissant aux enjeux techniques et esthétiques de l'animation expérimentale sous un angle performatif. Le dialogue entre l'animation et la danse a par ailleurs été souvent abordé par Dick Tomasovic, qui a notamment interrogé le lien entre la dimension performative de l'acte d'inscription des figures sur la pellicule et l'aspect chorégraphique ou dansant de leur transformations à l'écran⁷⁴.

Pour ce qui concerne la littérature sur le cinéma d'avant-garde américain, l'ouvrage de référence reste *Visionary Film* de P. Adams Sitney, paru en 1974⁷⁵, qui consacre un premier panthéon de cinéastes (de Maya Deren à Su Friedrich en passant par Kenneth Anger et Michael Snow) dont les films dessinent les contours des principaux courants du cinéma expérimental américain à partir des années 1940, tels que le cinéma lyrique ou le film structurel. Plusieurs auteurs lisent « chez ces cinéastes l'héritage des avant-gardes européennes des années 1920, comme l'explique Barbara Turquier : l'accent mis sur le rythme, l'aspect graphique, la visée poétique d'une forme libre jouant des associations visuelles, l'opposition théorique à la culture de masse »⁷⁶. En effet, ils explorent souvent leurs liens à la peinture, à la musique et à la poésie de leur époque ; mais il n'y est guère question de danse.

On remarquera pourtant que les cinéastes expérimentaux qui s'affirment comme les principaux ambassadeurs du Nouveau Cinéma Américain (Maya Deren, Jonas Mekas, Stan Brakhage, etc.) vont également être les principaux instigateurs de la ciné-danse entre les années 1940 et 1960. Dans la troisième partie, je vais donc présenter les premiers efforts de réalisation et de théorisation de la ciné-danse,

⁷³ WILLOUGHBY Dominique, *Le Cinéma Graphique. Une histoire des dessins animés : des jouets d'optique au cinéma numérique*, op. cit.

⁷⁴ Voir, par exemple, TOMASOVIC Dick, « Disney, Danse, Dessin. Une conception chorégraphique de l'animation », dans *Mickey, Superstar du vingtième siècle, Les Cahiers Robinsons* n°35, Artois Presse, 2014, pp. 33-46 ; et « Écrire le geste par l'image. Graphies, cinégraphies et vidéographies ». *Culture, le magazine culturel en ligne de l'Université de Liège*, Liège, 2015.

⁷⁵ SITNEY P. Adams, *Visionary Film: The American avant-garde, 1943-2000*. New York : Oxford University Press, 1974 ; traduit de l'anglais par Pip Chodorov et Christina Lebrat dans *Le Cinéma Visionnaire : L'avant-garde américaine, 1943-2000*. Paris : Éditions Paris Experimental, 2002.

⁷⁶ TURQUIER Bárbara, « Qu'expérimente le cinéma expérimental ? Sur la notion d'expérimentation dans le cinéma d'avant-garde américain (1950-1970) », op. cit.

Introduction

consolidés par le numéro spécial de la revue *Dance Perspectives*⁷⁷, lequel rassemble les contributions de divers cinéastes d'avant-garde américains qui y exposent leurs approches de cette forme artistique nouvelle à travers leurs propres réalisations. Cette publication de 1967 n'ayant jamais à ma connaissance fait l'objet d'une étude intégrale, j'en proposerai un compte-rendu afin de mettre en exergue la diversité et la complémentarité des premiers efforts de définition de la ciné-danse menés par les cinéastes expérimentaux entre les années 1940 et 1960.

Même si je vais mentionner ponctuellement des œuvres incontournables de la ciné-danse, dont *A Study in Choreography for Camera* (1945) de Maya Deren, *Nine Variations on a Dance Theme* (1966) de Hilary Harris, ou *Pas de deux* (1968) de Norman McLaren, je privilégierai l'étude de films moins connus réalisés par Sara Kathryn Arledge, Ed Emshwiller ou Bruce Conner, lesquels poussent la pratique de la ciné-danse dans ses retranchements par leurs choix de traitement plastique et sensoriel des corps et des contenus chorégraphiques. En déplaçant l'expérience de la danse de la présence des corps vers la matérialité des images faites de lumière et de mouvement, certains de leurs films peuvent être envisagés à l'aune du débat sur le « cinéma élargi »⁷⁸. D'autres, dont les « ciné-danses sans danseurs » de Marie Menken, seront davantage abordés à travers un prisme performatif dégagé à la fois des arts plastiques (le mouvement Fluxus, l'art cinétique et l'art minimal) et, plus rarement, des *happenings* de la danse post-moderne (à la tête desquels se trouvent Trisha Brown, Lucinda Childs, Yvonne Rainer ou Merce Cunningham)⁷⁹.

⁷⁷ KNIGHT Arthur *et al.*, *Dance Perspectives, Special issue: cine-dance*, n°30. New York : Dance Perspective Inc., été 1967.

⁷⁸ C'est l'expression qu'utilise Jonas Mekas dans un article de 1965 : "More On Expanded Cinema: Emshwiller, Stern, Ken Jacobs, Ken Dewey", *Village Voice*, 2 décembre 1965 ; repris dans MEKAS Jonas, *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema, 1959-71*, New York: Collier, 1972. Pour Mekas, le cinéma élargi se définit comme l'ensemble des pratiques ayant pour fondement la projection d'images animées et qui agissent sur les frontières séparant les médias et les supports d'expression (par exemple, des installations performatives avec des écrans multiples) ; il évoque en cela la notion d'*intermedia* davantage théorisée l'année suivante (HIGGINS Dick, « Intermedia », *Something Else Press Newsletter*, vol. 1, n° 1, février 1966). Un autre modèle d'élargissement du cinéma se situe du côté de la cybernétique comme prolongement de la conscience humaine, thématique qui est au centre de l'ouvrage de Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, paru en 1970.

⁷⁹ Voir LISTA Marcella *et al.* (dir.), *A different Way to Move. Minimalismes, New York, 1960-1980* [catalogue de l'exposition]. Berlin : Cantz ; Nîmes : Carré d'art, 2017. Cette exposition mit en lumière une histoire méconnue de l'art minimal dans le croisement des arts visuels, de la vidéo, de la danse et la musique, se développant dans les années 1960 et 1970 à New York.

Mon parcours à travers l'histoire du cinéma expérimental sous le signe de la danse s'arrête au moment où l'on assiste à l'implantation progressive de la vidéo comme support courant pour la documentation et l'expérimentation dans le domaine chorégraphique. En 1975, les vidéastes Jeffrey Bush et Peter Z. Grossman déclarent dans un article que la vidéo-danse constitue une pratique artistique nouvelle (sous-entendu, sans histoire) avec « ses propres exigences, ses propres techniques et ses propres principes esthétiques »⁸⁰. Ces auteurs incitent la communauté de chorégraphes et de danseurs américains à utiliser les techniques audiovisuelles dans leurs créations, et semblent vouloir tenir à l'écart les cinéastes expérimentaux dans le sillage de Maya Deren, qui, quelques années plus tôt, avait songé à une « nouvelle ère de collaboration entre danseurs et cinéastes [...] au cours de laquelle ils mettront en commun leurs énergies et leurs talents créatifs au service d'une forme d'art intégrée »⁸¹.

Sans que ce soit une réponse directe à l'appel de Bush et de Grossman à la création de vidéo-danses, on peut effectivement constater qu'à partir des années 1970 des chorégraphes renommés tels que Yvonne Rainer, Merce Cunningham, Trisha Brown et Lucinda Childs manifestent un intérêt croissant pour l'exploration des différentes façons de regarder et de percevoir le mouvement sur scène et à l'écran. Travaillant seuls ou en collaboration avec des vidéastes et des artistes émergents comme Charles Atlas, Elliot Caplan, Babette Mangolte et Sol LeWitt, ils réalisent des « chorégraphies pour la caméra »⁸² et intègrent des dispositifs de captation et de projection d'images animées à leurs créations. Pour ces artistes, il s'agit de faire interagir les corps et la gestuelle des danseurs avec les images et les sons dans l'espace (scénique ou écranique), de manière simultanée et non-hiérarchique.

⁸⁰ BUSH Jeffrey et GROSSMAN Peter Z., « Videodance », *Dance Scope*, vol. 9, n° 2, 1975, pp. 11-17. « [A] separate branch for both dance and video, with its own requirements, its own techniques, and its own aesthetic principles. »

⁸¹ DEREN Maya, « Choreography for the Camera », *op. cit.* « [A] new era of collaboration between dancers and film-makers will open up – one in which both would pool their creative energies and talents towards an integrated art expression ».

⁸² C'est la désignation que Merce Cunningham préfère accorder à ses projets filmiques. Voir BLOEDÉ Myrian (dir.), *Merce Cunningham, Chorégrapheur pour la caméra*. Conversation avec Annie Suquet et Jean Pomarès. Paris : L'Œil d'or, Paris, 2013.

Un tournant sensoriel dans les recherches sur la danse et le cinéma : repenser le corps par les sensations

La prise en main de la vidéo-danse par les chorégraphes post-modernes fait en quelque sorte s'éclipser les expérimentations ciné-chorégraphiques sur pellicule entreprises par les cinéastes expérimentaux au cours des décennies précédentes. Malgré leurs enjeux et leurs objectifs artistiques distincts, les vidéo-danses réalisées par Rainer et Cunningham, entre autres, à partir des années 1970, tout comme les ciné-danses créées par Deren, Emswiller ou McLaren dans les années qui précèdent, travaillent à contre-courant des représentations dominantes du corps véhiculées par le cinéma narratif classique et par l'art chorégraphique académique. Leurs créations proposent en effet de nouvelles modalités d'identification des spectateurs avec les corps des danseurs : débarrassés de leur fonctions narratives, figuratives et discursives, ceux-ci deviennent des véhicules d'expériences sensorielles et kinesthésiques qui se donnent à voir et à sentir dans les espaces-temps particuliers engendrés par le médium filmique et à travers la matérialité concrète des images en mouvement.

Ce phénomène accompagne un mouvement de la pensée philosophique et esthétique occidentale au long du XX^e et du XXI^e siècles qui, comme l'explique le philosophe de la danse Michel Bernard, s'attache à « subvertir radicalement la catégorie traditionnelle de corps » pour « en proposer une vision nouvelle à la fois plurielle, dynamique et aléatoire comme réseau d'un jeu chiasmatisé », résultant dans ce qu'il nomme la *corporéité*⁸³. Dans mes analyses, j'emploierai parfois ce terme qui, comme le précise la chercheuse Julie Perrin, envisage le corps comme « une réalité mouvante, mobile, instable, faite de réseaux d'intensités et de forces »⁸⁴.

⁸³ BERNARD Michel, « De la corporéité fictionnaire », *Revue internationale de philosophie*, vol. 222, n° 4, 2002, pp. 523-534. URL : <https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-523.htm> [Consulté le 15/12/2020]. Le concept de corporéité est développé notamment dans le chapitre « De la corporéité comme "anticorps" ou la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de "corps" » [1991], dans BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*. Paris : Éd. Centre national de la Danse, 2001.

⁸⁴ PERRIN Julie, « Les corporéités dispersives du champ chorégraphique : O. Duboc, M. D. d'Urso, J. Nioche », dans MARCHAL Hugues et SIMON Anne (dir.), *Projections : des organes hors du corps* [actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006], septembre 2008, p. 102. URL : <http://rx9686.webmo.fr/IMG/pdf/ProjectionsPerrin.pdf> [Consulté le 15/12/2020].

À l'horizon de ma recherche, on retrouve donc plusieurs questionnements consubstantiels d'une défense du primat des sensations dans l'expérience des corps. Ces questions peuvent être considérées à travers la phénoménologie de la perception de Maurice Merleau-Ponty, le concept deleuzien de *Corps sans Organes*, ou la notion de *figural* de Jean-François Lyotard. Je vais enrichir mes analyses filmiques avec les idées de ces penseurs ainsi que leurs lectures par des théoriciens de l'art et des chercheurs de la danse contemporaine, tels que Michel Bernard, Laurence Louppe, Hubert Godard, Frédéric Pouillaude, Julie Perrin ou Matthieu Bouvier.

Dans le champ des études filmiques, l'intérêt porté sur les « corporéités » qui circulent dans les films et y opèrent en tant qu'interfaces d'expériences incarnées du monde reflète cette tendance de la pensée philosophique, avec le développement, depuis les années 1990, d'approches dramaturgiques, esthétiques et figurales⁸⁵, aussi bien que phénoménologiques et sensorielles⁸⁶ des corps au cinéma. Ces travaux encore récents mais déjà très prolifiques étudient les puissances expressives, voire transgressives, des corps et des gestes qu'ils véhiculent à l'écran : ils ne s'occupent pas uniquement de faire un inventaire des représentations des corps au cinéma, mais proposent surtout d'examiner les états et les savoirs corporels que les images en mouvement engagent, ainsi que leur impact sensoriel sur les spectateurs. Dans ce contexte, une attention toute particulière est également accordée à la place réservée aux corps des spectateurs dans l'expérience cinématographique⁸⁷.

⁸⁵ Parmi les ouvrages qui abordent le corps au cinéma, on peut citer, dans la littérature francophone : BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier*, Bruxelles : De Boeck Université, 1998 ; AMIEL Vincent, *Le corps au cinéma : Keaton, Bresson, Cassavetes*. Paris : Presses universitaires de France, 1998 ; GAME Jérôme, *Images des corps / Corps des images au cinéma*. Lyon : ENS Éditions, 2010. Dans la littérature anglophone, on signale les ouvrages suivants, entre autres : SHAVIRO Steven, *The Cinematic Body*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993 ; et ELDER R. Bruce, *A body of vision : representations of the body in recent film and poetry*. Waterloo, Ontario : Wilfred Laurier University Press, 1998.

⁸⁶ Inspirées de la phénoménologie de Merleau-Ponty, Vivian Sobchack, Laura U. Marks et Martine Beugnet développent des approches du cinéma en tant que modalité de vision haptique et d'expérience incarnée, soit un médium privilégié des sensations. Voir notamment SOBCHACK Vivian, *The Address of the Eye. A phenomenology of Film Experiences*. Princeton : Princeton University Press, 1992 ; et *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image*. Berkeley et Los Angeles, California : University of California Press, 2004 ; MARKS Laura U., *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham et London : Duke University Press, 2000 ; BEUGNET Martine, *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2007.

⁸⁷ Voir BELLOUR Raymond, *Le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*. Paris : P.O.L / Trafic, 2009 ; BERTON Mireille, *Le Corps nerveux des spectateurs*. Lausanne : L'Âge d'homme, 2015.

Introduction

Puisqu'elles travaillent « avec l'aspect matériel et les transformations du *corps filmique* lui-même, bien plus qu'avec son contenu figuratif et narratif »⁸⁸, les approches figurales et phénoménologiques des films peuvent également apporter un éclairage théorique enrichi sur la résistance ou la subversion des corps dans le cinéma expérimental – d'autant plus que c'est surtout avec le cinéma indépendant ou *underground* américain que les corps subversifs et marginaux refont surface et deviennent un objet d'étude à part entière, notamment à travers les réalisations de Stan Brakhage, Kenneth Anger, Andy Warhol ou Carolee Schneemann.

Le médium filmique présente en effet des possibilités infinies de reconfigurer l'anatomie humaine et de l'investir de nouvelles sensations, à travers des procédés expérimentaux qui détournent les fonctions représentatives et narratives des images : « flou, brouillage, ou au contraire saturation de détails et hyper-précision photographique, extrêmes gros plans, surimpressions, sous-expositions et surexpositions, variations d'intensité et de tonalités sonores, écrit Martine Beugnet, autant de techniques qui génèrent un monde d'images et de sons vacillant entre le figuratif et l'abstrait, et où la figure humaine, en tant qu'entité autonome, tend à perdre sa fonction de principal point de référence, voire à se dissoudre entièrement »⁸⁹.

En inscrivant ma réflexion dans cette mouvance du cinéma expérimental qui fait la part belle à la matérialité des images comme une « extension *sensuelle* et *sensible* de nous-mêmes »⁹⁰ – cinéastes et spectateurs –, je propose de dissocier la sensation de la danse que véhiculent certains films de la condition de représentation et de présence de corps dansants à l'écran. L'hypothèse implicite qui guide ma recherche est l'idée selon laquelle la sensation de la danse que suscitent certains films expérimentaux émane avant tout des gestes créatifs des cinéastes, imprègne les mouvements de caméra et le montage, et travaille la corporéité matérielle des images, jusqu'à venir se projeter dans le corps des spectateurs.

⁸⁸ BEUGNET Martine, *Cinema and Sensation*, *op. cit.*, pp. 6-7. « [I]dentification with the material aspect and transformations of the film body itself above identification with its figurative and narrative content. »

⁸⁹ BEUGNET Martine, « La forme et l'informe : de la dissolution du corps à l'écran », dans GAME Jérôme, *Images des corps / Corps des images au cinéma*. Lyon : ENS Éditions, 2010, p. 50. URL : <http://books.openedition.org/enseditions/9091> [Consulté le 18/02/2021].

⁹⁰ SOBCHACK Vivian, *Carnal Thoughts*, *op. cit.*, p. 290.

Puisque je vais travailler sur des films expérimentaux où le corps dansant conventionnel est « introuvable »⁹¹ et où les mouvements du médium filmique sont à leur paroxysme⁹², je privilégierai une approche du cinéma sous l'égide de Lyotard, suivant son idée qu'une image (filmique, en ce qui nous concerne) devient *dansante* « quand elle me donne à voir davantage que ce qu'elle me montre, quand elle met mon regard en mouvement et qu'elle me "fait voir que voir est une danse" »⁹³.

Cette approche n'est pas sans risques, le principal écueil étant celui de tomber dans une définition trop large et imprécise de ce qui fait « danse » au cinéma. À ce sujet, Xavier Baert avance l'hypothèse selon laquelle « si la question du mouvement et du rythme est prise en charge par l'image, quel que soit son motif, c'est de la danse »⁹⁴. Ses propos sont à considérer avec précaution : je ne pense pas qu'il prétende que toute image en mouvement relève de la danse ; ce qui faut retenir est l'idée que le caractère dansant d'une image en mouvement est davantage lié aux propriétés du médium filmique qui lui sert de support qu'à l'objet qu'elle représente. Les corps et les motifs visuels ne sont pas dansants en soi, ils le deviennent, dès qu'ils sont mis en mouvement par un acte de création ou une « aventure de la perception ». Car, comme l'écrit Gilles Deleuze :

*Il ne suffit donc pas de proposer une nouvelle représentation du mouvement ; la représentation est déjà médiation. Il s'agit au contraire de produire dans l'œuvre un mouvement capable d'émouvoir l'esprit hors de toute représentation ; il s'agit de faire du mouvement lui-même une œuvre, sans interposition ; de substituer des signes directs à des représentations médiates ; d'inventer des vibrations, des rotations, des tournoisements, des gravitations, des danses ou des sauts qui atteignent directement l'esprit.*⁹⁵

⁹¹ Pour reprendre la formule de Jacques Rancière dans une évocation à la danseuse Loïe Fuller. RANCIÈRE Jacques, « La danse de lumière », dans *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris : Éditions Galilée, 2011, p. 123.

⁹² L'idée d'un excès de mouvement des images caractéristique d'un certain cinéma expérimental est par ailleurs développée dans le texte *L'acinéma* (1973) de Lyotard, autour duquel se structure la troisième partie de ce mémoire. LYOTARD Jean-François, « L'acinéma », *Les dispositifs pulsionnels*. Paris : Éditions Galilée, 1994, pp. 57-69.

⁹³ LYOTARD Jean-François, *Discours, figure*. Paris : Klincksieck, 2002, *op. cit.*, p. 14,

⁹⁴ BAERT Xavier, « Corp(u)s Sauvage. Danse et formes expérimentales de l'image en mouvement », dans BOUQUET Stéphane, *Danse/Cinéma, op.cit.*, p. 103.

⁹⁵ DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*. Paris : Presses universitaires de France, 1968, p. 16. URL : <https://www.cairn.info/difference-et-repetition--9782130585299-page-7.htm> [Consulté le 17/12/2020].

L'hypothèse d'un modèle ciné-chorégraphique

En revenant sur l'étymologie des arts chorégraphique et cinématographique, j'en suis arrivée à la notion de *ciné-chorégraphie*, en interposant entre les segments *ciné* (du grec ancien *kínēma*, mouvement) et *graphie* (*graphê*, écriture), le terme *choré* (issu du grec *khoreía*, danse). Cette expression suppose que le lien entre le cinéma et la danse découle de leur possibilité d'inscrire et de donner à voir le mouvement : elle invite à envisager l'écriture de la danse selon les principes et les procédés du médium filmique et, inversement, à penser les mouvements cinématographiques à l'aune d'idées et d'expériences de danse. En ce sens, la notion de ciné-chorégraphie opère en tant que concept génétique plutôt que taxinomique, selon la terminologie proposée par Frédéric Pouillaude⁹⁶, c'est-à-dire un concept qui se focalise sur l'origine (à la fois généalogique et ontologique) du phénomène que l'on veut décrire.

Ce terme est par ailleurs utilisé par d'autres auteurs qui travaillent sur un corpus filmique proche du mien. Comme l'explique Marion Carrot, « employer le terme de "ciné-chorégraphie" transforme la dramaturgie cinématographique en écriture d'une danse des corps, des décors, [et surtout] des images et des sons. Simultanément, cela sous-entend que le processus chorégraphique n'est pas envisagé indépendamment du travail cinématographique »⁹⁷. Étant donnée la nature de mon corpus filmique, je propose de remplacer « dramaturgie » par « expérience », dans le double sens du terme : parler d'expérience ciné-chorégraphique présuppose *l'expérimentation* de formes inédites d'inscription et de manipulation des images en mouvement, ainsi que *l'expérience* que l'on fait de cette exploration, à la fois sur le plan de la création par le cinéaste et sur le plan de l'appréhension de l'œuvre par le spectateur.

⁹⁶ POUILLAUDE Frédéric, « Un temps sans dehors : Valéry et la danse », *Poétique* 2005/3, n° 143, p. 363. URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2005-3-page-359.htm> [Consulté le 05/12/2019]. « Il existe deux grands types de définition. L'une procède par emboîtement de classes et restrictions successives. [...] Appelons cette définition taxinomique, et disons qu'elle consiste à isoler la bonne case au sein d'un système classificatoire global. L'autre n'a que faire de la classification et entend simplement montrer d'où la chose procède, d'où elle tient son être. Elle tente d'élucider l'essence par retour à l'origine, et fait le pari que cette origine peut s'entendre comme détermination essentielle. Appelons-la génétique. »

⁹⁷ CARROT Marion, *Danser dans les films muets, une expérience moderne*, op. cit., p. 227.

La notion de ciné-chorégraphie constitue un concept ou un modèle théorique particulièrement utile pour étudier et décrire les mouvements qu'expérimente le cinéma expérimental. La reconnaissance des affinités entre la danse et le cinéma suscite notamment des analogies permettant de rapprocher ces deux arts sur les plans du langage formel propre à chaque médium, de la pratique créative des cinéastes, ou encore de l'expérience sensorielle qu'ils suscitent.

Chacune des parties de cette thèse se focalisera sur l'un des aspects que revêt ce modèle ciné-chorégraphique : dans la première partie, il s'agira de réfléchir à la façon dont une vision de la danse élargie aux phénomènes mobiles du monde a joué un rôle de modèle formel dans les explorations du mouvement pur par les cinéastes d'avant-garde des années 1920 ; dans la deuxième partie, j'aborderai la danse comme horizon d'action dans la pratique du *direct film* et comme interface d'expériences somatiques partagées avec les spectateurs ; dans la troisième partie, j'analyserai quelques œuvres initiatiques de la ciné-danse qui constituent un levier d'exploration des dimensions plastiques, sensorielles et pulsionnelles des corps dansants par les cinéastes du Nouveau Cinéma Américain.

Le modèle ciné-chorégraphique de la conception et l'analyse des films expérimentaux peut d'ailleurs revêtir une dimension opérationnelle ou métaphorique : opérationnelle, lorsque c'est l'agencement rythmique des images par le montage qui est envisagé selon les principes et les modes d'organisation et de mise en scène empruntés à l'art chorégraphique (pratique qui demeure toutefois moins répandue que le recours à des principes de composition musicale, notamment dans le cinéma d'avant-garde et dans l'animation graphique) ; métaphorique, si des qualités dansantes – identifiées par les spectateurs comme tel – sont attribuées à des objets inanimés ou à des formes géométriques et abstraites dont les qualités matérielles et cinétiques suscitent des analogies sensibles avec des figures chorégraphiques académiques (arabesques, pirouettes, grands jetés, glissades, ou encore valse et pas de deux lorsque le mouvement présuppose l'interaction entre deux motifs).

Outre ces aspects formels et rythmiques, on peut situer la métaphore au niveau de l'expérience que les œuvres suscitent chez leurs créateurs et que ceux-ci souhaitent transmettre aux spectateurs. On notera à cet égard que certains cinéastes

Introduction

animateurs du *direct film* évoquent souvent la pratique de la danse pour décrire leurs méthodes de travail qui impliquent une interaction physique avec le support filmique et les expériences kinesthésiques extrêmes qui en découlent. Ces idées sont le plus souvent éclairées par des concepts empruntés à la danse moderne et contemporaine, notamment à la pratique du contact improvisation, à travers les notions de gravité, d'équilibre, de tension, de contraction ou de relâchement.

Si le travail créatif d'un cinéaste peut parfois être rapproché de celui d'un chorégraphe, en ce qu'ils composent les déplacements et les changements des corps ou des figures dans un espace-temps précis⁹⁸, c'est davantage à des danseurs que les cinéastes expérimentaux de mon corpus se sont comparés, par la manière dont ils engagent leur motricité gestuelle dans l'acte d'inscription des images. L'expérience du cinéaste animateur qui accepte le lâcher prise de sa main en dessinant sur la pellicule ou qui improvise ses déplacements caméra à la main peut être rapprochée de celle d'un danseur en transe qui s'investit intuitivement dans un acte-performance pour transmettre son expérience somatique en dehors de son corps.

De même, j'estime que la manière dont les cinéastes expérimentaux prennent en charge le mouvement et le rythme filmiques a un rôle déterminant dans l'expérience que les spectateurs se font de leurs créations. Dans cette optique, il faudra également s'interroger sur les processus cognitifs et perceptifs qui font d'un mouvement *vu* à l'écran un mouvement potentiellement *vécu* par les spectateurs⁹⁹, en engageant notamment le concept d'empathie kinesthésique théorisé par Hubert Godard¹⁰⁰.

⁹⁸ En fait, le métier de chorégraphe tel qu'on le conçoit aujourd'hui se confond jusqu'au début du XIX^e siècle avec les fonctions de maître de ballet, celui qui dirige les spectacles chorégraphiques. Introduit par le théoricien de la danse italien Carlo Blasis en 1820, le terme « chorégraphe » désigne dans un premier temps la personne qui invente et établit les figures et les pas d'une danse ; le processus de reconnaissance de la valeur artistique et auctoriale du métier de chorégraphe s'est poursuivi tout au long du XX^e siècle. Les pionniers de la danse moderne du début du siècle, tels qu'Isadora Duncan, Loïe Fuller, Rudolf Laban ou Mary Wigman, sont parmi les premiers à voir reconnu leur rôle d'auteurs de vocabulaires chorégraphiques nouveaux. Néanmoins, le travail d'écriture chorégraphique est encore à leur époque le plus souvent assimilé à la mise en scène théâtrale, réduit à la fonction d'illustration d'un récit ou d'accompagnement musical. En 1935, le pédagogue de la danse ukrainien Serge Lifat publie son *Manifeste du chorégraphe*, dans lequel il revendique une place de concepteur, artiste et auteur des pièces chorégraphiques.

⁹⁹ Je me rapproche en cela l'idée de Paul Valéry selon laquelle une œuvre d'art doit pouvoir « reconstituer chez quelqu'un un état analogue [...] à l'état initial du producteur ». VALÉRY Paul, *Introduction à la poétique*. Paris : Gallimard, 1938, p. 57.

¹⁰⁰ GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », dans GINOT Isabelle et MICHELLE Marcel, *La Danse au XX^e siècle*. Paris : Bordas, 1995, pp. 224-229.

En quête des mouvements choréiques du cinéma

Dans cette optique d'application du modèle ciné-choréographique opérant sur les plans formel et rythmique aux expériences élargies de la danse par le biais du médium filmique, le terme chorégraphie, couramment associé à la composition de danses au moyen de pas, gestes et figures académiques exécutés par des danseurs, semble insuffisant pour décrire cet aspect plus radical de l'expérience sensorielle des cinéastes et des spectateurs face à certains films expérimentaux. Je propose que l'on revienne provisoirement à une définition plus vernaculaire de la danse, affranchie des limites posées par les styles et les figures chorégraphiques, comme celle évoquée dans l'un des premiers traités de l'art choréographique datant de 1588 :

*Dancer, c'est-à-dire saulter, saulteloter, caroler, baler, treper, trépinier, mouvoir et remuer les pieds, mains et corps de certaines cadances, mesures et mouvementz, consistans en saultz, pliements de corps, divarications, claudications, ingeniculations, elevations, jactations de piedz, permutations et aultres contenances.*¹⁰¹

Ce passage suggère qu'au-delà des répertoires techniques et de la virtuosité des pas et des poses chorégraphiques, soit avant sa cristallisation par un vocabulaire académique strict, la danse se manifeste au moyen de tressaillements gratuits, de bondissements jouissifs, de mouvements incertains et de changements rythmiques. En tant que pure agitation des corps, l'acte de danser renvoie à l'élan ou au désir primordial du mouvement, en tant que *impetus* ou *motion* (du latin, *motus*).

La distinction entre la danse à l'état de *impetus* et la chorégraphie recoupe celle établie par Hubert Godard entre « le mouvement, compris comme un phénomène relatant les stricts déplacements des différents segments du corps dans l'espace – au même titre qu'une machine produit un mouvement – et le geste, qui s'inscrit dans l'écart entre ce mouvement et la toile de fond tonique et gravitaire du sujet : c'est-à-dire le pré-mouvement dans toutes ses dimensions affectives et projectives »¹⁰².

¹⁰¹ ARBEAU Thoinot (Jehan Tabourot), *Orchesographie et Traicte en Forme de Dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des dances*. Jehan des Preyz : Langres, 1589, p. 4.

¹⁰² GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », *op. cit.* p. 225.

Introduction

Comme le rappelle le danseur et pédagogue, l'*impetus* de la danse peut se manifester dans les corps avant même qu'ils se mettent en mouvement, sous la forme d'une impulsion à bouger et à (s'é)changer, à s'affranchir de l'état de tension dans l'immobilité dans lequel ils se trouvent.

Autrement dit, sans la *graphie*, la danse est seulement, primordialement, la manifestation d'une *choréa* ou *chorée*. Ce terme que l'on trouve dans la racine étymologique du mot chorégraphie¹⁰³ est également employé pour désigner certaines maladies neurologiques qui s'expriment par des mouvements anormaux, involontaires, incontrôlables et irréguliers, dont la chorée de Sydenham et la chorée de Huntington. Outre leur aspect pathologique, les chorées sont souvent associées aux danses de Saint-Guy, qui historiquement revêtent une dimension curative liée à des processions dansantes, des rituels de possession et d'expiation¹⁰⁴.

Au carrefour de ces phénomènes, on trouve l'idée de la danse non seulement comme expression d'un trouble psychique mais également comme véhicule de contamination des « corporéités » qui s'échangent : l'ivresse choréique, en tant qu'expérience d'une transe collective ou folie partagée, exprime alors la « nécessité d'une échappée dionysiaque dans [l]e monde [...] ordonné, pragmatique, rationnel, maîtrisé, marqué par l'apollinien »¹⁰⁵. On rejoint ici de l'idée de l'avènement de la danse par Michel Bernard comme une « ivresse des métamorphoses », qui précipite le danseur dans un « processus de production d'altérité jamais figée »¹⁰⁶.

¹⁰³ En grec ancien, la *khoreía* désigne une danse collective en cercle accompagnée par un chœur de chanteurs. Ce vocable est à l'origine des danses populaires nommées « caroles » au Moyen Âge.

¹⁰⁴ L'appellation « danse de Saint-Guy » date du IX^e siècle, d'après des récits de guérisons miraculeuses de malades atteints de chorées ou d'épilepsie lors du transfert des reliques de Saint-Guy de Saint-Denis vers la Saxe. Par la suite, l'expression sert aussi à désigner les pèlerinages des malades vers un lieu de culte à Saint-Guy pour y danser afin de se libérer de leurs maux. On parle alors d'épidémie de danse de Saint-Guy : des phénomènes d'hystérie collective sont notamment répertoriés en Allemagne et en Alsace entre les XIV^e et les XVIII^e siècles, lorsque des groupes de personnes se mettaient à danser de façon incontrôlable jusqu'à s'écrouler de fatigue. À cet égard, voir RIVIÈRES Alice, « Sur les chorées (Chorée de Sydenham, danse de Saint-Guy, maladie de Huntington) », *Ding ding dong*, 10 décembre 2012. URL : <https://dingdingdong.org/notes/sur-les-chorees-choree-de-sydenham-danse-de-saint-guy-maladie-de-huntington/> [Consulté le 16/06/2020].

¹⁰⁵ DEUTSCH Emile, « Immersions rituelles et esthétique de la transe », *RadaR Essais Critiques*, n°3, « Faire société par l'immersion », 2019. URL : <https://revue-radar.fr/livraison/3/article/24/immersions-rituelles-et-esthetique-de-la-transe> [Consulté le 16/06/2020].

¹⁰⁶ BERNARD Michel, NIOCHE Julie, PERRIN Julie, « Échanges et variations sur H₂ONaCl », dans *Magazine du Centre d'art et de création des Savoies à Bonlieu Scène nationale*, septembre 2005, p. 46.

Si l'on dissocie le terme « chorée » de son acception strictement médicale, on peut envisager une approche esthétique des mouvements excessifs ou anarchiques des corps, à travers les expériences somatiques extrêmes ou les états de conscience modifiés qu'ils véhiculent¹⁰⁷. On note par ailleurs qu'alors que la danse académique a tendance à bannir les gestes désordonnés et les états corporels altérés de son répertoire (sauf s'ils sont justifiés par le récit des ballets), des mouvements choréiques sont plus aisément intégrés dans des manifestations chorégraphiques modernes et post-modernes, où ils sont amenés à dialoguer, par exemple, avec la gestuelle quotidienne ou avec des expériences de transe, à travers l'improvisation dansée, le tournoiement hypnotique ou l'envoutement rythmique¹⁰⁸.

Les corps en transe et les mouvements choréiques se multiplient sur scène comme à l'écran. Tout au long de l'histoire du cinéma¹⁰⁹, on trouve de nombreux films qui usent de la danse pour « affirmer le caractère absolument insensé »¹¹⁰ des mouvements sans cause ni but, pour manifester des symptômes de pathologies physiques et psychologiques des personnages ou pour aborder leur inadéquation ou leur « dysfonctionnement » par rapport au milieu dans lequel ils s'insèrent : je pense, bien sûr, au film *Les Chaussons Rouges*, dont la séquence du ballet éponyme illustre, à la manière d'une mise en abyme, l'histoire de la protagoniste contrainte de danser jusqu'à en mourir d'épuisement ; à *Climax* (2018) de Gaspar Noé, qui offre une approche littérale du thème de la folie collective associant extase choréique et carnage sur la piste de danse ; ou encore aux scènes de danse emblématiques dans *Mauvais sang* (1986) de Leos Carax et de *Joker* (2019) de Todd Phillips. Pour les

¹⁰⁷ Je suis consciente que le transfert sémantique d'un terme médical à un domaine esthétique peut être forcé et susciter des malentendus, et je l'utiliserai donc avec précaution.

¹⁰⁸ Parmi les personnalités éminentes de la danse moderne du début du XX^e siècle qui explorent les techniques de la transe dans leurs créations chorégraphiques, on peut citer Mary Wigman (avec son célèbre solo *Hexentanz* ou « Danse de la sorcière »), Martha Graham ou Katherine Dunham. À ce sujet, voir MIDOL Nancy, « L'écologie corporelle des trances en danse », *Sociétés*, vol. 125, n° 3, 2014, pp. 91-102. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-2014-3-page-91.htm> [Consulté le 04/01/2021].

¹⁰⁹ Par exemple, nombre de films muets présentent des scènes de « danses macabres » et de farandoles associées à des états pathologiques comme l'hystérie ou l'épilepsie, et se traduisant par une gestuelle particulière faite de « soubresauts aux accents convulsifs », de « corps fragmentés », et de « boucles de mouvements machinistes ». Voir CARROT Marion, « Gestes pathologiques », *op. cit.*, pp. 173-222.

¹¹⁰ BRENEZ Nicole, « Travolta en soi. Danse et circulation des images : Fantasma, Phantasma et Fantasmata », dans *De la figure en général et du corps en particulier*, *op. cit.*, p. 299.

Introduction

protagonistes de ces films, la danse n'est pas simplement une manière de donner un sens au monde, mais elle s'avère, à un moment précis de leurs parcours erratiques, la seule manière possible d'y exister.

Les exemples mentionnés ci-dessus s'insèrent dans le projet narratif et plastique d'un cinéma moderne qui, selon Nicole Brenez, tâche d'« aller au plus loin dans la déchéance des formes »¹¹¹, sans pour autant tomber dans le domaine de l'informe ou de l'abstraction absolue. Ce projet plastique prolonge plusieurs aspects des recherches techniques et esthétiques que développent les cinéastes expérimentaux sur lesquels porte ma thèse, à la différence près que ceux-ci voient dans le dialogue avec l'imaginaire de la danse une manière de jouer, brouiller et court-circuiter les principes de fonctionnement du médium filmique, et non plus seulement de manipuler l'apparence, les actions ou les mouvements des corps filmés.

J'estime en outre – et c'est sur cette hypothèse que je m'attarde dans la troisième partie de mon mémoire – que c'est lorsque l'ordre de la représentation déclare forfait que l'on peut parler d'une dimension choréique, pulsionnelle, propre aux mouvements filmiques, capables de créer des courts-circuits en jouant avec les intermittences du montage, les variations de vitesse, les contrastes ou les déformations des images. Le cinéma expérimental serait donc le domaine par excellence d'invention et d'exploration des mouvements purs, excessifs, déréglés, du médium filmique, ceux qui provoquent un débordement de sensations au niveau de la dépense pulsionnelle engagée par l'expérience perceptive. Vue sous cet angle, l'idée de ciné-choré(e)graphie – j'assume ici le double « e » – vient renforcer la possibilité de créer du mouvement hors de toute représentation, capable de susciter, chez les cinéastes comme chez les spectateurs, des émotions immédiates et des expériences élargies et radicales de la danse, même (et surtout) en l'absence des corps humains qui sont traditionnellement envisagés comme les principaux véhicules de sensations et de sens au cinéma.

Je retrouve dans les films expérimentaux qui intègrent mon corpus le même *impetus* ou pulsion de mouvement gratuit, bouillonnant, qui caractérise la danse non académique à l'état de chorée. Sur ce point, la pratique du *direct film* est un exemple

¹¹¹ *Ibid.*

particulièrement éclairant de la manière dont les mouvements choréiques éprouvés par les cinéastes animateurs sont à l'origine d'une forme élargie de la danse des images qui ne dépend pas de ce qui figure dans les photogrammes, mais plutôt de la manière dont leur succession crée une impression prégnante de mouvement.

Enfin, on peut aussi envisager l'expérience des spectateurs lorsqu'ils sont appelés à occuper une place au cœur du mouvement filmique, comme s'ils regardaient le monde à travers les yeux des danseurs et éprouvaient, dans leurs corps immobiles, l'insaisissable et galvanisante danse des images en mouvement. Dans mes analyses, je me mettrai à la place de ces spectateurs qui s'imaginent eux-mêmes en train de danser du regard ; mais je veillerai également à ne pas perdre de vue les intentions et les pulsions des cinéastes présidant à la création des films.

Une approche poïétique de la création ciné-chorégraphique

J'ai en effet l'intuition que le processus de création d'un film par un cinéaste et l'expérience sensorielle que le spectateur en fait à la projection sont potentiellement symétriques. Je rejoins en cela l'idée de Paul Valéry selon laquelle les deux versants de l'expérience esthétique – l'*esthésique* et la *poïétique*¹¹² – sont indissociables. Définissons l'*esthésique poïétique* valérienne comme une philosophie de la création qui, comme le résume Claude Thérien, « cherche à rendre compte de la constitution poïétique de l'expérience esthétique elle-même, c'est-à-dire de partir du rôle que joue la *construction* dans la réception du donné esthétique comme appropriation et développement des sollicitations que suscitent les œuvres d'art »¹¹³.

¹¹² La distinction entre *esthésique* (au sens grec originel d'*aesthesis*, soit la faculté de percevoir) et *poïétique* (du grec *poiësis*, soit la création, la fabrication, d'une œuvre) est établie par Paul Valéry dans son *Discours sur l'esthétique* au II^e Congrès international d'esthétique et de science de l'art, en 1937. L'auteur définit la première comme « tout ce qui se rapporte à l'étude des sensations [...] qui n'ont pas de rôle physiologique uniforme et bien défini », et la seconde comme « ce qui concerne la production des œuvres » par l'action humaine, soit, par extension, tout ce qui relève des moyens physiques et pratiques dans l'élaboration d'une œuvre. Il finit cependant par conclure que « [son] *Esthésique* et [sa] *Poïétique* s'enchevêtrent ». VALÉRY Paul, *Œuvres*, t. I. Paris : Gallimard, Pléiade, 1957, p. 1331.

¹¹³ THÉRIEN Claude, « Valéry et le statut "poïétique" des sollicitations formelles de la sensibilité », *Les Études philosophiques*, vol. 62, n° 3, 2002, pp. 353-369. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2002-3-page-353.htm> [Consulté le 02/02/2021].

Introduction

D'après la première définition avancée par Valéry, la poïétique se déploie en deux angles d'approche distincts, mais corrélés : « d'une part, l'étude de l'invention et de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, celui de l'imitation, celui de la culture et du milieu ; d'autre part, l'examen et l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et supports d'action »¹¹⁴. Les facteurs biographiques et psychologiques de l'auteur (ses intentions conscientes aussi bien que des pulsions inconscientes) ont la même importance que son savoir-faire et les conditions concrètes, matérielles et techniques de sa pratique créatrice.

À la suite de Valéry, des auteurs tels que Richard Conte et René Passeron ont fait de la poïétique une discipline philosophique qui s'occupe d'étudier la relation entre l'artiste et son œuvre pendant l'acte de création. La poïétique peut en effet être appliquée par un auteur à l'étude de l'œuvre d'autrui, ou exercée par l'artiste lui-même sur son œuvre personnelle. Sur ce dernier point les écrits personnels des artistes se révèlent en règle générale très instructifs. C'est le cas pour Valéry qui, dans ses *Cahiers* rédigés de 1894 à 1945, nourrit et développe une pensée endogène à sa pratique créative, dans ce qu'il nomme l'*autopoïétique*. Sa réflexion est pourtant loin de se limiter à son écriture poétique, dialoguant également avec la musique, la peinture, la dessin, la danse.

Mon approche du cinéma expérimental assume une dimension poïétique par l'importance que les écrits personnels des cinéastes acquièrent dans la réflexion et l'analyse de leurs œuvres filmiques. C'est en effet quand ils écrivent sur leurs réalisations ou sur leurs pratiques artistiques que ces cinéastes en disent le plus sur ce qui constitue pour eux l'essence du mouvement cinématographique. On peut également comprendre à travers leurs écrits que, plus que des contraintes matérielles, techniques et économiques, leur apologie de la liberté créative, leur ouverture à l'expérimentation et à l'improvisation signalent dans bien des cas un désir de rupture avec les traditions de l'art académique et l'hégémonie du cinéma narratif hollywoodien ; d'autre part, en assumant l'aspect tâtonnant, hasardeux et imparfait de leurs expérimentations, ils peuvent « s'appliquer à faire la théorie du processus

¹¹⁴ VALÉRY Paul, « Première leçon du cours de poétique », dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1340.

créateur en se heurtant au matériau qui résiste, aux fuites incontrôlées du sens, à la maîtrise technique d'une matérialité dont les aléas font sans cesse échouer le projet sur le procès »¹¹⁵, comme l'explique Richard Conte.

En accordant une attention particulière aux écrits des cinéastes qui intègrent mon corpus, autant leurs essais théoriques sur le cinéma que les notes d'intentions et les études préparatoires de leurs films, j'espère y découvrir des évocations de la danse, des motifs visuels et rythmiques avec des équivalents chorégraphiques, voire des rapprochements de leurs pratiques filmiques à des expériences du mouvement performatif, qui laissent deviner une pensée ciné-chorégraphique en germe dans leurs réalisations. En parcourant leurs biographies, je mettrai en avant les aspects de leurs carrières qui témoignent de vocations partagées et d'inspirations parfois inavouées. La lecture de leurs textes permettra en outre de mieux comprendre ce qui, dans le processus de création, résulte d'un travail long et méticuleux, et ce qui au contraire est le fruit du hasard dont ils tirent grand plaisir.

Certains des cinéastes de mon corpus ont déjà fait l'objet d'ouvrages monographiques comprenant des recueils de leurs textes, notamment Germaine Dulac, Man Ray, Norman McLaren ou encore Len Lye ; d'autres demeurent encore relativement méconnus et peu étudiés, surtout en France, dont Marie Menken ou Ed Emshwiller. On retrouve quelques textes sur ces artistes dans des publications sur la ciné-danse ainsi que dans des ouvrages sur les cinémas expérimental ou d'animation, dont certains abordent leurs films sous le prisme de la danse. Je présenterai les principaux ouvrages et articles sur chacun de ses cinéastes dans les chapitres qui leur sont consacrés ; et je confronterai mes notes de visionnage personnelles aux écrits de ces artistes sur leurs réalisations et pratiques filmiques afin de vérifier si mon expérience spectatorielle s'accorde avec leurs intentions et pulsions créatives. Pour l'instant, et avant de conclure cette introduction, je vais présenter quelques pistes de réflexion et outils méthodologiques qui orientent mes analyses filmiques.

¹¹⁵ CONTE Richard, « La poétique de Paul Valéry », *Recherches poétiques*. Paris, Valenciennes : SIP ; Presses universitaires de Valenciennes, 1996. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01503774> [Consulté le 02/02/2021].

Quelques pistes méthodologiques pour l'analyse d'un corpus filmique *sui generis*

Parallèlement à mes lectures théoriques sur le cinéma, la danse et plus globalement sur l'expérience du mouvement, ma recherche doctorale s'est accompagnée d'une réflexion méthodologique sur l'analyse des films expérimentaux. Puisqu'il « met au défi l'expérience du spectateur en le confrontant à l'abstraction, au suivi des variations de défilement, à la compréhension du dispositif filmique », le cinéma expérimental « pousse l'activité descriptive dans ses retranchements »¹¹⁶, comme l'observe Barbara Turkiër.

L'analyse des films expérimentaux présente en effet des défis, surtout lorsqu'il s'agit de faire face à l'accumulation de stimuli visuels et sonores que ces œuvres présentent, ou de décrire des images abstraites qui rendent inopérant le vocabulaire conventionnel de l'analyse filmique, en termes d'échelle de plan, de position de la caméra ou d'articulation des plans par le montage. Dans ce processus, ce ne sont pas uniquement les habitus perceptifs des spectateurs qui se trouvent systématiquement bousculés ; c'est aussi les définitions mêmes du mouvement, de la danse et du cinéma qui demandent à être repensées et réactualisées à l'aune de chaque objet filmique. D'où la nécessité de développer des outils descriptifs et analytiques adaptés, là où les formes de discours conventionnelles font échec.

L'hypothèse d'un modèle ciné-chorégraphique ouvre plusieurs entrées en matière pour une approche interdisciplinaire des œuvres à travers la mise en place d'analogies, l'élaboration de nouveaux concepts et l'emprunt de vocabulaire puisant dans les croisements entre la danse et le cinéma. Le recours au langage chorégraphique s'avère alors particulièrement utile pour décrire certaines figures et mouvements abstraits lorsqu'il n'existe pas dans le langage cinématographique courant des mots propres pour les désigner. Mais ceci comporte également un danger pour celui ou celle qui analyse, à savoir la difficulté de déterminer avec certitude si l'association entre

¹¹⁶ TURQUIER Barbara, « Décrire le cinéma expérimental : l'exemple des notes de visionnage », dans ARNAUD Diane et ZABUNYAN Dork (dir.), *Les images et les mots : Décrire le cinéma*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2014, pp. 23-31.

des figures abstraites et des motifs dansants découle d'une forme d'anthropomorphisme appliqué aux images ou d'un phénomène de paréidolie¹¹⁷ de la part du spectateur, ou si elle préside d'une manière plus fondamentale, intentionnelle ou inconsciente, au processus de création des films par les cinéastes. La subjectivité du spectateur est certes un facteur important dans l'expérience des films expérimentaux, mais l'activité descriptive et analytique doit être encadrée par une méthode. Avant de proposer des interprétations d'un film, on doit donc pouvoir identifier et décrire ses constituants élémentaires, ses processus d'élaboration technique et formelle, ainsi que les effets de synthèse ou de rupture produits au niveau de la perception du mouvement.

Barbara Turkiër encourage justement les chercheurs qui travaillent sur des films expérimentaux à mobiliser des stratégies personnalisées de prise de notes (comme le recours à un langage courant, à des abréviations et à des onomatopées), privilégiant une écriture automatisée et systématisée dans l'immédiateté du visionnage. Elle propose également de structurer les analyses des films autour de trois axes, à savoir le photogramme, le mouvement et le dispositif. Cet exercice requiert de la part du spectateur un mode d'attention engagé, un regard à la fois disponible et pointu, capable de repérer les motifs et les effets récurrents de l'objet filmique tout en rendant compte de l'expérience individuelle que le spectateur en fait : autrement dit, il faut prendre simultanément en considération les images isolées indépendamment des objets qu'elles représentent (le photogramme), la synthèse des effets visuels et cinétiques qui résultent de leur succession rapide (le mouvement), et l'identification des gestes conceptuels et techniques qui président à la création du film et instaurent les conditions de l'expérience spectatorielle (le dispositif).

Cette idée rejoint la méthode holistique pratiquée par Claudine Eizykman, une méthode qui « procède du tout au particulier, du complexe au simple »¹¹⁸, opérant selon cinq critères ou lieux d'analyse, que la cinéaste décrit comme suit : le *matériau*, qui correspond au principe intrinsèque du cinéma qui est la production

¹¹⁷ La paréidolie désigne un phénomène psychologique qui consiste à assimiler des perceptions nouvelles ou des formes aléatoires et ambiguës à des éléments déjà connus et référencés, souvent des formes humaines ou animales. Si les paréidolies visuelles sont parfois comparées à des illusions d'optique, elles relèvent cependant de phénomènes cognitifs plus complexes.

¹¹⁸ EIZYKMAN Claudine, « Situation », *op. cit.*, p. 7.

Introduction

du « mouvement par des immobilités » ; la *matrice*, qui consiste dans la mise en forme du matériau par le cinéaste et qui détermine son « style » ; le *matériel*, qui inclut le sujet et les objets filmés, autant que les appareils et les opérations permettant de réaliser la matrice ; la *matière* (visuelle et sonore) propre à la projection, c'est-à-dire le film projeté résultant de la concrétisation de la matrice¹¹⁹ ; et, enfin, l'*après-coup filmique*, que l'on peut définir de manière succincte comme la représentation mentale que le spectateur se fait d'un film à partir de ses impressions et de ses souvenirs les plus prégnants qui perdurent après l'avoir regardé plusieurs fois¹²⁰.

Ces cinq lieux d'analyse ne sont pas des catégories étanches, au contraire ; « les éléments de chaque événement visuel, explique Eizykman, participent de tous les niveaux et ce tout au long de la chaîne cinématographique, de la stratégie artistique à la fabrication, et de la vision à l'analyse d'un film »¹²¹. C'est pourquoi sa méthode holistique s'avère particulièrement judicieuse pour l'analyse des films de mon corpus : ceux-ci comportent des événements visuels purs qui se donnent à voir en l'absence de repères figuratifs ou d'un sens narratif, et dont l'impact sensoriel découle d'un « décalage opéré sur le principe cinématographique et sur les conventions délibérées ou acquises de l'histoire du cinéma »¹²².

Je vais donc accorder une attention particulière aux opérations techniques de « décalage » exécutées par les cinéastes, en privilégiant les *gestes filmiques* qu'ils réalisent, au détriment des *gestes filmés* que leurs réalisations donnent à voir. Je renvoie ici à l'idée de « geste filmique » telle qu'elle est formulée par Christa Blümlinger et Mathis Lavin, à savoir « le geste tel qu'il est figuré par l'image en mouvement, notamment au niveau de sa composition, de son lien avec l'espace et

¹¹⁹ EIZYKMAN Claudine, « Cinéma/Film », *op. cit.*, p. 282. L'auteure explique en note de bas de page que les cinq lieux d'analyse qui composent sa méthode holistique sont repris avec quelques changements aux catégories proposées par Jean-François Lyotard dans le cadre de l'exposition *Les Immatériaux* réalisée en 1985 au Centre Georges Pompidou.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 292. Je ne développerai pas ici le concept d'après-coup filmique, qui assume des contours beaucoup plus complexes dans l'édifice théorique de Claudine Eizykman. J'aimerais pourtant souligner son idée selon laquelle l'expérience visuelle produite par les films expérimentaux excède l'espace-temps de leur projection, et ne peut être pleinement saisie qu'après-coup. L'auteure propose notamment des analyses de l'après-coup dans trois films expérimentaux, à savoir *Rythme 21* de Hans Richter, *Arnulf Rainer* de Peter Kubelka, et *Wavelength* de Michael Snow. *Ibid.* pp. 298-305.

¹²¹ *Ibid.*, p. 284.

¹²² *Ibid.*.

avec les objets environnants, puis par rapport à son rythme et à ses enchaînements, selon des modes de fragmentation et de modulation », et qui « produit un effet esthétique et affectif chez le spectateur, reposant sur les moyens propres au cinéma (ses processus et ses matériaux) »¹²³. À l'aune de ces idées, je propose d'étudier l'approche du mouvement par les cinéastes expérimentaux en partant des gestes à la fois performatifs et *imageants* qu'ils exécutent, soit des gestes créatifs qui réalisent et inscrivent simultanément les mouvements des images qu'ils donnent à voir.

Ce mouvement de retour sur la matière proprement filmique et sur les gestes créatifs des cinéastes sert enfin de base à une approche figurale du cinéma, en ce qu'il encourage à prendre en compte les images filmiques pour ce qu'elles sont et à saisir les figures et les énergies qui circulent en leur sein, les sensations qu'elles véhiculent et les événements qu'elles engendrent, plutôt que ce qu'elles représentent. Ce parti pris figural inspire en creux toute ma recherche, mais sera particulièrement mis en pratique dans l'analyse du dernier volet de courts-métrages qui intègrent mon corpus filmique : des œuvres que l'on peut plus facilement inscrire dans le projet de la ciné-danse par la présence de corps et de figures chorégraphiques identifiables, mais dont le traitement plastique et sensoriel donné aux corps dansants déborde les plans de la représentation, de la signification et de la narration.

Cette approche figurale du cinéma se fonde, comme l'explique Nicole Brenez, sur un « mouvement de translation intérieur au film entre des éléments plastiques et des catégories de l'expérience commune [...] jusqu'à faire retour sur notre expérience elle-même et mettre en cause, par exemple, nos réflexes en matière de singularité, de présence ou de souveraineté »¹²⁴. Dans son chapitre intitulé « Travolta en soi. Danse et circulation des images : Fantasma, Phantasma et Fantasmata », l'auteure aborde ce travail de circulation entre les figures dansantes qui peuplent les films et les expériences sensorielles qu'elles véhiculent, selon trois angles d'approche ou « usages » de la danse au cinéma. Aux premier et deuxième usages qui sont plus

¹²³ BLÜMLINGER Christa et LAVIN Mathias (dir.), *Geste filmé, gestes filmiques*. Paris : Éditions Mimésis, 2018, p. 15.

¹²⁴ BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma, op. cit.*, p. 13.

Introduction

aisément intégrés ou appliqués à des films narratifs – « la danse explique le monde » et « la danse exprime le mouvement comme problème » – Nicole Brenez ajoute un troisième axe de réflexion qui concerne davantage les propriétés matérielles et techniques du médium filmique :

La danse problématise le mouvement des images. Elle met le cinéma face à face avec ses formes les plus fondamentales : la nature projective des images, leur complexité physique et mentale, la riche palette des nuances de vitesse, les mouvements obscurs et profonds de translation entre les phénomènes filmiques, les propriétés de l'intermittence¹²⁵.

Le mouvement des images est ici pris en compte dans ses états élémentaires, renvoyant à la fois aux principes de fonctionnement du médium filmique qui président à l'acte de création par les cinéastes, et à ceux qui déterminent *a posteriori* l'expérience de réception par les spectateurs. La présence de motifs chorégraphiques identifiables est alors accessoire, mais elle peut dialoguer avec les mouvements purs des images, les contaminer et les exacerber, ou vice-versa.

Je suis convaincue que penser en termes de puissances figurales permet non seulement d'étendre le domaine de la danse au-delà de la prétendue réalité anatomique prêtée aux corps, mais également de réfléchir à la façon dont des sensations kinesthésiques de la danse s'incarnent dans les images en mouvement et sont transmises et partagées avec les spectateurs. En analysant et en comparant la façon dont les cinéastes expérimentaux et les premiers réalisateurs de ciné-danses explorent la plasticité, la porosité et le devenir constant des images filmiques et des corps dansants, je pourrai examiner de façon plus approfondie comment ce processus de reconstruction ou déconstruction permanent des figures à travers les mouvements choréiques du cinéma s'articule avec un mouvement de subversion des représentations dominantes du corps humain, tout en mettant en avant l'impact sensoriel et transgressif des mouvement filmiques eux-mêmes.

¹²⁵ *Ibid.*

Premier mouvement

1. La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Dans la première partie de ce mémoire, je propose d'examiner comment plusieurs cinéastes d'avant-garde ont érigé une certaine idée de la danse en modèle formel pour leurs explorations du mouvement proprement cinématographique. Pour ce faire, je vais d'abord présenter un aperçu des principales théories esthétiques et recherches artistiques menées dans les années 1910 et 1920 autour de la spécificité du médium filmique. Ces travaux témoignent notamment d'une ouverture des notions de rythme musical et de mouvement visuel jusqu'à la sphère des sensations pures, dans le sillage des projets abstractionnistes et de l'idéal de l'œuvre d'art totale.

Je vais ensuite chercher dans l'œuvre écrite de certains auteurs du début du XX^e siècle des indices du rôle joué par la danse à la fois dans le processus de consolidation artistique du cinéma et en tant que source d'inspiration ou repoussoir esthétique pour les cinéastes des années 1920. J'accorderai une attention particulière aux évocations de la danse dans les écrits de Jean Epstein et de Germaine Dulac, lesquels font souvent appel à des motifs chorégraphiques ou à des danseuses iconiques de l'époque pour illustrer leurs idées sur le mouvement cinématographique.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Enfin, je vais proposer l'analyse de quelques films d'avant-garde réalisés dans les années 1920 par Fernand Léger, Man Ray et Germaine Dulac. Si leurs réalisations expérimentales comportent des éléments visuels qui reflètent l'esprit mécaniste de la Modernité et qui dialoguent avec certaines manifestations culturelles et pratiques chorégraphiques de l'époque, dont les spectacles des Ballets Suédois ou les danses burlesques des années folles, c'est davantage en tant que motif formel et principe de structuration rythmique que l'influence de la danse s'y fait sentir. En concevant la chorégraphie comme un modèle formel pour le cinéma, une autre intuition profonde se dessine à l'horizon de leurs recherches : celle d'une forme de danse élargie, non anthropocentrée, intimement liée à l'expérience visuelle et rythmique du mouvement à l'état pur. J'espère ainsi montrer comment la portée expérimentale des créations de ces artistes sur le médium filmique contribue à élargir la définition de la danse aux mouvements des machines, des rayons de lumière et des phénomènes naturels.

1.1. Le mouvement au cœur des avant-gardes

Le terme avant-garde en art renvoie directement aux années 1910 et 1920¹²⁶. Signe à la fois d'innovation et de rupture, le terme est associé aux courants artistiques picturaux dans l'entre-deux-guerres qui mettent à l'honneur les valeurs chères à la Modernité. En effet, la vie quotidienne au début du XX^e siècle est marquée par l'irruption des machines, par des moyens de transport de plus en plus rapides et par de nombreuses inventions qui modifient la perception du temps et de l'espace. Ces transformations poussent les intellectuels et les artistes à intégrer davantage l'expérience du mouvement dans la pensée scientifique et artistique de l'époque.

¹²⁶ D'après son acception originare qui renvoie à un usage militaire, être « d'avant-garde » veut dire « être en première ligne de l'armée » ; on qualifie aussi d'avant-garde ce qui est en avance sur son temps et qui annonce ce qui viendra après. Historiquement, l'avant-garde en art désigne un ensemble de mouvements et de pratiques émergents dans l'entre-deux-guerres en Europe, qui rompent avec l'académisme de la représentation et se distinguent par des manifestations novatrices et provocatrices. Mais il y a également une conception transhistorique et rétrospective du terme, comme le remarque Nicole Brenez, selon laquelle chaque époque engendre son avant-garde artistique, souvent associée à un programme politique révolutionnaire. Voir BRENEZ Nicole, *Cinéma d'avant-garde*. Paris : Cahiers du Cinéma / SCEREN-SNDP, 2006, pp. 3-8.

1.1. Le mouvement au cœur des avant-gardes

Cela concorde avec la transition de l'image fixe à l'image en mouvement, dont l'invention du cinématographe au tournant du siècle est l'événement pivot : bien que les frères Lumière envisagent initialement leur invention brevetée en 1895 comme un instrument permettant d'enregistrer et de reproduire le mouvement réel, soit une « curiosité scientifique » plus qu'artistique – dont ils n'ignorent pourtant pas le potentiel commercial – d'autres pionniers du cinéma, dont Georges Méliès, s'empressent d'explorer sa dimension spectaculaire et narrative.

Le médium filmique suscite également l'intérêt de nombreux artistes des courants picturaux émergents (art abstrait, futurisme, cubisme, etc.) qui y voient un moyen de faire entrer les notions de mouvement et de rythme dans l'art moderne et de rompre avec l'immobilité de la peinture et de la photographie figuratives. Réciproquement, nombre de théoriciens et de cinéastes des années 1910 et 1920 se nourrissent de l'imaginaire de l'art moderne afin de consolider les bases de la nouvelle grammaire cinématographique : certains puisent dans l'idéal de l'œuvre d'art totale pour affirmer la supériorité du septième art en tant que synthèse de tous les arts ; d'autres soulignent sa capacité à révéler l'universelle mobilité du monde sans se limiter à enregistrer et à reproduire des phénomènes strictement visibles.

Sont ainsi amenées à dialoguer au sein de l'avant-garde cinématographique des années 1920 deux approches complémentaires du mouvement : d'une part, les cinéastes-peintres du courant du film absolu allemand (Hans Richter, Walter Ruttmann, Viking Eggeling, Oskar Fischinger) et de l'avant-garde picturale (Fernand Léger, Man Ray) s'intéressent au médium filmique comme un moyen de prolonger leurs pratiques artistiques en explorant des jeux formels et des effets optiques, cinétiques et rythmiques autour de figures géométriques et d'objets immobiles ; d'autre part, les cinéastes de l'école impressionniste (Louis Delluc, Abel Gance, Jean Epstein, Germaine Dulac) tâchent d'observer le réel avec une acuité surhumaine afin de révéler par des moyens filmiques les rythmes invisibles gouvernant le monde ainsi que les émotions inexprimables animant les âmes. Dans les deux cas, la musique vient occuper une place importante, opérant à la fois en tant qu'idéal de l'abstraction formelle et voie d'accès à la sphère de la spiritualité et des sensations pures.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Comme mentionné dans l'introduction, la coïncidence historique entre la « naissance » du cinéma et l'émergence des nouveaux courants de la danse moderne au tournant du XX^e siècle encourage des échanges multiples et féconds entre ces deux arts. Il est intéressant de noter qu'au delà de l'influence des régimes gestuels prônés par les pionniers de la danse moderne et de la gymnastique rythmique sur le jeu d'acteur du cinéma muet, certains cinéastes d'avant-garde se sont aussi inspirés de nouvelles pratiques chorégraphiques non académiques pour s'affranchir des codes de la représentation mimétique. Au moyen des procédés du montage, des distorsions de l'image et des manipulations de la vitesse d'enregistrement, ils parviennent non seulement à transformer le corps humain en objet-spectacle, mais aussi à accorder des qualités dansantes à n'importe quel objet ou phénomène saisi par la caméra.

À cet égard, l'influence que les danses serpentes de Loïe Fuller et les créations des Ballets Suédois ont eu sur l'imaginaire des avant-gardes mérite d'être mise en lumière. On verra notamment dans quelle mesure ces projets artistiques révolutionnaires ont été les porteurs des valeurs de la Modernité et d'une nouvelle vision de l'art, à la fois poétique et technologique, pluridisciplinaire et totalisante, à travers laquelle le spectacle cinématographique s'est défini dans un premier temps.

1.1.1. Entre abstraction picturale et pureté musicale

La musique fournit dès le début du XX^e siècle les principes formels et rythmiques qui nourrissent les recherches picturales dans le domaine de l'art abstrait. La tentative d'intégrer le temps à la peinture se présente alors comme l'un des axes du passage à l'abstraction dans les années 1910. Pour les pères de ce mouvement (František Kupka, Vassily Kandinsky, Kasimir Malevitch et Piet Mondrian), l'art musical est clairement celui qui répond le mieux à leur idéal d'un langage plastique universel capable de « [mettre] l'âme humaine en vibration [...] [par] l'harmonie des couleurs »¹²⁷.

¹²⁷ KANDINSKY Vassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* [1912]. Paris : Gallimard, 1989, p. 112.

1.1. Le mouvement au cœur des avant-gardes

D'autres peintres de la même période étudient la correspondance entre les couleurs et les sons : par exemple, les italiens Arnaldo et Bruno Ginanni Corradini, connus sous les pseudonymes futuristes de Arnaldo Ginna et Bruno Corra, ont essayé d'appliquer le principe de la « musique chromatique » à l'élaboration de quelques films peints directement sur la pellicule autour de 1912. Presque simultanément en France, le peintre abstrait Léopold Survage entreprend une série d'études destinées à la réalisation d'un film (qui n'a pourtant jamais vu le jour), suivant les principes esthétiques formalisés dans son manifeste « Le Rythme coloré », paru en 1914. Alors que les recherches des frères Corradini offrent une première concrétisation de l'union longtemps désirée entre la peinture et la musique dans le sillage du projet de clavecin oculaire imaginé par le Père Castel au XVIII^e siècle¹²⁸, les rythmes colorés de Léopold Survage anticipent, à la fois sur le plan visuel et formel, les recherches picturales qui vont mener à la création des premiers films abstraits réalisés par les cinéastes-peintres allemands dans le début des années 1920, puis poursuivies par les cinéastes-animateurs des années 1930.

Puisqu'ils semblent s'intéresser déjà à la création du mouvement image par image au moyen de formes et de couleurs pures suivant un rythme commun, il serait tentant d'envisager les travaux des frères Corradini et de Survage comme une première approche expérimentale du médium filmique hors des dispositifs de l'enregistrement et de la projection cinématographiques. Marcella Lista considère cependant que leurs projets esthétiques sont davantage liés à une volonté de fusion des arts qu'à l'élaboration d'un langage cinématographique, en ce qu'ils « n'impliquent aucune réflexion sur les fonctions dévolues depuis peu à ce nouveau médium de l'image », mais explorent plutôt la manière dont « [l]e caractère vierge du matériau [pellicule] donnait l'impulsion [...] à la transgression des catégories disciplinaires »¹²⁹.

¹²⁸ Au XVIII^e siècle, le père jésuite Louis-Bertrand Castel imagine un piano oculaire capable de retranscrire la musique par des sons et des couleurs. Le Père Castel s'inspire des théories d'Athanasius Kircher sur la lumière et de celles de Jean-Philippe Rameau sur les proportions harmoniques pour aboutir à la correspondance entre les sept couleurs dominantes du spectre visible et les sept notes de la gamme diatonique. Son projet inachevé est présenté dans l'ouvrage *Clavecin pour les yeux, avec l'art de peindre les sons et toutes sortes de pièces de musique* (1728).

¹²⁹ LISTA Marcella, « De la musique des couleurs au film abstrait », dans *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes 1908-1914*, p. 272.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Voyant dans le cinéma un moyen de prolonger leurs expérimentations sur la mise en mouvement de la peinture abstraite, des artistes allemands tels que Walter Ruttmann, Hans Richter, Viking Eggeling et Oskar Fischinger ont commencé à peindre sur des rouleaux de papier qu'ils cherchaient à animer, image par image. Ils réalisent ainsi les premiers « films absolus », dans lesquels ils font appel à des jeux formels et rythmiques autour des déplacements et des changements de formes géométriques, lignes, volumes ou tâches de couleur, tout en soumettant l'enchaînement des figures abstraites à la cadence et à la métrique musicales travaillées avec soin. En effet, en plus d'emprunter des termes musicaux pour les titres de leurs créations, c'est toute la structuration visuelle et rythmique des films qui y est pensée à l'aune des principes et des règles de la composition musicale.

De leurs expérimentations résultent les premiers films abstraits, à savoir : la série *Lichtspiel Opus I-IV* (1921-1925) de Walter Ruttmann, composée d'animations abstraites coloriées manuellement sur verre et de sculptures abstraites faites en pâte à modeler ; la série *Rythme 21-25* de Hans Richter, qui explore le principe du contrepoint musical par les déplacements de formes carrées découpées en cartons noirs et blancs ; le seul film achevé de Viking Eggeling, *Symphonie Diagonale* (1925), entièrement basé sur l'évolution de lignes blanches sur un fond noir ; et les courts-métrages plus tardifs d'Oskar Fischinger, *Composition en bleu* (1935), *An Optical Poem* (1938) et *Motion Painting N°1* (1947), montrant des animations dynamiques sur des partitions musicales célèbres.

Les court-métrages réalisés par les cinéastes-peintres allemands ont eu un grand impact sur les cinéastes d'avant-garde français des années 1920 et sur leurs recherches autour de la spécificité du médium filmique. Caractérisés par des jeux formels, ainsi que par leur refus de la narration et leur dimension provocatrice, voire iconoclaste, les premiers films de Man Ray et d'Henri Chomette, ainsi que le *Ballet mécanique* de Fernand Léger et *Entr'acte* de René Clair, les deux réalisés en 1924, sont parmi les œuvres charnières de l'avant-garde picturale souvent rattachées à cette mouvance du film absolu allemand. Or, contrairement à ces derniers, les films d'avant-garde français présentent peu de séquences exclusivement non-figuratives, et les manipulations opérées au montage n'empêchent pas d'identifier les objets filmés,

1.1. Le mouvement au cœur des avant-gardes

même lorsqu'ils partagent l'écran avec des formes géométriques, des sculptures mobiles ou des effets visuels et cinétiques abstraits. En revanche, ces films ramènent à l'écran l'iconographie moderne des courants cubiste, dadaïste ou surréaliste, et célèbrent l'esprit mécaniste, burlesque et jouissif de leur époque, tout en offrant des visions inédites du mouvement, comme l'observe Laurent Guido :

Les expérimentations françaises consistent plutôt en un montage d'images iconiques diverses [...] visant à célébrer le rythme rapide de la vie moderne, ainsi que la mécanisation et la géométrisation de l'être humain, à l'aide de techniques et d'angles de prises de vue inédits propres à la nouvelle vision photogénique. Cette démarche intègre systématiquement un aspect réflexif sur le regard (récurrence du motif de l'œil), ainsi que sur le binôme immobilité/mouvement situé au cœur du dispositif cinématographique.¹³⁰

En plus d'aborder des thèmes chers à la réflexion sur le cinéma, les cinéastes de l'avant-garde dite picturale n'envisagent plus le médium filmique comme un simple prolongement de la peinture mise en mouvement, mais cherchent plutôt à saisir les propriétés spécifiques du travail cinématographique. C'est dans cet esprit que des artistes comme Fernand Léger et Man Ray, pour qui la pellicule filmique n'était pas leur support de création originel, se sont pris d'intérêt pour le cinéma dans le début des années 1920 et se sont particulièrement investis dans l'exploration de nouvelles modalités d'engagement avec sa matière première et son attirail technique¹³¹. Par exemple, la technique photographique du *rayogramme* inventée par Man Ray l'inspire à faire du « cinéma sans caméra », par l'impression directe des objets sur le support filmique ; et en explorant le montage court, la répétition, la fragmentation et le contraste, Fernand Léger célèbre dans son unique film réalisé la « beauté plastique » des objets communs et des machines déjà récurrents dans ses tableaux.

¹³⁰ GUIDO Laurent, « Autour de la spécificité : analogie musicale et "cinéma pur" », dans *L'Âge du rythme*, op. cit., p. 154.

¹³¹ Selon Patrick de Haas, « [c]ertaines expérimentations, comme l'usage du négatif ou le montage court (au photogramme près parfois), ne prennent pleinement leur sens que dans leurs rapports au matériau filmique qui leur a donné naissance ». DE HAAS Patrick, « Notes pour une nouvelle édition revue et augmentée », dans *Cinéma Absolu. Avant-Garde 1920-1930*, op. cit., p. 10.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

À la même époque, le cinéaste français Henri Chomette explore des effets optiques et cinétiques purs qui font ressortir l'autonomie expressive du cinéma. Chomette est l'un des principaux tenants d'un cinéma pur ou intrinsèque, défendant notamment l'idée que la « puissance nouvelle » du cinéma réside dans sa capacité à créer « une suite de visions inconnues – inconcevables en dehors de l'union de l'objectif et la pellicule mobile »¹³². Même si le cinéaste s'attache encore à filmer des objets et des vues réelles, son approche du cinéma tient sa force du caractère déréalisé, instable et étincelant des images qu'il obtient¹³³.

Du côté du cinéma narratif, les chefs de file de l'école impressionniste (dont Abel Gance, Marcel L'Herbier, Louis Delluc, Germaine Dulac et Jean Epstein) accordent eux aussi au cinéma la faculté inédite de rendre visibles des phénomènes autrement imperceptibles sur lesquels se fondent les « mouvements du monde », même s'ils portent encore un soin tout particulier au traitement des gestes humains, tenus comme des véhicules d'idées et d'émotions, soit les « mouvements de l'âme ». Afin de saisir la spécificité du cinéma, ils n'hésitent pas à intégrer l'invention artistique et technique au sein même du cinéma narratif et commercial.

Développant la métaphore de l'*Œil-Cinéma*, expression empruntée au cinéaste et critique Jean Tedesco, nombre des cinéastes d'avant-garde conçoivent l'appareil de prise de vue comme une extension de la perception humaine permettant des visions inouïes de mouvements à l'échelle microscopique ou télescopique : ainsi, Germaine Dulac conçoit le cinéma comme « un œil plus puissant que le nôtre et qui voit ce que nous ne voyons pas »¹³⁴, alors que Jean Epstein décrit la caméra comme une « rallonge inattendue au sens de la vue, une sorte de télépathie de l'œil »¹³⁵ ; et même le peintre Fernand Léger fait remarquer que « le cinéma peut devenir le gigantesque microscope des choses jamais vues et jamais ressenties »¹³⁶.

¹³² CHOMETTE Henri, « Seconde étape », *Les Cahiers du mois*, n° 16-17, 1925, pp. 86-88.

¹³³ Dans *Jeux des reflets et de la vitesse* (1923), la caméra de Chomette parcourt Paris, en métro et en bateau, pour capter les vues inusitées que l'expérience de la vitesse urbaine offre. Le même dynamisme visuel est exploré dans *Cinq minutes de cinéma pur* (1925), qui montre essentiellement les effets des lumières sur des objets en mouvement créant des compositions kaléidoscopiques.

¹³⁴ DULAC Germaine, « L'essence du cinéma. L'idée visuelle », *Les Cahiers du mois*, n° 17-18, 1925.

¹³⁵ EPSTEIN Jean, « Pourquoi j'ai tourné Pasteur », *Gazette des sept arts*, n° 2, 20 janvier 1923.

¹³⁶ LÉGER Fernand, « Peinture et Cinéma », *Les Cahiers du mois* n° 16, Paris, 1925.

1.1. Le mouvement au cœur des avant-gardes

Cependant, ces cinéastes ne se contentent pas d'adhérer à une conception positiviste du cinéma comme prolongement scientifique de la perception humaine, ils lui accordent également un pouvoir révélateur métémpirique (c'est-à-dire au delà de l'expérience empirique) qui expliquerait sa supériorité par rapport aux autres arts. Dans cette double quête de « précision mathématique et de mystère »¹³⁷, comme l'écrit alors Louis Delluc, ils commencent par ériger la musique en instance de validation artistique du cinéma, tout en cherchant à se libérer du modèle narratif sous l'emprise du théâtre et de la littérature romanesque et feuilletonesque. En même temps, les cinéastes d'avant-garde procurent de nouveaux moyens d'expression non-verbaux et non-mimétiques, par la sublimation des gestes dans un jeu d'acteur plus épuré et poétique ou par l'exploration du rythme visuel des images, analogue au rythme musical, à travers le contraste, la répétition et, surtout, le montage rapide¹³⁸.

Les débats des cinéastes et des théoriciens des années 1920 permettent en outre de consolider le statut artistique du cinéma, notamment en repensant ses rapports avec les autres arts. Il s'agit là d'un double processus de légitimation de l'art cinématographique qui comporte à la fois une part d'affirmation de son indépendance artistique, notamment par rapport au théâtre et à la littérature, et une part d'exaltation de sa singularité esthétique, dans laquelle la musique et la notion de rythme jouent un rôle déterminant. Dans ce contexte, les recherches et les réflexions théoriques des cinéastes d'avant-garde s'articulent avec leurs pratiques expérimentales pour mettre en avant les valeurs formelles et rythmiques qui d'après eux caractérisent la spécificité des mouvements filmiques. Nombre d'entre eux développent dans leurs écrits des analogies entre la musique et le médium filmique, en même temps que, dans leurs créations, ils recourent à des processus d'itération, de contraste ou de structuration rythmique empruntés au langage musical.

¹³⁷ DELLUC Louis, « Mauvais français », *Le Film*, n° 83, 15 octobre 1917.

¹³⁸ Par ailleurs, plusieurs cinéastes de l'époque considèrent *La Roue* (1923) d'Abel Gance comme l'exemple par excellence d'un film qui fait du rythme le principe organisateur du récit, et qui arrive à exprimer à la fois le drame des personnages et le rythme effréné de la vie moderne en installant l'élément mécanique au cœur de la représentation. C'est l'avis notamment de Fernand Léger, dans « Essai critique sur la valeur plastique du film d'Abel Gance *La Roue* » (1922) ; et de Germaine Dulac, qui compare le film de Gance à un « poème symphonique » dans son article « Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale » (1927).

1.1.2. De l'analogie musicale au modèle chorégraphique

La question de l'analogie musicale est au cœur des réflexions sur le cinéma d'avant-garde des années 1920, où elle s'articule à la fois avec le processus de consolidation artistique et la recherche de la spécificité du langage cinématographique. Dès lors deux approches distinctes de l'analogie musicale, en apparence contradictoires, se sont mêlées au sein des débats de l'époque : la question qui se pose alors est celle de savoir si pour atteindre un degré de « pureté » similaire à celui que les artistes et intellectuels accordent à la musique le cinéma doit suivre les règles de la composition musicale ou plutôt affirmer sa totale indépendance par rapport aux autres arts.

Plusieurs travaux des dernières décennies abordent le rôle du modèle musical dans la définition et dans l'affirmation du cinéma d'avant-garde, en signalant les différents aspects que l'analogie musicale peut revêtir. Pour Dominique Château, la portée de l'analogie musicale oscille entre « l'imitation de la pureté de la musique et l'imitation de ses procédés »¹³⁹ ; la même idée est exprimée par Patrick de Haas qui explique que « tantôt le cinéma prend la musique pour modèle, tantôt il se donne pour objet de rechercher la “pureté” dans la mise à nu de ses possibilités singulières »¹⁴⁰ ; Laurent Guido prend à son tour appui sur les réflexions d'Alberto Boschi pour identifier les deux approches dominantes de l'analogie musicale :

Minoritaire et radicale, la première serait attachée à l'idée d'un cinéma non narratif et non figuratif, et verrait les fondements de l'organisation et de la structure des films régis par des éléments d'ordre musical. Plus modérée et largement diffusée, la seconde utiliserait dans un sens métaphorique, avec une certaine “désinvolture” certaines notions empruntées au lexique de la musique.¹⁴¹

¹³⁹ CHÂTEAU Dominique, « Le rôle de la musique dans la définition du cinéma comme art : à propos de l'avant-garde des années 20 », *Cinémas*, vol. 3, n° 3, 1992, p. 80. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/1992-v3-n1-cine1504188/1001181ar.pdf>. [Consulté le 04/05/2019]. L'auteur explique que « [l]e modèle a le sens d'une analogie conceptuelle, suivant laquelle transposer l'idéal de la pureté musicale au cinéma, c'est réaliser cet idéal avec les moyens propres à ce médium. Mais le mot peut avoir un autre sens : un système de règles susceptible d'être appliqué dans un autre domaine que son domaine d'origine ; dans ce cas, le cinéma atteindrait l'idéal de pureté en utilisant les modes de la composition musicale ».

¹⁴⁰ DE HAAS Patrick. « Vers un cinéma pur : célibataire ou marié ? », *op. cit.*, p. 295.

¹⁴¹ GUIDO Laurent, « Le film comme composition musicale », *op. cit.*, p. 175. Voir aussi : BOSCHI Alberto, « Ascesa, fortuna e declino dell' analogie musicale », dans *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945*. Roma : Carocci, 1998, pp. 83-122.

1.1. Le mouvement au cœur des avant-gardes

Grand spécialiste des débats musicalistes qui agitent le milieu du cinéma français entre 1910 et 1930, Laurent Guido s'interroge cependant sur la capacité de la musique seule à aider le septième art à trouver « un mode d'articulation des plans qui satisfasse le sentiment d'un discours continu, où les images se succèdent les unes aux autres en dégageant une impression de flux mouvant organisé »¹⁴². Même si l'on peut admettre que la dimension spirituelle de la musique a contribué à mettre le cinéma sur le chemin de l'abstraction en le détournant de son rapport privilégié à la représentation du réel, la musique et le cinéma s'opposeraient sur plusieurs aspects déterminants, comme l'observe l'auteur :

Il peut paraître étrange de choisir la forme artistique la plus abstraite, la moins liée à la réalité matérielle, pour décrire le mode d'expression le plus concret et "réaliste", de se référer au médium esthétique le plus rigoureux et exact pour analyser le fonctionnement d'une technique dépourvue de règles précises et stables, ou encore de reprendre la figure du compositeur obéissant aux règles strictes du Conservatoire pour qualifier le cinéaste, dont la tâche paraît recourir bien plus à l'improvisation.¹⁴³

Parmi les concepts musicaux transposés au cinéma, celle qui a le plus de résonance dans l'espace théorique français des années 1920 est la notion de rythme. Les expérimentations autour de l'idée d'un rythme visuel, qui serait analogue au rythme musical, irriguent aussi bien l'avant-garde dite picturale, à vocation abstraite, que son pendant impressionniste, plus narratif. Les cinéastes et les théoriciens de l'époque ont rapidement compris que, tout comme la notion de rythme musical était utile pour penser l'agencement temporel des images suivant une cadence précise, celle de rythme visuel pouvait devenir un vecteur d'idées et de sensations plus flexible et universel que la métrique musicale mathématiquement calculée. Plusieurs auteurs et cinéastes des années 1920 se sont par la suite appropriés la notion de rythme, que l'on trouve à la fois chez les recherches des cinéastes-peintres du film absolu allemand, ainsi que dans les théories sur la cinégraphie intégrale de Germaine Dulac ou encore celles sur la photogénie définie par Louis Delluc ou Jean Epstein.

¹⁴² GUIDO Laurent, « Le film comme composition musicale », *op. cit.*, p. 212.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 213.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Les auteurs contemporains que travaillent sur le cinéma de cette époque ne manquent pas de mettre en évidence l'importance du rythme dans la consolidation de l'art cinématographique. Effectivement, tandis que Patrick de Haas observe que « le rythme, pensé comme battement, a été l'un des arguments le plus souvent avancées pour qualifier la dimension spécifique du cinéma »¹⁴⁴, Dominique Château signale son caractère transversal dans la définition de tous les arts : « On voit poindre, sans surprise, la notion de rythme comme noyau de la rencontre entre cinéma et musique, puisque ce paramètre préexiste dans les arts dont le septième est censé faire l'amalgame »¹⁴⁵. Enfin, Laurent Guido présente dans son ouvrage de 2007 une vaste étude du « paradigme du rythme » qui domine la pensée sur le cinéma dans la période de l'entre-deux-guerres.

Dans cet ouvrage, c'est la polysémie de la notion de rythme, à la fois sur les plans historique, philosophique, culturel et artistique, qui se trouve mise en exergue. L'auteur refuse de réduire le rythme à ses usages conventionnels, calqué de la cadence musicale ou en tant que synonyme de vitesse, et montre au contraire comment une multiplicité d'approches du rythme se sont immiscées dans les théories sur le cinéma au début du XX^e siècle. Il présente ainsi la transformation du concept au gré des débats de l'époque, allant de simple principe d'orchestration des images dans le temps, vers l'idée d'une structure profonde orientant tout le montage.

La réflexion développée par Laurent Guido contribue en outre à replacer les théories sur le rythme des années 1910-1930 à la croisée de plusieurs domaines de la Modernité artistique et intellectuelle, non seulement la peinture et la musique dans la continuité des projets symbolistes et abstractionnistes, mais aussi la sphère des arts vivants, y compris l'art chorégraphique qui connaît d'importantes évolutions pendant cette période, notamment grâce au développement des études physiologiques du mouvement et des pratiques de l'éducation corporelle. On peut alors observer avec l'auteur un changement de paradigme « du corps rythmé au modèle chorégraphique » qui affecte également le traitement rythmique des corps dans cinéma de l'époque.

¹⁴⁴ DE HAAS Patrick, *op. cit.*, p. 310.

¹⁴⁵ CHÂTEAU Dominique, *op. cit.*, p. 83.

1.1. Le mouvement au cœur des avant-gardes

Outre l'influence attestée des pionniers de la gymnastique rythmique (François Delsarte et Émile Jacques-Dalcroze)¹⁴⁶ et de la danse moderne (Rudolf Laban, Mary Wigman, Ted Shawn, Ruth Saint Denis, etc.) tant sur la gestuelle et le jeu d'acteur dans le cinéma muet que sur la mise en scène de séquences magistralement chorégraphiées¹⁴⁷, les « modernités chorégraphiques » vont également inspirer des approches plus abstraites du rythme : par un retour aux pulsions primitivistes et aux rythmes de la nature (Isadora Duncan), par la curiosité envers l'exotique et l'ésotérique (Ruth Saint Denis), ou par l'exploration des métamorphoses du corps à l'aide de la technologie (Loïe Fuller). À cet égard, il est particulièrement intéressant d'examiner la façon dont le cinéma des années 1910-1930 s'est approprié les nouvelles visions du corps rythmé et en fit des *tropes* de l'imaginaire moderne.

Dans son ouvrage, Laurent Guido commence précisément par envisager les propositions chorégraphiques modernes sous l'optique de la « revitalisation de traditions chorégraphiques collectives tombées en désuétude depuis l'Antiquité » et en tant qu'« écho médiatique de l'entreprise de rationalisation scientifique de la corporalité opérée dès la fin du XIX^e siècle »¹⁴⁸, dans la lignée des réflexions de Siegfried Kracauer¹⁴⁹. En effet, le rythme joue un rôle central dans plusieurs manifestations culturelles et sportives de la vie moderne, dont les danses sociales, la gymnastique et les défilés militaires, qui dessinent les contours d'une véritable

¹⁴⁶ L'existence d'une relation intime entre le geste et le sentiment est au cœur des recherches de François Delsarte, professeur de chant qui développa un système expressif avec une dimension spirituelle, d'après lequel les mouvements corporels exprimaient des états émotionnels. Le père de la Rythmique, Émile Jacques-Dalcroze s'est inspiré des principes delsartiens pour fonder sa méthode pédagogique de la musicalité du mouvement, où le corps devient l'instrument premier de l'expression. Les travaux de Delsarte et de Dalcroze autour de la rythmique des gestes ont largement influencé les domaines du théâtre, de la danse moderne et du cinéma muet dès le début du XX^e siècle.

¹⁴⁷ Pour *Intolérance* (1916), D. W. Griffith fit appel à Ruth Saint Denis pour chorégrapier et superviser les longues processions dans la séquence de Babylone, à laquelle participèrent également des danseurs de la Denishawn, l'école de danse fondée en 1915 par Ruth Saint Denis et Ted Shawn. Celui-ci avait par ailleurs déjà chorégraphié un film de cinq minutes pour le studio Edison, *Dances of the Ages* (1913), qui montait une suite de danses à travers l'histoire de l'Humanité.

¹⁴⁸ GUIDO Laurent, « Du corps rythmé au modèle chorégraphique », *op. cit.*, p. 321.

¹⁴⁹ Voir KRACAUER Siegfried, « L'ornement de la masse » [1917], dans *Le Voyage et la danse : figures de ville et vues de films*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1996, pp. 69-80. Pour Kracauer, les alignements géométriques de jambes des *Tiller Girls*, exécutant leurs figures à la chaîne comme dans une usine, témoignent d'une ambivalence fondamentale de la modernité, car elles symbolisent à la fois la rationalisation et la mécanisation capitaliste des corps et une nouvelle forme d'harmonie collective où l'individualité de chacun se dissout dans le mouvement de l'ensemble.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

culture du corps proche de la *Körperkultur* germanique. Dans ce contexte, une attention particulière est accordée à l'agencement des foules et au phénomène des *girls* dans les films de l'époque, des *leitmotivs* qui prônent une acception du rythme conforme aux valeurs de la rationalisation technologique.

Mais les pionnières de la danse moderne véhiculent également des visions plus immatérielles et spirituelles du rythme corporel, davantage envisagé comme vecteur de changements constants et insaisissables : on peut penser notamment à l'impact des spectacles de danses serpentine de Loïe Fuller sur l'imaginaire du cinéma des premiers-temps et des avant-gardes artistiques. En faisant dialoguer des approches si distinctes du rythme, le cinéma des années 1920 signale moins une rupture radicale avec les conventions de la représentation du corps qu'il n'affirme la possibilité de coexistence de deux paradigmes de la corporalité, dont les formations de *girls* photogéniques et les danses serpentine seraient les exemples paradigmatiques, comme l'observe Laurent Guido :

La danse s'impose alors autant comme une facette essentielle d'une nouvelle spectacularisation de la corporalité que comme une forme d'expression emblématique de la maîtrise rythmique du mouvement. De là s'engage en fin de compte une oscillation entre deux paradigmes de représentation du corps humain en mouvement (danse, mais aussi sport et arts martiaux) qui traversera l'histoire du cinéma.¹⁵⁰

Les deux paradigmes identifiés dans l'extrait ci-dessus peuvent se distinguer par la priorité accordée aux mouvements pro-filmiques ou aux mouvements proprement filmiques : autrement dit, on considère soit que « la rythmicité au cinéma se dégage avant tout des performances physiques des acteurs » (ou des danseurs) filmés, soit qu'elle façonne « une nouvelle "danse photogénique" [...] qui exploite au maximum les diverses possibilités du médium cinématographique en jouant de toute une gamme de variations »¹⁵¹ dans l'enchaînement des images. Il s'agit là encore des

¹⁵⁰ GUIDO Laurent, « Entre corps rythmé et modèle chorégraphique : danse et cinéma dans les années 1920 », *Vertigo*, 2005/2 (HS octobre), p. 21. URL : <https://www.cairn.info/revue-vertigo-2005-2-page-20.htm>. Repris et développé dans GUIDO Laurent, « Du corps rythmé au modèle chorégraphique », *op. cit.*, pp. 301-349.

¹⁵¹ *Ibid.*

1.1. Le mouvement au cœur des avant-gardes

deux modalités classiques du rapport entre danse et cinéma, la première attachée à la captation et la restitution d'une performance chorégraphique, la seconde admettant la création de danses filmiques impossibles de réaliser sur scène.

Par ailleurs, ces manifestations éminemment modernes mais si distinctes que sont les formations de *girls* photogéniques et les danses serpentine illustrent deux voies possibles d'exploration du potentiel du cinéma : les premières cristallisent le principe de la maîtrise du mouvement ; les secondes tendent vers l'idéal d'art total. Elles constituent également deux modèles d'abstraction du corps dansant en réaction aux enjeux posés par la modernité artistique et technologique des années 1920 : les formations géométriques des *girls* imposent la dissolution de l'individualité dans un rythme collectif parfaitement uniformisé, alors que l'attirail technologique sur lequel se fondent les performances fullériennes précipite le corps de la danseuse dans une suite de métamorphoses immatérielles et impondérables. On peut voir en ce dernier aspect la possibilité d'un élargissement de la définition de la danse elle-même, qui se libère progressivement de la sphère physique des gestes humains soigneusement travaillés et codifiés, pour se rapprocher davantage de la sphère abstraite et spirituelle des mouvements et des rythmes purs, universels.

Il est évident que la prédominance du modèle musical au sein des débats sur le cinéma des années 1910-1930 répond à une double nécessité de validation artistique et de consolidation d'un langage formel fondé sur l'enchaînement rythmique des images. Cependant, il est également possible que les nombreuses évocations de la danse qui ponctuent les discours des théoriciens et des cinéastes de l'époque signalent à leur tour le désir d'une plus grande liberté et fluidité d'expression en faisant du rythme pur et de l'*impetus* du mouvement les principes dynamiques unificateurs de certaines œuvres d'avant-garde, comme nous le verrons ensuite. Cette manière d'envisager les manifestations et les manipulations filmiques de la danse comme une forme de libération, de rupture et d'expression emblématique du mouvement moderne semble en outre corroborer l'hypothèse selon laquelle la danse pourrait fonctionner en tant que modèle esthétique pour une exploration du mouvement pur au cœur même du cinéma d'avant-garde.

1.1.3. Le cinéma et la danse réunis pour un art total

Outre la célébration du mouvement sous tous ses aspects, la Modernité porte le flambeau de l'œuvre d'art totale, issue du romantisme allemand du XVIII^e siècle et consolidée par Richard Wagner au XIX^e siècle. La théorie du *Gesamtkunstwerk* repose sur l'union de plusieurs disciplines artistiques (surtout la musique, la danse et la poésie) afin de créer chez le public un effet totalisant censé constituer la « représentation même de la vie ».¹⁵² C'est en articulant le principe de l'alliance des arts avec la quête d'une correspondance entre les sens et l'apologie d'une coïncidence entre l'art et la vie que nombre d'artistes modernes reprennent et élargissent l'idéal de l'œuvre d'art totale au début du XX^e siècle¹⁵³.

Le cinéma viendra naturellement participer au rêve d'un art total, et ce de deux manières distinctes : d'une part, il annonce la possibilité d'unir l'art et la science pour exprimer la totalité de la vie moderne, vision à laquelle plaidait déjà Ricciotto Canudo, lorsqu'il écrit, en 1923, « [s]i le cinéma est industriel, il est en même temps sportif ; et l'on peut dire que ces deux caractères sont liés étroitement. Mais n'est-ce pas vrai pour la vie moderne elle-même, dont le cinéma ne fait que traduire le rythme ? »¹⁵⁴ ; d'autre part, l'art cinématographique se présente comme la concrétisation de la promesse longtemps attendue d'un art de synthèse à la croisée de préoccupations esthétiques et scientifiques, qui n'hésite pas à dialoguer, à fusionner, voire à mettre au défi, les différents arts et les médias de l'époque, afin d'affirmer sa propre spécificité esthétique et technologique.

¹⁵² WAGNER Richard, *L'Œuvre d'art de l'avenir* [1849]. Paris : L'Harmattan, 2010.

¹⁵³ Dans le début du XX^e siècle, le principe de l'œuvre d'art totale se concrétise non seulement dans l'opéra, comme le prévoyait Richard Wagner, mais aussi dans plusieurs créations scéniques, dont les spectacles de danses serpentines de Loïe Fuller, le théâtre biomécanique de Meyerhold ou les créations des Ballets Suédois. Selon Marcella Lista, l'idéal d'un art total se trouve également au cœur de divers courants d'avant-garde, de la peinture abstraite et du constructivisme russe (Kandinsky, Malévitich, Schönberg) au futurisme italien (Boccioni, Balla, Marinetti), en passant par les expérimentations autour de la musique des couleurs (les frères Corradini et Léopold Survage) qui mènent à l'avènement du film abstrait dans le début des années 1920 avec les cinéastes-peintres du film absolu allemand (Ruttman, Richter, Eggeling et Fischinger). Voir LISTA Marcella, *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes*, op. cit..

¹⁵⁴ CANUDO Ricciotto, « Le cinéma, traduction du rythme de la vie moderne », *Chroniques du septième art*. Paris : Paris-Midi, 10 août 1923.

1.1. Le mouvement au cœur des avant-gardes

Dans les discours théoriques et critiques du début du XX^e siècle, l'un des principaux arguments pour la consolidation artistique du cinéma est effectivement la conviction qu'il vient accomplir une fusion ou synthèse de tous les arts. Cette idée se trouve au cœur de la définition du sixième art proposée par Ricciotto Canudo en 1911, à savoir « la promesse de cette grande conciliation, non seulement entre la Science et l'Art, mais entre les Rythmes du Temps et les Rythmes de l'Espace »¹⁵⁵. Notons cependant qu'au moment où Canudo revendique le statut de sixième art pour le cinéma, la danse n'est pas encore considérée dans son système des arts, lequel est fondé sur les traditionnelles dichotomies entre les « Arts de l'Espace », plastiques ou immobiles (la peinture, la sculpture et l'architecture), et les « Arts du temps », rythmiques et mobiles (la musique et la poésie). Une fois la danse ajoutée à l'équation, le cinéma sera enfin érigé en septième art, soit « l'art total vers lequel tous les autres, depuis toujours, ont tendu »¹⁵⁶.

Se montrant ouvert à tous les genres et styles du cinéma muet, Canudo s'est attaché à défendre les films de certains cinéastes d'avant-garde qui, débarrassés des conventions théâtrales et littéraires ainsi que des contraintes commerciales et industrielles, exprimaient les « purs drames visuels », dont ceux d'Abel Gance et de Germaine Dulac, dont il partageait beaucoup d'idées sur le cinéma. Il n'ignore pourtant pas l'influence de la pantomime gestuelle sur le langage cinématographique (il était par ailleurs un grand admirateur de Charlie Chaplin), arguant notamment que « le cinéma doit irradier l'émotion sans l'aide de la parole, [...] chercher la vision représentative de tout sentiment, de toute sensation de l'âme et du corps, pour la fixer en lignes qui se meuvent »¹⁵⁷.

À l'autre extrême de la position de Canudo, pour qui le cinéma est donc voué à devenir un grand art d'expression des « drames visuels », on trouve des théoriciens et des artistes qui plaident pour un cinéma pur ou abstrait qui « touche les sens » sans avoir à représenter quoi que ce soit. Comme nous l'avons vu, le médium

¹⁵⁵ CANUDO Ricciotto, « La naissance d'un sixième art – Essai sur le cinématographe » [1911], repris dans *L'Usine aux images*. Paris : Séguier, 1995, p. 40.

¹⁵⁶ CANUDO Ricciotto, *Manifeste des Sept Arts*, Gazette des Sept Arts, n° 2, 25 janvier 1923, p. 2.

¹⁵⁷ CANUDO Ricciotto, « Défendons le cinématographe », *L'Epoca*, 1^{er} février 1920, *op. cit.*, p. 48.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

filmique a effectivement commencé par attirer l'attention des peintres abstraits en se présentant comme un nouveau moyen d'expression du mouvement, que certains jugeaient potentiellement plus saisissant que la peinture, de par sa double portée visuelle et temporelle, plastique et rythmique, ainsi que plus proche de la musique, par sa dimension universelle, immatérielle et spirituelle. La mise en mouvement d'images à l'aide des techniques du montage permet alors aux cinéastes d'avant-garde d'affranchir le réalisme de la représentation figurative et de s'adresser directement aux sensations, comme l'observe Marcella Lista :

Soumettant toutes les données de l'image à une liberté de manipulation totale, le cinéma répondait alors virtuellement à l'exigence d'un pur drame visuel. D'un côté, l'immatérialité du support cinématographique, d'un art du mouvement et de la lumière, paraissait devoir concrétiser l'idéal d'une "musique visuelle" laissé en héritage par l'esthétique romantique. De l'autre, c'est l'illogisme rendu possible par le montage et le trucage qui venait satisfaire un désir de disjonction, de parasitage, sur le terrain même du réalisme photographique.¹⁵⁸

Cette façon de concevoir le cinéma comme la concrétisation de l'idée d'une « musique visuelle » est le point d'intersection entre les propos de Canudo et ceux des tenants d'un cinéma dit pur ou abstrait. Par ailleurs, Canudo admettra enfin la possibilité d'un huitième art qui réinventerait l'idéal de l'œuvre d'art totale dans le prolongement du spectacle cinématographique, défini dans ses textes par des formules comme « l'art des lignes expressives en mouvement » ou « l'art de la couleur en mouvement »¹⁵⁹. Bien qu'il se réfère à des manifestations futuristes dont le théâtre de couleurs d'Achille Ricciardi, les danses idéistes de Valentine de Saint-Point ou le synchronisme de l'américain Morgan Russel, ces expressions peuvent également qualifier les recherches autour du film abstrait entamées par les cinéastes-peintres allemands dans les années 1920 et poursuivies dans l'animation graphique des années 1930 ; et elles anticipent d'ailleurs les œuvres multimédia mêlant performance vivante et projection d'images animées à venir dans le champ de l'art contemporain et du « cinéma élargi », à partir des années 1960.

¹⁵⁸ LISTA Marcella, « De la musique des couleurs au film abstrait », *op. cit.*, pp. 241-245.

¹⁵⁹ *Ibid.*

***Entr'acte*, ou comment le cinéma s'invite sur la scène des Ballets Suédois**

L'ouverture au dialogue inter-arts qui caractérise les avant-gardes des années 1920 s'éloigne du projet d'œuvre d'art totale wagnérien comme synthèse des arts, pour venir répondre à d'autres questions plus dans l'air du temps. Cette forme d'intermédialité¹⁶⁰ pousse les artistes à défier les limites entre la création artistique et la vie quotidienne et, surtout, à affirmer leur dissidence par rapport aux conventions académiques. Comme l'explique Karine Bouchard, les artistes d'avant-garde non seulement « ont utilisé différents procédés – soit le collage et le photo-montage – ainsi que les nouvelles technologies de l'époque – soit le cinéma – dans le but d'intégrer l'art à la praxis sociale », mais ils ont également amplifié le côté performatif et événementiel des créations, conçues comme des véritables *happenings* « s'attaqu[ant] à l'institution artistique et [faisant] éclater les catégories esthétiques traditionnelles »¹⁶¹.

Si des captations et des séquences chorégraphiques sont prolifiques dans le cinéma d'attraction des premiers temps aussi bien que dans les films de fiction muets, l'année 1924 signale une nouvelle étape de la rencontre entre la danse et le cinéma, avec deux événements emblématiques à quelques mois d'écart, nés de cette volonté d'hybrider les différents médiums et disciplines artistiques pour faire de l'art une vitrine du dynamisme foisonnant de la Modernité, en rupture avec le passé. Ainsi, le 24 septembre 1924, Fernand Léger présente son premier et unique court-métrage *Ballet mécanique* lors de l'Exposition Internationale des Nouvelles Techniques Théâtrales à Vienne ; et le 4 décembre 1924, le film *Entr'acte*, réalisé par René Clair

¹⁶⁰ J'emploie ici le mot « intermédial » avec toutes les précautions. Telle que définie par Rick Altman, l'intermédialité désigne « un état transitoire au cours duquel une forme en voie de devenir un média à part entière se trouve encore partagée entre plusieurs médias existants, à un point tel que sa propre identité reste en suspens ». Se focalisant sur le cas du cinéma, l'auteur ajoute que « jusque vers 1910, ce qu'on appelle aujourd'hui le cinéma se trouvait dans cette situation foncièrement intermédiate, [...] [t]irailé entre plusieurs médias cherchant tous à s'approprier sa nouveauté technologique ». Dans le contexte du cinéma d'avant-garde, le mot « intermédialité » s'articule davantage avec l'idée d'une approche pluridisciplinaire du cinéma, et la manière dont celui-ci se définit et se réinvente par le biais de ses relations (dialogues et emprunts, ainsi que confrontations) avec les autres médias et les autres arts. Voir ALTMAN Rick, « De L'intermédialité au multimédia : cinéma, médias, avènement du son », *Cinémas*, vol. X, n°1, automne 1999, p. 38.

¹⁶¹ BOUCHARD Karine, « Les nouvelles technologies sur scène dans l'avant-garde. Une étude intermédiaire de *Relâche* et *Entr'acte* », *Actes du 8e colloque étudiant du Département d'histoire de l'Université Laval*. Québec : Artefact, 2009, pp. 175–184.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

à partir d'un scénario de Francis Picabia, est projeté lors de la première du spectacle *Relâche* des Ballets Suédois, au Théâtre des Champs-Élysées à Paris. Le cinéma s'immisce alors dans la scène chorégraphique moderne, tandis qu'une autre vision de la danse non-académique, portée par le projet artistique des Ballets Suédois, vient dialoguer à l'écran avec l'imaginaire cinématographique de l'époque.

Les Ballets Suédois ont été fondés en 1920 à l'initiative du collectionneur et mécène d'art Rolf de Maré et du danseur et chorégraphe Jean Börlin, lesquels ont réuni autour de la compagnie des artistes de diverses disciplines¹⁶². Entre 1920 et 1925, les Ballets Suédois ont ainsi été les porteurs d'une vision révolutionnaire du spectacle chorégraphique alliant musique, poésie et peinture sous l'égide de la danse, à l'image des Ballets Russes de Serge de Diaghilev qui dans les années 1910 avaient dominé le panorama européen du ballet moderne. Les propositions chorégraphiques de Börlin tiraient leur force notamment de l'intégration des danseurs dans des décors foncièrement plastiques et mobiles. Sa décision de mélanger les danses classique et moderne avec le folklore ou encore la « non-danse » et de les confronter aux autres courants d'art picturaux et décoratifs de l'époque s'accordait en outre avec sa posture contestataire envers la danse académique.

Certaines créations des Ballets Suédois dialoguent par ailleurs avec l'univers du septième art¹⁶³ : dans *Skating-Rink* (1922), premier ballet sur patins à roulettes, sont notoires les références à la gestuelle de Charlie Chaplin ; *Ciné-Sketch* (1924), parodie au cinéma muet, se basait sur un dispositif scénique incluant des projections cinématographiques ; de nombreux motifs visuels renvoyant à des spectacles de la compagnie (affiches et décors, ainsi qu'une séquence du ballet *La Nuit de Saint-Jean*) figurent en outre dans le long-métrage *L'Inhumaine* (1924) de Marcel L'Herbier.

¹⁶² Parmi les nombreux collaborateurs des Ballets Suédois, on peut signaler notamment les écrivains Luigi Pirandello, Blaise Cendrars, Francis Picabia et Jean Cocteau qui signent les librettos des ballets, et les compositeurs Francis Poulenc, Claude Debussy, Darius Milhaud et Erik Satie qui mêlent musique classique, jazz et créations modernes. Quant aux décors et costumes, ils sont l'œuvre de peintres tels que Nils von Dardel, Fernand Léger, Pierre Bonnard, Giorgio Di Chirico ou Alexandre Alexeïeff.

¹⁶³ L'une des plus célèbres productions des Ballets Russes, *Parade* (1917), présentait déjà une grande influence de la culture populaire du début du XX^e siècle, avec de nombreuses références au cinéma américain et français de l'époque, comme l'observe Felicia McCarren dans « Ballets without bodies », *Dancing Machines. Choreographies at the Age of Mechanical Reproduction. op. cit.*, p. 109.

1.1. Le mouvement au cœur des avant-gardes

Avec *Relâche*, cette volonté de dialoguer avec l'univers du cinéma se manifeste sous la forme d'un intermède filmique dont le caractère insensé et provocateur s'articule parfaitement avec l'identité des Ballets Suédois.

En 1924, Rolf de Maré accorde au peintre et écrivain Francis Picabia « carte blanche » pour l'élaboration du libretto et des décors de leur prochain ballet, qui sera aussi leur dernier¹⁶⁴, alors que la chorégraphie et la musique sont signées par Jean Börlin et Erik Satie. Considéré la création la plus radicale des Ballets Suédois¹⁶⁵, *Relâche* est alors défini par Picabia comme un « ballet instantanéiste en deux actes, un entracte cinématographique et la queue du chien » : l'appellation d'instantanéiste figurant dans l'affiche convient parfaitement au spectacle, conçu comme un collage d'événements aussi spontanés que désordonnés, où la danse est réduite à des jeux burlesques de *strip-tease* (d'abord celui de la danseuse étoile, Edith Von Bonsdorff, suivi du déshabillage des danseurs lors du second acte) et à des actions banales (marcher, s'asseoir, regarder le décor et le public) qui saccagent les conventions de la danse classique et la virtuosité technique des danseurs.

La mise en scène de Picabia est en outre fondée sur des dispositifs scéniques novateurs qui renforcent autant la dimension spontanée et éphémère du spectacle qu'ils ne brisent le quatrième mur et s'attaquent directement aux spectateurs. En fait, non seulement plusieurs moments de *Relâche* se déroulaient dans la salle parmi les spectateurs, mais le décor comprenait également plus de trois cents réflecteurs d'automobiles, disposés sur la scène face au public.

¹⁶⁴ *Relâche* a été présenté un total de douze fois au Théâtre des Champs-Élysées en décembre 1924, plus une treizième représentation eu lieu le soir du Nouvel An, en accompagnement de la revue *Ciné-Sketch* qui fut la dernière création de la compagnie. L'un des principaux moments de cette soirée-événement a été le tableau vivant reconstituant *l'Adam et Eve* de Cranach, interprété par Marcel Duchamp et Bronia Perlmutter, la compagne de René Clair. La scène fut photographiée par Man Ray : *Ciné-Sketch, Adam, Eve : Marcel Duchamp, Bronia Perlmutter-Clair, 1924*. Musée national d'Art Moderne, Man Ray Trust / Adagp, Paris.

¹⁶⁵ Un ensemble de circonstances fait du spectacle *Relâche* un événement emblématique : profitant de l'occasion pour célébrer sa rupture avec les dadaïstes, Picabia décide d'inclure des provocations adressées aux partisans de ce mouvement dans les matériaux promotionnels du ballet (dont le message « Surtout n'oubliez pas les lunettes noires et de quoi vous boucher les oreilles », publié à sa demande dans plusieurs journaux de l'époque). À cela s'ajoute un « coup de publicité » lorsque, sous prétexte d'une indisposition de Börlin, la générale prévue le 27 novembre 1924 dut être reportée d'une semaine : *Relâche* fit « relâche », comme l'indiquait le mot affiché à l'entrée du Théâtre des Champs-Élysées, redoublant ainsi de manière anecdotique le titre du ballet au programme. Voir BOULBÈS Carole, *Relâche : dernier coup d'éclat des Ballets suédois*. Paris : Les Presses du Réel, 2017.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Or, même entre les deux actes du ballet, les spectateurs éblouis par toutes ces lumières ne pouvaient pas reposer leurs yeux, car un court film était projeté à la place du traditionnel entracte¹⁶⁶. Dans sa mise en scène originale, *Relâche* s'ouvre en effet par un bref prologue filmique montrant ses créateurs, Picabia et Satie, qui bondissent au ralenti sur les toits de Paris, avant de tirer au canon sur les spectateurs ; à la fin du premier acte, était prévue la projection d'un film d'une vingtaine de minutes intitulé, justement, *Entr'acte*.

Pour filmer les images qui accompagneraient son libretto, Picabia invite le cinéaste René Clair, qui n'en était encore qu'à ses débuts¹⁶⁷. Entre la célébration de l'esprit burlesque et la volonté de scandaliser, *Entr'acte* est conçu comme un film « qui ne respecte rien, si ce n'est le droit d'éclater de rire », ainsi écrit Picabia. Le jeune réalisateur essaie pour sa part de donner un sens à l'apparente absurdité du scénario, qu'il interprète comme un « rêve d'enfant », organisé en deux parties.

La première partie du film se déroule sur les toits aux alentours du Théâtre des Champs Elysées et se focalise sur une partie d'échecs entre Marcel Duchamp et Man Ray, ainsi que les tentatives d'un chasseur, interprété par Jean Börlin, de tirer sur un œuf propulsé par un jeu d'eau, finissant lui-même tué par l'une des balles ; la seconde partie montre son cortège funèbre culminant avec la course-poursuite du corbillard qui s'enfuit à toute allure dans les rues de Paris jusqu'à s'arrêter dans un pré. Le chasseur ressort de l'intérieur déguisé en magicien et réalise des tours de magie par lesquels il fait disparaître les autres personnages, puis lui-même. Lorsque le mot « Fin » surgit à l'écran, il est déchiré par Jean Borlïn qui le traverse d'un bond, avant d'être aussitôt renvoyé d'un coup de pied. L'action est alors rembobinée, et le mot « Fin » s'affiche une dernière fois avant la reprise du second acte du ballet.

¹⁶⁶ Ce n'est pas la première proposition scénique de ce genre : en 1921, Erik Satie et André Derain avaient proposé à Jacques Hébertot, l'administrateur du Théâtre des Champs-Elysées, d'y mettre en scène leur spectacle *Supercinéma*, qui consistait en un ballet avec des projections d'images animées. Toutefois, le projet ne fut jamais concrétisé par manque de fonds. Voir VOLTA Ornella, « La dernière séance des Ballets suédois », dans MAS Josiane (dir.), *Arts en mouvement, les Ballets suédois de Rolf de Maré, Paris 1920-1925*. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2008, pp. 189-190.

¹⁶⁷ René Clair fit ses début dans le cinéma comme acteur (notamment dans *Le Lys de la vie* de Loïe Fuller) avant de devenir assistant de Jacques de Baroncelli. Il se lance dans la réalisation après le scandale d'*Entr'acte*, qui d'une certaine manière a assuré sa notoriété et a attiré l'attention sur son premier film, *Paris qui dort* (1924).

1.1. Le mouvement au cœur des avant-gardes

Les procédés de montage utilisés dans *Entr'acte* mettent en avant la dimension illusionniste du cinéma – avec des effets de surimpression (des visages juxtaposés sur le paysage flou, un bateau de papier survolant Paris), des accélérés et des ralentis (surtout pendant la course-poursuite) et plusieurs mouvements inversés (notamment les sauts des personnages et les tours de prestidigitation) –, tandis que l'esprit mondain de la vie moderne est célébré dans les nombreuses séquences contenant des éléments évocateurs de l'univers du music-hall et des fêtes foraines. En plus de la parade loufoque des personnages derrière le corbillard tiré par un dromadaire, on y retrouve des plans brefs qui montrent des poupées gonflables, des stands de tir, des gants de boxe ou encore une arène de cirque. *Entr'acte* comprend également des références claires à des *gags* comiques et des trucages du cinéma des premiers temps, dont des citations de films des frères Lumière, de Georges Méliès, d'Edwin S. Porter, ou du pionnier du cinéma d'animation Émile Cohl¹⁶⁸.

L'imaginaire de la danse se trouverait complètement absent de cet amalgame de scènes, si ce n'était pour le plus célèbre *gag* du film, lorsque le spectateur perçoit les jambes et le tutu d'une gracieuse danseuse, d'abord incarnée par Inge Friess, filmée en ralenti et en contre-plongée avec la caméra positionnée sous une plaque de verre. Il suffit d'un changement de plan pour que le spectateur comprenne qu'il a été leurré : la ballerine se transforme en un vieux barbu travesti, joué par Picabia lui-même.

Outre l'effet comique, cette scène rompt momentanément avec le rythme fou qui caractérise le reste du film et confronte le spectateur à son propre voyeurisme. Marion Carrot observe à juste titre que le corps de la danseuse y est « mécanisé par le ralenti, les jambes autonomisées par l'angle de prise de vue, et le mouvement librement associé à d'autres images par le montage »¹⁶⁹. D'une part, l'emploi du ralenti qui, au moins dans un premier temps, permet de sublimer les gestes de la ballerine, finit par contribuer à la fétichisation de certaines parties de son corps, dont ses jambes ;

¹⁶⁸ Les plans des têtes de poupées gonflées et le mot « Fin » déchiré puis reconstitué font référence à *L'Homme à la tête de caoutchouc* (1901) et *Les Affiches en goguette* (1907) de Georges Méliès, de qui René Clair était un grand admirateur. Une courte séquence avec des allumettes animées évoque à son tour l'animation *Les Allumettes fantaisistes* (1912) d'Émile Cohl ainsi qu'un tableau de Francis Picabia intitulé *Portrait de femme aux allumettes* (1920).

¹⁶⁹ CARROT Marion, *Danser dans les films muets, une expérience moderne*, op. cit., p. 271.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

d'autre part, le choix de la cadrer par en-dessous dévie l'attention de son visage, ce qui la dépersonnalise tout en soulignant la forme abstraite de la corolle du tutu. Ce qui surprend le plus dans cette séquence n'est pas le plan flagrant du visage grotesque de Picabia ni son travestissement loufoque, mais plutôt ce moment fugace et poétique lorsque la danseuse est filmée en contre-plongée, en ralenti et à contre-jour ; on ne distingue plus les limites de son corps entouré d'un halo lumineux, et ses mouvements gracieux, libérés des lois gravitationnelles, semblent acquérir une dimension quasi-onirique.



Figures 4a et b. Sous la jupe de la ballerine se cache Francis Picabia.
Détails d'*Entr'acte* (René Clair, 1924).

1.1. Le mouvement au cœur des avant-gardes

Certes, l'apparition unique d'un élément chorégraphique ne suffit pas pour définir *Entr'acte* comme un film de danse, mais elle rappelle que la danse classique se trouve bien dans « la ligne de mire » des Ballets Suédois. De même que la présence dans le film de cette ballerine n'est pas anodine, de même la décision d'inclure une projection cinématographique pendant le spectacle doit être interprétée à l'aune des intentions artistiques des Ballets Suédois. Toutefois, les opinions sont partagées à cet égard : alors que certains auteurs, dont Marion Carrot, estiment que *Relâche* « relève davantage de la logique composite de la revue »¹⁷⁰, dont la projection du film *Entr'acte* constituerait l'attraction majeure, d'autres, comme Karine Bouchard, arguent que refuser de reconnaître l'intermédialité fondamentale d'*Entr'acte* témoigne d'une incapacité à saisir l'intention de ses créateurs dans le contexte culturel de la production.

Karine Bouchard propose justement une analyse du film qui prend en compte son intégration dans le ballet et examine les échanges entre le dispositif scénique et les procédés cinématographiques mis en place. Elle se penche notamment sur la manière dont le système d'éclairages contribue à dématérialiser le corps des danseurs sur scène et à mettre en avant leur potentiel d'abstraction et d'illusion, à l'instar de ce qui arrive dans la scène avec la ballerine filmée à contre-jour ; d'autre part, l'intensité des réflecteurs varie selon le rythme de la musique, créant ainsi des effets d'intermittence que le spectateur associe au battement lumineux des projecteurs cinématographiques :

Grâce à ces corps dématérialisés des danseurs qui se meuvent, ces corps fragmentés par le flot de lumière, la scène se métamorphose elle-même en une image en mouvement : la consistance se perd dans le mouvement créé par la lumière et les déplacements des danseurs. [...] Nous croyons que ces effets s'apparentent non pas à la photographie qui fixe l'image (les mouvements des danseurs interdisent l'immobilité de l'image photographique), mais bien au battement et au montage cinématographique qui mettent cette image en mouvement.¹⁷¹

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 38-40. Marion Carrot s'oppose à l'idée selon laquelle *Relâche/Entr'acte* constitue un projet multimédia (par l'anachronisme de ce terme) et précise que « [d]'avantage qu'une tentative d'intégration du cinéma dans le ballet, la programmation du film pendant le spectacle rappelle les projections pendant les soirées de music-halls, quelques années auparavant ».

¹⁷¹ BOUCHARD Karine, « Les nouvelles technologies sur scène dans l'avant-garde. Une étude intermédiaire de *Relâche* et *Entr'acte* », *op. cit.*

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Selon cette optique, l'intermittence des lumières qui investissent la scène et le public tout comme l'écran de projection contribuent à brouiller les limites entre les média respectifs de la danse et du cinéma qui co-habitent l'espace scénique. On peut ainsi estimer que le ballet et le film se défient et se contaminent mutuellement : tantôt on retrouve dans *Entr'acte* une apologie du mouvement gratuit et illusionniste que l'on associe à la célébration du bondissement jubilatoire et du rythme effréné des années folles, en parfaite syntonie avec la « non-danse » des artistes sur scène, tantôt on reconnaît dans le ballet *Relâche* la transposition de quelques procédés filmiques qui invitent les spectateurs à faire l'expérience d'une forme de danse élargie, moins attachée à la virtuosité technique des danseurs qu'à la jouissance du rythme et du mouvement des images projetées sur un écran.

La projection d'*Entr'acte* a en effet une fonction intégrative des procédés cinématographiques sur lesquels se fonde le dispositif scénique conçu par Picabia ; de manière similaire, cette façon de penser un objet filmique à l'image du spectacle chorégraphique au sein duquel il est intégré non seulement répond à une stratégie commune de validation artistique de deux œuvres, mais traduit également une volonté d'abolir la frontière entre l'art et la vie, telle qu'elle était prônée par les Ballets Suédois. Enfin, si l'on considère que les échanges entre le ballet et le film remettent en question ce qui était considéré comme l'art chorégraphique à l'époque, il me semble donc judicieux de caractériser *Entr'acte* comme une œuvre filmique *impertinemment* ciné-chorégraphique, soit un film de danse qui *ose ne pas danser*, pour rappeler les mots de Rolf de Maré¹⁷².

¹⁷² « Nous sommes les danseurs qui osent ne pas danser. Les Ballets Suédois sont les seuls qui soient vraiment contre l'académisme. Les Ballets Suédois sont les seuls représentatifs de la vie contemporaine ». DE MARÉ Rolf, *s.d.*, cité dans *Les Ballets suédois 1920-1925* [catalogue de l'exposition à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris]. Paris : Gourcuff Gradenigo, 2014.

1.2. Évocations et abstractions de la danse dans le cinéma d'avant-garde

À une époque où la musique fonctionne prioritairement comme un idéal d'épure formelle et de précision rythmique, des évocations de la danse commencent à s'immiscer dans les discours sur le cinéma. Dans la pensée esthétique du début du XX^e siècle, le cinéma émerge d'abord comme un « Art plastique en mouvement » ; cette expression forgée par Ricciotto Canudo s'accompagne d'autres formules comme « le théâtre d'une Pantomime nouvelle » ou une « nouvelle danse de l'expression »¹⁷³. Or, au moment où Canudo écrit son *Essai sur le cinématographe*, il n'a pas encore intégré la danse dans son système des arts. Ce n'est qu'en 1919, lorsqu'il place l'art chorégraphique au sixième rang de la hiérarchie, aux côtés de la poésie et de la musique, que le cinéma est enfin consacré « septième art » réunissant tous les autres :

La Pantomime et la Danse, l'une par le geste, l'autre par le rythme du corps, ont cherché cet art suggestif du silence que le Cinéma réalise pleinement. Et parce que celui-ci se présente comme une synthèse de tous les arts – arts du temps, arts de l'espace –, il cingle vers l'avenir ¹⁷⁴.

Ayant toujours en tête l'idée selon laquelle le cinéma permet la rencontre et l'union de tous les arts, l'essayiste français Élie Faure reprend à Canudo sa formule « Art plastique en mouvement », qu'il élargit à l'art chorégraphique en plaidant pour l'émancipation conjointe de ces deux arts :

*Le cinéma et la danse pourraient nous livrer le secret des rapports de tous les arts plastiques avec l'espace et les figures géométriques que nous en donnent à la fois la mesure et le symbole. La danse, à toute époque, comme le cinéma demain, est chargée de réunir la plastique à la musique, par le miracle du rythme visible et audible, et de faire entrer toutes vives dans la durée les trois dimensions de l'espace.*¹⁷⁵

¹⁷³ CANUDO Ricciotto, « La naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe », *op. cit.*, p. 33.

¹⁷⁴ CANUDO Ricciotto, « La leçon du cinéma », *L'Information*, n° 286, 23 octobre 1919, *op. cit.*, p. 43.

¹⁷⁵ FAURE Élie, « La danse et le cinéma » [1927], dans *Fonction du cinéma : de la cinéplastique à son destin social, 1921-1937*. Paris : Gonthier, 1963, p. 11.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Malgré leur destinée commune, Élie Faure regrette que la danse, du fait de sa nature de spectacle vivant et éphémère qui ne laisse aucune trace matérielle, n'ait pas encore réussi à prouver sa valeur auprès des autres arts plastiques, dont les formes visuelles, bien qu'immobiles, perdurent plus facilement dans la mémoire de l'Humanité. Cependant, l'auteur estime non seulement que l'art chorégraphique est celui qui exprime le mieux les rythmes universels du monde – et ce autant dans ses manifestations considérées comme « primitives »¹⁷⁶ que dans les danses dites « savantes » –, mais il défend également que la danse détient une supériorité sur le plan historique, puisqu'elle existait déjà dans la civilisation humaine avant l'invention de la musique, de la peinture ou de l'architecture.

Ainsi, Faure imagine que le cinéma, en trouvant par ses propres moyens techniques la possibilité de la reproduction mécanique du mouvement, pourra venir en aide à la danse pour la faire perdurer dans la mémoire des spectateurs. Ensemble, ils parviendraient à accomplir cette réunion entre plastique et musique longtemps convoitée par les autres arts :

Ainsi la danse hier, et, mieux, le cinéma demain – parce que ses figures persistent – disposant l'un et l'autre d'une dimension supplémentaire, celle du temps. [...] Grace à eux, les harmonies jusque-là arrêtées entrent dans le devenir.¹⁷⁷

L'avenir conjoint de la danse et le cinéma apparaît dès lors comme une évidence pour plusieurs auteurs issus des deux domaines artistiques, tout comme leur lien incontestable à l'époque présente. Pour l'historien du cinéma René Jeanne, l'apparente rivalité entre la danse et le cinéma reflète parfaitement l'esthétique moderne du mouvement, du choc et de la frénésie qui dynamise simultanément les deux arts :

¹⁷⁶ La position d'Élie Faure s'inscrit dans la logique de l'époque, encline à considérer les danses extra-occidentales, présentées dans les expositions coloniales et universelles du début du XX^e siècle et aussi dans les premières vues cinématographiques, comme des danses exotiques et issues de traditions ancestrales censées donner un aperçu universel de nos origines tribales. Le mot « primitif » ici employé doit être donc remis dans le contexte de la pensée et les pratiques culturelles de l'époque, car les danses dites « primitives » sont en fait des manifestations modernes qui reflètent l'état de culture de leur pays d'origine, tout autant que les danses savantes ou vernaculaires occidentales.

¹⁷⁷ FAURE Élie, « La danse et le cinéma », *op. cit.*

1.2. Évocations et abstractions de la danse dans le cinéma d'avant-garde

Sera-ce la danse, sera-ce le cinéma qui sera chargé de fournir aux années d'avant et d'après-guerre leur trait caractéristique ? L'un et l'autre ont été brusquement mis en faveur, l'un et l'autre constituent l'unique passe-temps, l'unique passion de milliers d'hommes et de femmes, l'un et l'autre ont leurs Temples surgis de la terre comme au coup de baguette d'une fée : la Danse et le Cinéma sont les deux parvenus-jumeaux de l'époque trouble que nous traversons, et il est impossible, tout au moins pour le moment, de prophétiser lequel des deux survivra à son rival.¹⁷⁸

Plus qu'une rivalité insoluble, ce passage suggère l'émulation réciproque et la confrontation féconde entre les deux formes artistiques. Plus loin dans le texte, René Jeanne évoque quelques séquences filmiques contemporaines de bals et de fêtes mondaines qui célèbrent la passion du mouvement qui anime les spectateurs, regrettant cependant l'incapacité de la réalisation à rendre à l'écran « leur vie fiévreuse et factice, qui ne manque pas d'une poésie »¹⁷⁹.

Du côté des tenants de la rythmique gestuelle, c'est-à-dire ceux qui veulent émanciper le rythme de son sens strictement musical pour l'ériger en principe fondateur d'un nouveau langage universel des gestes, la plupart des auteurs estime que le cinéma n'a pas encore atteint son potentiel, mais que le rapprochement avec la danse peut l'y aider. Alors que l'écrivain Fernand Divoire incite le cinéma à « se faire rythme » grâce à la rencontre avec l'art chorégraphique¹⁸⁰, Roland Guerard regrette le fait que la « danse des gestes » ne soit toujours pas suffisamment explorée dans le cinéma de l'époque, et n'hésite pas à dissocier de manière péremptoire celui-ci de la musique, pour le rapprocher davantage de la danse. D'après lui, le cinéma est « une affaire de mouvement, pas d'ouïe » :

Le Cinéma ne s'adresse pas au geste microscopique de l'oreille, mais à l'ensemble du composé humain qu'il envahit tout entier en le pénétrant de ses images ; c'est donc plutôt à la danse qu'il est logique de [le] comparer.¹⁸¹

¹⁷⁸ JEANNE René, « La danse et le cinéma », *La Danse*, n° 3, Paris, décembre 1920.

¹⁷⁹ *Ibid.* L'auteur désirait retrouver dans le cinéma « un peu du plaisir qu'il éprouv[ait] dès que, la porte du *dancing* entrebâillée, les accents stridents, vrillants, vrombissants du "jazz-band" lui décoch[aient] en pleine poitrine leur brutal coup de poing ».

¹⁸⁰ DIVOIRE Fernand, « Danse et cinéma », *Schémas*, n°1, février 1927, p. 43. L'auteur écrit : « Au commencement était le rythme, et le rythme s'est fait mouvement ; le cinéma, mouvement, a encore à se faire rythme. Il est parti d'en bas [...]. La danse va à sa rencontre. »

¹⁸¹ GUERARD Roland, « Le geste et le rythme », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 112, 1^{er} juillet 1928.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

La position du critique de danse André Levinson mérite également d'être mentionnée : dans un article de 1929, il défend ouvertement la supériorité du cinéma sur l'art chorégraphique. Bien qu'il pense que le cinéma n'est pas encore capable de capter et de restituer à l'écran de manière fidèle les mouvements de danse exécutés par les corps humains, il estime que les procédés du montage peuvent devenir des moyens puissants pour transmettre le rythme et la sensation du mouvement :

Le rythme naturel du corps humain, exalté par les coupes symétriques d'un air de menuet ou de valse, n'est ni parallèle ni équivalent aux alternances qui, sur l'écran, nous donnent le sentiment d'un enchaînement harmonieux d'images. [...] Le cinéma suggère le tournoiement vertigineux, le piétinement extatique de la danse au moyen de procédés qui lui sont propres.¹⁸²

Ce sont quelques-uns des exemples des propos de théoriciens et de critiques de l'art qui se sont prononcés quant aux éventuels rapports entre le sixième et le septième arts au début du XX^e siècle. On peut néanmoins regretter que la réflexion sur le lien entre la danse et le cinéma soit restée essentiellement conceptuelle et subsidiaire au sein du paradigme musicaliste qui dominait dans la pensée de l'époque. Il est aussi flagrant de remarquer que ces auteurs n'évoquent guère les œuvres filmiques ou, s'ils le font, leurs analyses portent le plus souvent sur le jeu d'acteur dans le cinéma muet, selon une optique qui accorde exclusivement de la valeur chorégraphique à performance gestuelle des acteurs. Il n'est pas encore question de réfléchir à la manière dont le cinéma peut construire des danses inédites par ses propres moyens : la plupart du temps, ces auteurs se contentent d'apprécier la façon dont le cinéma représente des manifestations chorégraphiques facilement identifiées comme tel, et n'envisagent pas encore le geste dansé en dehors d'un rituel ou d'un cadre chorégraphique spécifique¹⁸³.

¹⁸² LEVINSON André, « A la mémoire de Jules Marey. Le film et la danse », *Pour Vous – L'Intran*, n° 8, Paris, 10 janvier 1929.

¹⁸³ Il faut attendre les années 1920 pour que certaines modernités chorégraphiques s'emparent très ponctuellement d'une gestuelle du quotidien pour en faire de la danse (Mary Wigman et Valeska Gert, par exemple), et il faudra encore attendre de nombreuses décennies pour que cette pratique s'affirme (avec des chorégraphes comme Yvonne Rainer, Trisha Brown ou Pina Bausch) ; pas étonnant donc qu'une recherche autour des gestes qui n'appartiennent pas au registre habituel du mouvement dansé soit encore un « impensé » du cinéma narratif dominant des années 1910 et 1920.

1.2. Évocations et abstractions de la danse dans le cinéma d'avant-garde

Le potentiel du cinéma à « faire danser les images » indépendamment de leur contenu (plutôt que sa capacité à capter et à montrer des « images de danse ») sera théorisé et exploré dans un premier temps par certains cinéastes d'avant-garde. Avant de me pencher sur quelques œuvres filmiques des années 1920 qui véhiculent de nouvelles visions de la danse et de la mobilité modernes, je vais mettre en avant la présence d'un modèle rythmique abstrait qui prend forme dans les écrits théoriques de quelques artistes et cinéastes des avant-gardes picturale et impressionniste.

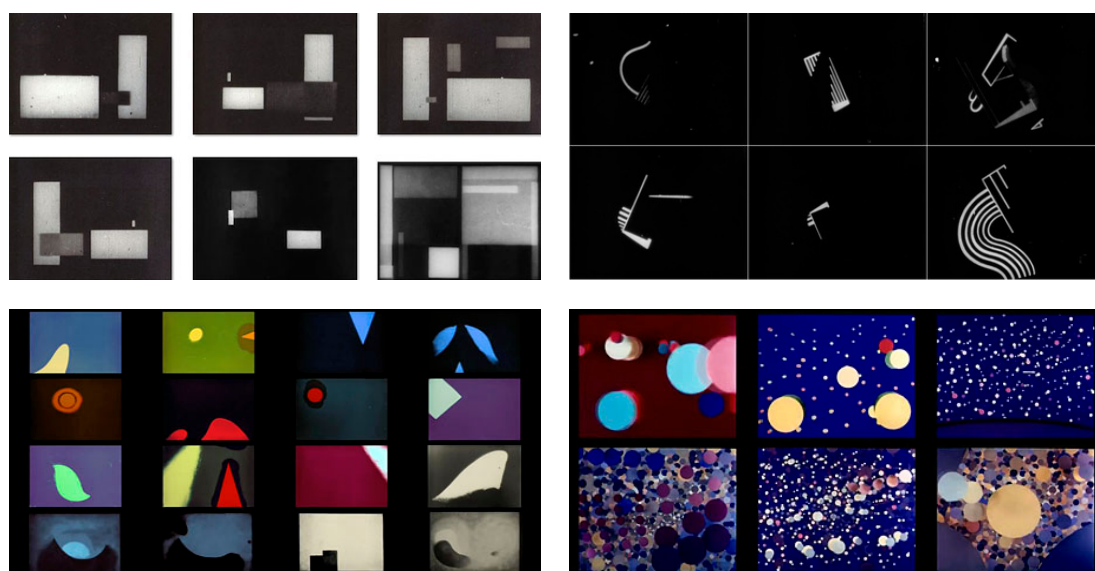
1.2.1. Le cinéma absolu en quête d'une « vivacité dansante de toute image »

Je propose dans un premier temps de repérer quelques-unes des évocations de la danse présentes dans les écrits des cinéastes-peintres du film absolu allemand – Walter Ruttmann, Hans Richter, Oskar Fischinger et Viking Eggeling –, toujours en gardant en tête que l'enjeu de leurs créations sur le support filmique reste clairement du côté de l'exploration des liens formels entre la peinture et la musique. L'association entre le mouvement visuel des images de leurs films et l'éventuelle sensation de la danse qui en découle dépend non seulement de leur degré de subordination au rythme ou à une composition musicale préalable, mais varie également selon les techniques utilisées et les propriétés plastiques et matérielles que déploient les figures peintes et animées sur le support.

À cet égard, il faudrait établir une première distinction : il semblerait que les compositions bariolées des films de Walter Ruttmann et d'Oskar Fischinger présentent une qualité de mouvement organique et métamorphique que les compositions géométriques quasi-mathématiques des films de Hans Richter et de Viking Eggeling sont moins capables de suggérer. En effet, alors que les figures ovoïdes dans *Lichtspiel Opus I* de Ruttmann et les cercles dans *An Optical Poem* de Fischinger investissent tout l'écran avec des mouvements fluides de traversées, de glissades et de balayages, les carrés blancs et gris de *Rythme 21* de Richter

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

et les lignes blanches, courbes ou droites, de la *Symphonie Diagonale* d'Eggeling présentent une gamme de mouvements plus limités et discontinus, avec des grandissements, des rétrécissements ou des déploiements par à-coups. C'est pourquoi leurs films absolus ne sont pas encore à considérer comme des jeux de métamorphoses fluides, mais plutôt, comme l'observe Dominique Willoughby, selon « les rapports numériques et géométriques des formes, lignes, surfaces, et du temps [qui] en sont les partitions visibles et régulatrices, précisément construites, image par image, spécifiques au cinéma graphique »¹⁸⁴.



Figures 5a à d. Géométries carrées et linéaires vs. Glissades et balayages en rond.

En haut à gauche : Photogrammes de *Rythme 21* (Hans Richter, 1921). En haut à droite :
Photogrammes de *Symphonie Diagonale* (Viking Eggeling, 1924). En bas à gauche :
Photogrammes de *Lichtspiel Opus I* (Walter Ruttmann, 1921). En bas à droite :
Photogrammes de *An Optical Poem* (Oskar Fischinger, 1938).

Ce n'est donc pas un hasard si c'est surtout dans les écrits de Ruttmann et de Fischinger que l'on va trouver plus de références explicites à la danse, alors que dans ceux de Richter c'est plutôt l'articulation visuelle du temps et la sensation du rythme qui sont mises en avant. Parallèlement, certains de ces artistes commencent à envisager le rôle de leur corps dans l'acte de création et de réception des images, et sont à même d'établir des comparaisons entre leur travail et celui des danseurs.

¹⁸⁴ WILLOUGHBY Dominique, *Le cinéma graphique, op. cit.*, p. 137.

1.2. Évocations et abstractions de la danse dans le cinéma d'avant-garde

En effet, bien que la danse ne soit pas vraiment à l'horizon de recherches plastiques des ces artistes, il semble que certains de leurs films suscitent déjà des sensations du mouvement de l'ordre d'une « pulsion dansante » qui s'émancipe peu à peu du cadre stricte du rythme musical et qui favorise un nouvel type d'expérience du rythme visuel par le dynamisme des images abstraites.

Pour Hans Richter, il fut toujours clair que ce qui comptait « n'était pas l'orchestration de la forme mais l'orchestration du temps »¹⁸⁵. Il part de l'étude du contrepoint musical pour saisir et modéliser le fonctionnement du rythme spécifique au médium filmique. À travers la réalisation de ses premiers films, il annonce sa découverte d'« une nouvelle sensation : le rythme – qui est la sensation principale de toute expression cinétique »¹⁸⁶. C'est en ce sens que l'on peut interpréter son exhortation à « [n]e voir que du mouvement, du mouvement organisé »¹⁸⁷ comme un appel au développement d'un art du rythme pur, capable d'engendrer des sensations inédites engageant le corps des spectateurs : « cela éveille, cela suscite de l'opposition, suscite des réflexes, mais aussi, peut-être, de la jouissance »¹⁸⁸, écrit-il.

C'est aussi une forme de jouissance du mouvement ancrée sur l'expérience du rythme visuel que proposent les films de Walter Ruttmann. En peignant sur des plaques de verre éclairées par dessous, ou en animant de petites sculptures faites en pâte à modeler, l'artiste élabore des compositions changeantes de formes arrondies aux contours diffus, présentant de riches coloris et des textures complexes. Comme le souligne Dominique Willoughby, « [sa] technique de peinture animée donne aux formes un aspect fluctuant, irrégulier, une texture modelée de touches d'ombre et de lumière, une souplesse de mouvement assortie d'une certaine épaisseur »¹⁸⁹. L'articulation organique avec la musique renforce en outre l'impression que les formes colorisées sur le fond noir ou uni se frôlent, ondulent, tournoient, voire dansent, animées d'une vie propre.

¹⁸⁵ RICHTER Hans, *Hans Richter par Hans Richter*. Neuchâtel : Ed. du Griffon, 1965, p. 131.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹⁸⁷ RICHTER Hans, « L'âme en mal d'exercice », dans BANDA Daniel et MOURE José (dir.), *Le cinéma : Naissance d'un art. Premiers écrits (1895-1920)*. Paris : Éditions Flammarion, 2008, p. 145.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ WILLOUGHBY Dominique, *Le cinéma graphique, op. cit.*, p. 138.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Le lien à la danse devait être voulu par l'artiste qui, dans un essai de 1919 intitulé « Peindre avec le temps », emploie une belle formule résumant l'essentiel de ses recherches sur le support filmique : la quête d'une « *vivacité dansante* de toute image qui débouche sur une immobilité claire et sereine »¹⁹⁰. Dans ce texte, Ruttmann explique que le *tempo* de plus en plus rapide de son époque suscite une nouvelle perception du mouvement en tant que phénomène « en perpétuel devenir, et non plus la juxtaposition rigide de points isolés » ; ceci encourage l'avènement d'une autre forme de peinture « pour l'œil qui se différencie du matériau [l'image fixe] en ce sens qu'il se déroule dans le temps »¹⁹¹, et qui serait, justement, le cinéma abstrait.

Ruttmann est conscient que le fait de « peindre avec le temps » implique aussi une nouvelle manière de regarder les œuvres, car devant un film abstrait ce n'est plus exclusivement au spectateur de « faire le travail difficile de redonner vie à l'objet figé qu'est le tableau »¹⁹² ; en revanche, il doit soumettre son regard au rythme des images mises en mouvement par le médium filmique et éprouver ainsi leur « vivacité dansante » intrinsèque.

Cette qualité dansante des images liée à leur dimension temporelle est moins évidente dans les films de Fischinger, dans lesquels les déplacements des formes géométriques sont soigneusement calqués sur les valeurs et les rythmes musicaux. Pourtant, Fischinger inclut dans ses écrits plusieurs références à la danse : dans ses notes sur *Motion Painting N°1* notamment, il utilise des expressions poétiques comme « danse optique au son de la rivière de ton âme » et « lumière dansante de ton sang et de ton sentiment » pour associer des effets visuels et émotionnels¹⁹³. Dans un autre texte précédent à propos de son travail de synchronisation entre l'image et le son, il avait déjà établi une analogie particulièrement saisissante entre l'expérience d'un cinéaste et celle d'un danseur :

¹⁹⁰ RUTTMANN Walter, « Peindre avec le temps », dans BANDA Daniel et MOURE José (dir.), *Le cinéma : Naissance d'un art. Premiers écrits (1895-1920)*, op. cit., p. 407.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ FISCHINGER Oskar, « Excerpts from unpublished typescript » [notes sur *Motion Painting N°1*, 1949-50], *Center for visual music*. URL : <http://www.centerforvisualmusic.org/Fischinger/OFFilmnotes.htm>. [Consulté le 10/05/2019]. « The optical thought, the optical dance to the sound of the river of your soul / [...] The Light of your mind, The Dancing Light of your blood - and your feeling. »

1.2. Évocations et abstractions de la danse dans le cinéma d'avant-garde

La musique est devenue une sorte de plan de fond architectural – donnant à la fois le temps et le rythme et insufflant l'humeur et l'émotion dans les mouvements optiques. C'est comme dans la Danse, où le Danseur peut écouter sa propre émotion intérieure et l'exprimer [...]. Donc, pour avoir une émotion plus forte et une meilleure compréhension de la Danse, les notes accentuent la sensation du rythme, se rapprochant de l'émotion du Danseur qui utilise la musique, qui danse sur de la musique, pour s'exprimer.¹⁹⁴

Cet extrait semble suggérer que le film absolu n'a pas vraiment besoin d'un accompagnement musical, le rôle de la musique étant surtout celui d'une structure globale préalable, opérant au moment de la création en tant que support pour les émotions ou les sensations que l'artiste veut communiquer. À cet égard, Fischinger explique qu'il travaille toujours en écoutant de la musique, et qu'à l'instar d'un danseur il s'appuie sur le sens profond du rythme pour trouver en lui les émotions qu'il désire exprimer à travers les formes visuelles en mouvement.

En ce sens, la pratique filmique de Fischinger semble être fondée sur une approche à la fois corporelle et spirituelle de l'acte créatif selon laquelle les formes visuelles émaneraient du corps de l'artiste, comme dans la danse les poses et les figures sont engendrées par le corps du danseur. Or ce lien établi avec la danse et, plus précisément, avec le travail du danseur, si saisissant soit-il, n'est que ponctuel : Fischinger finit par réitérer que « la force principale » de son cinéma absolu est le « *Rythmus* donné dans la musique », et c'est donc grâce au rythme qu'il développe « l'expression optique, l'invention de nouvelles formes de mouvement »¹⁹⁵.



¹⁹⁴ FISCHINGER Oskar, « Excerpts from unpublished typescript » [extraits du brouillon d'une lettre à Hans Richter, 1947], *Center for visual music*. URL : <http://www.centerforvisualmusic.org/Fischinger/OFCorresp.htm>. [Consulté le 10/05/2019]. « Music became something like [an] architectural groundplan – time and rythmus were given and the mood and feeling were blown in the optical motions. It was like with Dancing, the Dancer may listen to his own inner feeling and express it [...]. So to get a stronger feeling a better understanding to the Dance notes are accentuating rythmus-mood feeling bring it closer and then the Dancer uses whole musics - Dancing the music to besides to express himself. »

¹⁹⁵ *Ibid.* « The same it is with the absolute film; music is used to put it over, but the development of optical expression, the invention of new ways of motion in coordination with the Rythmus given in the music...the invention of new Ways of motion is the main...Idea, the main force. »

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Les possibilités expressives ouvertes via l'exploration graphique et rythmique du mouvement image par image par les artistes du film absolu allemand permettent ensuite aux cinéastes d'avant-garde français de continuer de rechercher et d'éprouver cette « vivacité dansante » des images rêvée par Walter Ruttmann en travaillant au cœur même de la tension entre les cinémas figuratif et abstrait. Il faudra ensuite attendre les *direct films* réalisés à partir de la seconde moitié des années 1930 par les cinéastes animateurs Len Lye et Norman McLaren pour que l'on puisse attester un lien effectif entre leurs gestes d'inscription sur la pellicule et les mouvements apparents des figures dessinées.

Si, en règle générale, l'impression d'une qualité chorégraphique planant sur les films d'avant-garde découle de leur agencement rythmique par le montage, certains d'entre eux présentent ponctuellement des séquences, des motifs ou des figures chorégraphiques qui renvoient à l'imaginaire de la danse moderne ou burlesque. La manifestation d'une forme de sensibilité singulière des cinéastes d'avant-garde vis-à-vis du mouvement a en outre été un aspect déterminant non seulement pour dépasser l'analogie musicale qui dominait dans les discours de l'époque, mais aussi pour élargir les fonctions des scènes de danse dans les films, lesquelles, avant même leur intégration narrative et thématique, manifestaient une dimension d'attraction spectaculaire ouvertement assumée, à la fois formelle et sensorielle¹⁹⁶.

Ceci encouragea également la transition du cinéma impressionniste, centré sur la force poétique du geste comme véhicule d'idées et d'émotions des personnages, vers la quête d'un art cinématographique supérieur donnant accès à la sphère des sensations pures, courant à la tête duquel se trouvent des cinéastes tels que Germaine Dulac, Jean Epstein ou encore Henri Chomette. On notera par ailleurs que, dans les films d'avant-garde, le recours à des techniques et à des procédés filmiques spécifiques va dans le sens d'une recherche ciné-chorégraphique progressivement plus épurée, libérée de la gestuelle humaine comme véhicule d'émotions, idée qui était encore au cœur de l'avant-garde impressionniste, comme l'observe Marion Carrot :

¹⁹⁶ Marion Carrot explique que « [p]ar le foisonnement des gestes, des actions, des déplacements qu'ils permettent, par l'imaginaire qu'ils suscitent, ils [les moments de danse] sont en effet à même de faire cohabiter l'attraction spectaculaire et la composition scénaristique ». CARROT Marion, *op. cit.*, p. 116.

1.2. Évocations et abstractions de la danse dans le cinéma d'avant-garde

Donner une forme rythmique à la narration est bien sûr l'un des axes principaux de recherche de la deuxième avant-garde, qui s'émancipe peu à peu du récit pour privilégier une dramaturgie en mouvement ; les œuvres se parent alors d'une indéniable dimension ciné-chorégraphique, en usant notamment de procédés particuliers comme le ralenti (Entr'acte, Sur un air de charleston...), ou passant peu à peu d'une danse des corps à une danse des images, comme dans les films de Germaine Dulac (Danses espagnoles, Thèmes et Variations, Arabesques).¹⁹⁷

On verra qu'en plus de fonctionner en tant que principe de structuration selon une dynamique de contrastes et d'analogies, comme la danseuse confrontée aux mouvements des machines dans *Thèmes et variations* (1928) de Germaine Dulac, le traitement donné à certaines figures chorégraphiques burlesques fait également ressortir la valeur spectaculaire du corps féminin, parfois en suscitant des visions érotisantes de celui-ci, comme, par exemple, les séquences de jambes dansant dans *Emak Bakia* (1926) de Man Ray ou *Sur un air de Charleston* (1926) de Jean Renoir. Pour ce qui concerne *Entr'acte*, j'ai déjà montré que, même si le film présente peu de gestes dansés académiques, en empruntant le rythme effréné et l'attitude rebelle des *Ballets Suédois* il porte une écriture rythmique du mouvement humain qui le rend éminemment moderne et chorégraphique : le principal enjeu est la jouissance du mouvement plutôt que son caractère gracieux, et les seuls plans montrant une ballerine, bien que parodiques, n'excluent pas la possibilité d'une abstraction du corps.

Dans le contexte de célébration de la mobilité propre à la Modernité, le corps humain en mouvement sera particulièrement mis à l'épreuve. À cet égard, j'évoque les mots de Chomette à propos de son cinéma intrinsèque : « Voulez-vous échapper au réel, évoquer l'imaginé – une âme par exemple ? C'est un corps, devenu transparent – mais corps humain reconnaissable – qu'il faudra faire intervenir »¹⁹⁸. Pour atteindre la sphère des sensations pures, le cinéaste imagine un corps prêt à se débarrasser de son unité et de sa réalité matérielle ; bien qu'il ne parle pas de danse, l'évocation d'un corps diaphane détaché de tout réel n'est pas sans rappeler le « corps introuvable »¹⁹⁹ de Loïe Fuller dans ses danses serpentines.

¹⁹⁷ CARROT Marion, *op. cit.*, p. 333.

¹⁹⁸ CHOMETTE Henri, « Seconde étape », *op. cit.*

¹⁹⁹ RANCIÈRE Jacques, « La danse de lumière », *op. cit.*

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Or les corps humains que l'on retrouve dans les films d'avant-garde ne se présentent pas encore comme des pures corporités au-delà de la réalité anatomique, comme le souhaitait Chomette ; ils restent la plupart du temps reconnaissables, repérables, au sein des images filmiques. Cependant, leur intégrité est attaquée : parfois démultipliés, morcelés ou désarticulés par les techniques du montage, d'autres fois déréalisés, éblouis ou anéantis par des variations de lumière et de vitesse, les corps en mouvement finissent par être aussi susceptibles de manipulations filmiques que n'importe quel objet inanimé. Dans certains films, des fragments de corps dansants sont d'ailleurs amenés à dialoguer avec des figurines articulées, des ustensiles du quotidien, des engrenages de machines ou encore des phénomènes naturels qui défient leurs possibilités de mouvement et les entraînent dans un processus de déconstruction et de reconfiguration permanents, au point d'en faire une surface ou support pour des sensations nouvelles.

D'autres cinéastes feront plus particulièrement appel à des visions élargies et non anthropomorphes de la danse pour éclaircir leur propos esthétiques et penser l'avenir du cinéma, laissant ainsi deviner une pensée ciné-chorégraphique en germe dans leurs œuvres. Dans les pages qui suivent, j'examinerai de quelle manière la danse est évoquée dans les écrits théoriques de Jean Epstein à propos du concept de photogénie et dans ceux Germaine Dulac autour de la cinégraphie intégrale.

1.2.2. La photogénie d'Epstein en quelques images de danse

Dans le cinéma français des années 1920, la notion de photogénie signale une qualité esthétique ou poétique des objets et des êtres susceptible d'être dégagée par les techniques photographiques²⁰⁰, renvoyant à ce pouvoir révélateur de l'*Œil-Cinéma* qu'exaltaient nombre de théoriciens et de cinéastes de l'époque. Parmi ceux-ci, Louis Delluc et Jean Epstein ont été les premiers à ériger la photogénie en propriété supérieure de l'art cinématographique, en mettant la lumière et le mouvement au cœur de leur pensée sur le septième art.

D'après la première définition avancée par Delluc, la photogénie désigne la faculté d'un être ou d'un objet à « recevoir la lumière, à lui opposer une réaction intéressante »²⁰¹, de sorte que sa beauté intrinsèque se trouve magnifiée – beauté qui est déjà là et que le cinéma ne fait que sublimer. Lorsqu'Epstein s'empare du concept, il s'attache à souligner le caractère fulgurant et fuyant de cette réaction lumineuse – selon lui, la photogénie ne peut qu'être « une étincelle et une exception par à-coups »²⁰². Dès lors, la photogénie est à même de suggérer l'idée d'un pas de deux, sur la pellicule photosensible, entre les rayons de lumière et les mouvements saisis par la caméra.

Cinéaste de l'avant-garde impressionniste ayant fait des études en médecine, Jean Epstein a toujours fait montre d'une grande sensibilité à l'égard de l'anatomie humaine et défendait avant tout une esthétique de la suggestion au cinéma, voyant dans les visages et les gestes filmés un véhicule d'idées et d'émotions. Selon lui, le gros plan constituait la véritable « âme du cinéma », à condition d'être bref et mobile²⁰³ :

²⁰⁰ Le concept de photogénie a évolué au fil des décennies avant d'être cristallisé par la critique cinématographique française des années 1920: « En 1839, est photogénique *ce qui produit de la lumière* (Compte-rendu de l'Académie des sciences) ; en 1858, *ce qui donne une image nette, contrastée* (Littré : « une robe blanche n'est pas photogénique ») ; en 1920, *ce qui, au cinéma ou en photographie, produit un effet supérieur à l'effet produit au naturel*. D'une propriété optico-chimique, renvoyant au caractère photosensible de certaines substances, on est ainsi passé à une qualité poétique ou esthétique, propre à certaines personnes ou objets, que l'image lumineuse révélerait en l'amplifiant ». MERZEAU Louise, « De la photogénie », *Les Cahiers de médiologie*, vol. 15, n° 1, 2003, pp. 199-206. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-2003-1-page-199.htm> [Consulté le 23/10/2020].

²⁰¹ DELLUC Louis, « Photogénie », *Comœdia Illustré*, juillet-août 1920.

²⁰² EPSTEIN Jean, « Grossissement », dans *Bonjour Cinéma*. Paris : Ed. de la Sirène, 1921. Repris dans EPSTEIN Jean, *Écrits sur le cinéma, tome 1 : 1921-1947*. Paris : Cinéma club/Seghers, 1974, pp. 93-99.

²⁰³ *Ibid.*, p. 93. Le cinéaste déclare par ailleurs : « Maintenant, la tragédie est anatomique ».

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Le visage qui appareille vers le rire est d'une beauté plus belle que le rire. À interrompre. J'aime la bouche qui va parler et qui se tait encore, le geste qui oscille entre la droite et la gauche, le recul avant le saut, et le saut avant le butoir, le devenir, l'hésitation, le ressort bandé, le prélude et, mieux, le piano qu'on accorde avant l'ouverture. La photogénie se conjugue aux futur et impératif²⁰⁴.

Les écrits d'Epstein sont parsemés d'évocations de gestes « [i]nterrompus, incomplets, coupés de leur fin, bref singuliers et chorégraphiques »²⁰⁵, comme le suggère l'extrait précédent. Il déclare par ailleurs que la qualité essentielle des gestes à l'écran est de « ne point s'achever », envisageant ainsi la possibilité d'imaginer, à partir d'un seul geste, une « large route » composée des autres mouvements (humains, mécaniques ou naturels) qui s'en suivent, des idées qui les sous-tendent ou de ce vers quoi ils s'orientent²⁰⁶.

Bien que l'ancien étudiant en médecine réserve une place privilégiée pour le corps et les sensations physiques au cœur de l'expérience cinématographique, il élargit les qualités photogéniques attribuées aux visages et aux gestes humains à d'autres phénomènes mobiles du monde qui affectent radicalement son expérience de l'espace et du temps, en tant que sujet et spectateur. Epstein associe notamment le concept de photogénie au « logarithme de la mobilité » qui d'après lui caractérise les défis de la Modernité auxquels le cinéma vient répondre :

[Le cinéma] tout entier est mouvement, sans obligation de stabilité ni d'équilibre. La photogénie, parmi tous les autres logarithmes sensoriels de la réalité, est celui de la mobilité. Dérivée du temps, elle est l'accélération. Elle oppose la circonstance à l'état, le rapport à la dimension. Multiplication et démultiplication. Cette beauté nouvelle est sinueuse comme un cours de bourse. Elle n'est plus fonction d'une variable, mais variable elle-même.²⁰⁷

²⁰⁴ EPSTEIN Jean, « Grossissement », *op. cit.*, p. 94.

²⁰⁵ CARROT Marion, *op. cit.*, p. 372.

²⁰⁶ « À l'écran la qualité essentielle du geste est de ne point s'achever. [...] Ce rire interrompu, comme on l'imagine à partir de son avènement entrevu. Et sur cette paume qui, à peine, s'ouvre, vers quelle large route de gestes, l'idée, alors s'oriente » (EPSTEIN Jean, « Le cinéma et les lettres modernes », dans *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*. Paris : Éditions de la Sirène, 1921, pp. 66-67.) À cet égard, on peut également citer Jacques Aumont, selon qui la photogénie « loge dans l'inachevé, l'instable, dans ce qui tend vers un état, sans l'atteindre. Elle est essentiellement labile, fugitive, discontinue. Un plan de visage ne saurait être photogénique que par éclairs, à l'occasion de tel mouvement, de telle expression qui le zèbre comme un éclair zèbre le ciel ». AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*. Paris : Éd. de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1992, p. 88.

²⁰⁷ EPSTEIN Jean, « Grossissement », *op. cit.*

1.2. Évocations et abstractions de la danse dans le cinéma d'avant-garde

Plus que célébrer l'esthétique du choc, de la rupture et de la mécanisation, Epstein voit dans l'expérience du mouvement cinématographique une alternative à la fragmentation et à l'éclatement de la vie moderne : en permettant aux spectateurs de faire par eux-mêmes l'expérience de la discontinuité, de l'intermittence et de la mutabilité propres à l'image en mouvement, il leur propose une nouvelle modalité de rapport « moral » avec le monde par le biais du film, soit, comme le précise Marion Carrot, un rapport « personnel et intime (de proximité) à la fois avec des éléments dans l'image (via les gros plans, par exemple) mais aussi avec les images dans leur agencement (dans le montage) »²⁰⁸.

Insistant toujours sur les vertus cognitives et morales du cinématographe, Epstein écrit quelques années plus tard sur l'« intelligence » de cette machine qui permet de saisir l'« extrême malléabilité »²⁰⁹ du temps et de l'espace à travers l'accélération, le ralenti et la réversion du mouvement :

[S]elon les différentes valeurs momentanées que prennent les dimensions de l'espace-temps, la discontinuité peut y devenir continue ou la continuité discontinue, le repos produire du mouvement et le mouvement du repos, la matière acquérir de l'esprit ou en perdre, l'inerte s'animer ou le vivant se mortifier, l'aléatoire se déterminer ou le certain perdre ses causes, les fins se muer en origines...²¹⁰

La reconnaissance de l'intelligence machinique du cinéma sous le signe de l'accélération et de la multiplication amène Epstein à décentrer sa vision des gestes humains et à se pencher davantage sur les mouvements imperceptibles de la nature²¹¹ aussi bien que sur ceux, démesurés, des machines ou des moyens de transport.

²⁰⁸ CARROT Marion, *op. cit.*, p. 375. La portée du concept de moral dans l'édifice théorique d'Epstein doit être précisée : le cinéaste refuse l'idée que le cinéma véhicule des discours (qui seraient inscrits dans un scénario et illustrés par la mise en scène), et situe l'enjeu moral ou étique du cinéma au niveau de la perception ou de l'appréhension du film par les spectateurs qui, « en faisant l'expérience du film, [...] projettent des qualités humaines sur les images ». Ceci peut par ailleurs être relié à la tendance du cinéaste à l'anthropomorphisme dans la perception des images filmiques.

²⁰⁹ EPSTEIN Jean, *L'Intelligence d'une machine*. Paris : Jacques Melot, 1946, p. 18.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 51.

²¹¹ À l'instar d'autres cinéastes de son époque, Epstein évoque souvent des exemples tirés de films scientifiques pour illustrer les pouvoirs révélateurs du cinéma, notamment lorsqu'il écrit, à propos du procédé de l'accélération, que « le cinéma permet d'étonnants raccourcis, dont on connaît par exemple cette surprenante vision de la vie des plantes et des cristaux ». EPSTEIN Jean, « De quelques conditions de la photogénie », *op.cit.*, p. 31.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

D'une part, en déclarant que « seuls les aspects mobiles du monde, des choses et des âmes peuvent voir leur valeur morale accrue par la reproduction cinégraphique »²¹², Epstein fait de la mobilité, et donc du changement, une condition *sine qua non* de la photogénie cinématographique. D'autre part, sa suggestion d'une accumulation ou d'une confusion entre mouvements humains et inhumains, visibles et invisibles, mécaniques et spirituels, pointe vers l'autre aspect fondamental de son approche de la photogénie, à savoir sa défense d'une forme d'animisme ou d'anthropomorphisme appliquée à la perception des images filmiques.

C'est à l'aune de ces idées que je propose de voir dans les écrits d'Epstein l'apologie d'une sorte de « danse des images », qui relève aussi bien des gestes humains sublimés par des gros plans, qu'elle n'émane des paysages et des objets saisis par l'objectif de la caméra, et ce grâce à la relation privilégiée que le spectateur entretient avec les images en mouvement : relation de projection et d'identification autant que de contamination et de dissolution de l'individualité. D'après le cinéaste, l'universelle mobilité du monde n'attend que d'être révélée par le cinéma ; mais il faut qu'un corps de spectateur – le sien en premier – soit prêt à éprouver le mouvement des images pour que le potentiel dansant du cinéma s'y concrétise pleinement.

Bien que seule l'une des occurrences du mot « danse » dans les écrits d'Epstein sur le cinéma concerne effectivement le découpage d'une scène de danse (pourtant jamais filmée), on y repère quelques métaphores ciné-chorégraphiques récurrentes qui suggèrent que la danse assume pour lui le rôle à la fois d'idéal de la qualité photogénique du cinématographe et de métaphore générale du paradigme de la mobilité qui dominait à l'époque. Je rejoins en cela l'opinion de Laurent Guido, d'après qui Epstein envisage la danse comme « l'une des facettes d'une nouvelle forme de corporalité ultramobile dont la puissance peut être démultipliée par les nouveaux outils de représentation propres à l'ère technologique »²¹³.

²¹² EPSTEIN Jean, « De quelques conditions de la photogénie », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 19, 15 août 1924, dans *Le Cinématographe vu de l'Etna*. Paris : Les Écrivains réunis, 1926. Repris dans EPSTEIN Jean, *Écrits sur le cinéma, tome 1 : 1921-1947*, *op. cit.*, pp. 137-142. Dans le même texte, l'auteur déclare que « [l']aspect photogénique d'un objet est une résultante de ses variations dans l'espace-temps ». *Ibid.*, p. 139.

²¹³ GUIDO Laurent, « Du corps rythmé au modèle chorégraphique », *op. cit.*, pp. 334-335.

1.2. Évocations et abstractions de la danse dans le cinéma d'avant-garde

Effectivement, quelques évocations équivoques de la danse ponctuent les écrits d'Epstein et y côtoient la description de certaines manifestations emblématiques du « logarithme de la mobilité » que, selon lui, le cinéma aidait à mettre en exergue, comme les expériences de la vitesse éprouvées à bord de divers moyens de transport ou de manèges à sensations. Certaines de ces descriptions suggèrent en outre une dissolution de l'identité des sujets dans le paysage qui les entoure, ou vice-versa, par exemple au moyen « de descriptions paysagères de reliefs anatomiques »²¹⁴ : le cinéaste qualifie notamment de photogénique la « danse du paysage » observée depuis la fenêtre d'un train, du hublot d'un navire ou d'un avion. Sources de visions et de sensations inouïes, ces expériences étalent devant ses yeux et à travers son corps la « vivacité nouvelle, *cinématographique* » du monde :

*La route est une route, mais le sol qui fuit sous le ventre à quatre cœurs battants d'une auto, me transporte d'aise. Les tunnels de l'Oberland et du Semmering me gobent et ma tête, dépassant le gabarit, cogne leur voûte. Le mal de mer est décidément agréable. L'avion et moi à son bord, tombons. Mes genoux se plient.*²¹⁵

Employant toujours la première personne du singulier, le vocabulaire choisi par Epstein pour décrire ces expériences de la mobilité moderne met au premier plan l'intensité des sensations physiques qu'il éprouve dans son propre corps. À bord de ces machines comme devant un écran de cinéma, il n'est plus un spectateur passif et immobile dans son siège, mais se livre à une sorte d'« empathie kinesthésique »²¹⁶ en laissant son corps être affecté, voire contaminé, par les mouvements des images. Il affirme par ailleurs son désir de susciter des sensations physiques aussi puissantes dans ses films, en imaginant des dispositifs de tournage mobiles qui décuplèrent la dimension cinétique et l'impact sensoriel des mouvements filmés :

²¹⁴ CARROT Marion, *op. cit.*, p. 388.

²¹⁵ EPSTEIN Jean, « Grossissement », *op. cit.*, p. 95.

²¹⁶ J'emprunte cette expression à Hubert Godard pour suggérer la manière dont la mobilité photogénique chez Epstein vient s'inscrire dans le corps du spectateur et influence la façon dont il appréhende et éprouve le mouvement des images. À cet égard, Marion Carrot souligne qu'« [e]n effet, se dessine, au fil de ses écrits, l'idée d'un corps humain (spectatoriel, en ce qui le concerne), envisagé uniquement comme vécu, et parcouru d'un réseau de tensions et d'interférences qui le façonnent, dans une dynamique d'interdépendance absolue entre l'anatomie et les affects ». CARROT Marion, *op. cit.*, p. 377.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Je désire un drame à bord d'un manège de chevaux de bois ou, plus moderne, d'aéroplanes. [...] Je désire une danse prise successivement des quatre directions cardinales.²¹⁷

Naturellement, Epstein explore aussi les possibilités de multiplication et de fragmentation des points de vue sur le mouvement à travers la variation des angles de la caméra ainsi que le travail du rythme par le montage. Ceci lui inspire une emblématique scène de danse qu'il ne tournera pourtant jamais, laquelle offrirait de multiples vues du mouvement coïncidant avec le regard d'un couple de danseurs :

Le tragique ainsi centrifugé décuplerait sa photogénique y ajoutant celle du vertige et de la rotation. À coups de panoramique ou de pied tournant, la salle telle que la voit le couple de danseurs. Un découpage intelligent reconstituera, par enchaînés, la vie de la danse, double selon le spectateur et le danseur, objective et subjective, si j'ose dire.²¹⁸

Alors que la plupart des évocations de la danse dans les textes d'Epstein demeurent sur le plan métaphorique, voici enfin la description d'une véritable scène de danse qui met en avant la possibilité d'expression du mouvement à partir de plusieurs points de vue simultanés. À première vue, le cinéaste semble prétendre qu'en fusionnant la vision extérieure de la danse avec les visions intérieures et individuelles éprouvées par les danseurs, le spectateur serait capable de reconstituer la danse et de saisir son essence, double par définition, car objective et subjective à la fois. Pourtant, il préconise également qu'une telle dynamisation de la danse par le montage pourrait à la limite pulvériser l'unité des corps à l'écran, les dissoudre dans le mouvement collectif et en brouiller irrémédiablement la perception²¹⁹. Epstein songe en effet à une complète dissolution de la frontière entre la subjectivité des danseurs et l'expérience des spectateurs ; on dirait qu'il veut être à la fois dans son corps qui regarde et dans celui qui danse :

²¹⁷ EPSTEIN Jean, « Grossissement », *op. cit.*, p. 95.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ On peut observer avec Marion Carrot que des séquences filmiques portant sur la dissolution du corps dansant dans le mouvement collectif ont été tentées par ailleurs à la même époque, notamment dans les scènes de bal de *La Coquille et le Clergyman* (1928) de Germaine Dulac, ou dans *Maldone* (1928) de Jean Grémillon. CARROT Marion, *op. cit.*, pp. 204-205.

1.2. Évocations et abstractions de la danse dans le cinéma d'avant-garde

Je désire qu'un personnage allant à la rencontre d'un autre, j'y aille avec lui non pas derrière, ni devant, ni à côté de lui, et que je regarde par ses yeux et que je voie sa main se tendre de dessous moi comme si c'était la mienne propre, et que des interruptions de film opaque imitent jusqu'à nos clignements de paupières.²²⁰

En plus de suggérer un dispositif de prise de vue subjectif où le regard du spectateur coïnciderait avec celui d'un des personnages de l'action, dans cet extrait Epstein établit également un parallèle entre le battement des images projetées et le mouvement réflexe de clignotement des yeux. Dans un autre texte du milieu de la décennie, il évoque des principes cinématographiques pour décrire son passage dans l'escalier d'un hôtel, dont les murs garnis de miroirs lui renvoient des reflets changeants de son corps et de ses gestes diffractés à l'infini :

Je descendais entouré de moi-mêmes, de reflets, d'images de mes gestes, de projections cinématographiques. [...] Chacune de ces images ne vivait qu'un instant, sitôt aperçue, sitôt perdue de vue, déjà autre. Seule ma mémoire en arrêtaient une sur leur infini et en reperdait deux sur trois. [...] L'algèbre et la géométrie descriptive des gestes apparaissaient. Certains mouvements se divisaient par ces répétitions : d'autres se multipliaient. Je déplaçais la tête et je ne voyais à droite qu'une racine de ce geste, mais à gauche ce geste était élevé à sa huitième puissance. Regardant l'un puis l'autre, je prenais une autre conscience de mon relief.²²¹

À travers ce récit allégorique d'une rencontre sidérante avec soi-même, Epstein met en évidence le lien entre la vision kaléidoscopique de son corps, démultiplié, fragmenté et déformé à travers le jeu de miroirs, et la manière dont le montage fait succéder des images pour créer l'illusion du mouvement. D'après Laurent Guido, en considérant « l'objectivation de son propre corps à l'aune d'un dispositif qui rappelle le kaléidoscope »²²², le cinéaste met en avant le caractère éclaté et discontinu de la perception cinématographique ; il souligne en outre la propension du cinéma à décupler la force expressive des mouvements saisis par la caméra, et ce à travers la fragmentation, la répétition et la multiplication des prises de vue.

²²⁰ EPSTEIN Jean, « Grossissement », *op. cit.*, p. 95.

²²¹ EPSTEIN Jean, *Le cinématographe vu de l'Etna*, repris dans *Écrits sur le cinéma*, *op. cit.*, p. 135.

²²² GUIDO Laurent, « Du corps rythmé au modèle chorégraphique », *op. cit.*, p. 335.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Epstein décrit cette expérience de la descente de l'escalier au milieu des reflets dans un autre texte de la même année, cette fois-ci en associant l'éclatement de l'image du corps par les miroirs au découpage des gestes à travers le montage. Il observe qu'en alternant les points de vue sur le mouvement, « la reproduction cinématographique surprend une étonnante géométrie descriptive des gestes », de sorte qu'elle donne à « chacune de ces interprétations angulaires d'un geste [...] son sens profond »²²³. Outre l'aspect kaléidoscopique mis en avant par Laurent Guido, les choix de cadrage et de découpage acquièrent, par cette idée d'une géométrisation des gestes, une dimension éminemment chorégraphique, en tant qu'écriture spatio-temporelle et rythmique d'une suite d'états qui composent le mouvement.

Enfin, on pourrait se demander si l'intelligence de la machine-cinéma dont parle Epstein ne réside pas dans sa capacité à chorégraphier le mouvement ; ou, en paraphrasant le cinéaste, on pourrait supposer que, « [s]elon les différentes valeurs momentanées que prennent les dimensions de l'espace-temps » (continu ou discontinu, mouvement ou repos, matière ou esprit, inerte ou animé, aléatoire ou certain)²²⁴, l'image cinématographique, chorégraphiée par le travail de caméra et de montage, est à même de devenir *dansante*. Or cette idée n'est jamais ainsi formulée par Epstein : il ne parle jamais de chorégraphie, ni n'évoque aucune danseuse ou manifestation de danse de l'époque pour inspirer, justifier et contextualiser ses propos (contrairement à Dulac, comme on le verra ensuite). Ses allusions à la danse demeurent purement allégoriques et évasives, si bien qu'en prétendant que tout mouvement équivaut à de la danse, il finit par s'éloigner de son essence...

Ou peut-être que l'aspect le plus pertinent des métaphores de la danse engagées par Epstein est cet aspect kinesthésique des expériences qu'il décrit, ce lien intuitif au corps qui fait d'un mouvement vu un mouvement vécu – et que le travail direct sur la pellicule de Len Lye et de Norman McLaren ou la caméra somatique de Marie Menken viendront concrétiser.

²²³ EPSTEIN Jean, « L'objectif lui-même », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 53, 15 janvier 1926, repris dans *Écrits sur le cinéma, tome 1, op. cit.*, p. 128.

²²⁴ EPSTEIN Jean, *L'Intelligence d'une machine. op. cit.*, p. 51. Pour la citation complète, voir p. 97.

1.2.3. Les trois rencontres de Germaine Dulac avec la danse

À l'instar de Jean Epstein, Germaine Dulac va elle aussi ériger le mouvement en essence de l'art cinématographique, en ce qu'il permet de rétablir le lien entre les sphères physique et morale, ou spirituelle, du monde :

*Physiquement, moralement, le mouvement nous emporte et c'est cette course effrénée de nos âmes, de nos corps, du monde où nous sommes, qui est l'essence de la vraie pensée cinématographique*²²⁵.

Pour Dulac, il fut toujours clair que ce serait par l'exploration visuelle et temporelle du mouvement que le cinéma atteindrait son apogée. Elle partage avec les autres cinéastes de l'avant-garde impressionniste (Delluc, Gance, Epstein...) le regret que le cinéma de leur époque demeure un « exutoire de la mauvaise littérature », alors qu'il a tout pour devenir un art supérieur, apte à « rendre la profondeur sensible »²²⁶. Sous-jacente à sa défense du cinéma spirituel se trouve une double définition du mouvement à la portée du cinéma, comprenant une dimension physique ou mécanique (« le déroulement de la vie même avec les faits extérieurs ») et une dimension immatérielle et spirituelle (« le mouvement d'esprit qui les cause »²²⁷).

Dulac reconnaît aussitôt le potentiel du cinématographe en tant qu'instrument scientifique capable d'approfondir la connaissance des phénomènes visibles du monde ainsi que de révéler ceux imperceptibles à l'œil nu ; et elle n'est pas moins sensible à la manière dont le cinéma permet d'exprimer les drames intimes et les états psychologiques des personnages, qu'elle explore de manière sublime dans ses films impressionnistes, dont *La Souriante Madame Beudet* (1923). Cependant, elle ne tarde pas à comprendre que la voie à suivre pour que le cinéma accomplisse sa vocation cinématographique est celle des sensations pures, plutôt que celle du récit dramatique.

²²⁵ DULAC Germaine, « Le cinéma, art des nuances spirituelles », *Cinéa-ciné pour tous*, janvier 1925. Repris dans DULAC Germaine, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, textes réunis et présentés par Prosper Hillairet. Paris : Paris-Expérimental, Classiques de l'Avant-Garde, 1994, p. 51.

²²⁶ DULAC Germaine, « La musique du silence », *Cinégraphie*, janvier 1928, repris dans *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, *op. cit.*, p. 108.

²²⁷ DULAC Germaine, « Le cinéma, art des nuances spirituelles », *op. cit.*

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Une importante partie de la démarche théorique de Dulac consiste donc à dépasser le stade de la captation et de la reproduction mécanique du mouvement brut, puis à libérer le cinéma narratif muet de son époque de l'influence « néfaste » du théâtre et de la littérature. Si ses films impressionnistes du début des années 1920 affichent encore un travail de sublimation des gestes pour décrire les états d'âme des personnages, ils sont aussi riches en mouvements de caméra virtuoses et effets de montage inventifs, ainsi que des déformations et des distorsions de l'image qui soulignent cette dimension lyrique. Vers 1927, Dulac est convaincue que les lignes abstraites et les formes immatérielles suggérées par les gestes des personnages peuvent émouvoir les spectateurs indépendamment de l'intrigue des films :

À la captation du mouvement, pris à même la vie, succéda un étrange souci de reconstitution dramatique, faite de pantomime, d'expressions outrées et de sujets joués, où les personnages devenaient les principaux facteurs d'intérêt, alors que, peut-être, l'évolution et les transformations d'une forme, d'un volume ou d'une ligne nous eussent procuré plus de joie.²²⁸

Pour Dulac, l'avenir du cinéma doit passer par l'affirmation de son potentiel d'expression d'idées visuelles et de sensations pures, en érigeant le rythme comme principe directeur des mouvements filmiques. Rien d'étonnant, donc, au fait que Dulac considère le cinéma comme étant plus proche de la pureté de la musique, par sa nature immatérielle et intangible, son essence temporelle et son autonomie, qu'il ne l'est du réalisme de la photographie, d'où il tire son principe mécanique, ou de la logique de l'action et de la *mimesis* dramatique, à laquelle les arts théâtral et littéraire le subordonnent. Ses textes sont d'ailleurs très féconds en expressions et aphorismes affirmant l'analogie entre cinéma et musique, par exemple :

La musique seule, peut évoquer cette impression que propose aussi le cinéma, et nous pouvons à la lumière des sensations qu'elle nous offre comprendre celles que le cinéma de l'avenir nous offrira. [...] Le film intégral que nous rêvons tous de composer c'est une symphonie visuelle faite d'images rythmées et que seule la sensation d'un artiste coordonne et jette sur l'écran.²²⁹

²²⁸ DULAC Germaine, « Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale », *L'Art Cinématographique*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1927, repris dans *Écrits sur le cinéma, op.cit.*, p. 100.

²²⁹ DULAC Germaine, « L'essence du cinéma – L'idée visuelle », *Cahiers du mois*, n° 16-17, 1925.

1.2. Évocations et abstractions de la danse dans le cinéma d'avant-garde

La filmographie de Dulac témoigne en outre d'une évolution de sa pensée théorique la poussant à chercher la spécificité du cinéma auprès d'autres modèles esthétiques plus aptes à révéler son pouvoir d'expression du mouvement et de sensations pures par le biais du rythme²³⁰. S'éloignant de la tendance psychologisante du cinéma impressionniste, c'est surtout dans ses projets expérimentaux développés à la fin des années 1920 qu'elle met en pratique ses idées sur la « symphonie visuelle » et la « cinégraphie intégrale », en se focalisant sur le filmage de phénomènes naturels et l'exploration de jeux optiques et lumineux purs. Dulac tient toutefois à différencier ses réalisations à vocation abstraite des films « absolus » des peintres allemands, dont Ruttmann et Richter, arguant que les lignes et les formes plastiques des tableaux qu'ils cherchent à animer existent déjà dans les mouvements et les rythmes purs de la vie elle-même, et qu'il suffit d'être attentifs à la nature pour les saisir avec l'appareil de prise de vue. Ceci explique par ailleurs son apologie des films documentaires scientifiques, notamment ceux de Jean Painlevé, qu'elle envisage comme une étape transitoire vers l'état ultime de la pureté cinématographique.

Compte tenu de l'éloge du mouvement qui traverse l'œuvre écrite et filmique de Dulac, je m'attendais à ce qu'elle se penche davantage sur cet autre art qui, à l'instar du cinéma, trouve dans l'expression du mouvement sa raison d'être : la danse. Cependant, l'art chorégraphique demeure relativement absent dans les textes de Dulac sur le cinéma. J'ai d'ailleurs constaté que lors des seules occasions où elle se réfère directement à la danse, elle semble le faire de manière assez timide, en la définissant comme un « art des harmonies de geste »²³¹, dont le pouvoir expressif et révélateur est très en deçà des « harmonies toujours changeantes, toujours animées »²³² que, selon elle, offrait la musique.

²³⁰ Selon Laurent Guido, l'évolution de la pensée de Dulac n'a rien d'incohérent, puisqu'« elle a toujours maintenu son aspiration au développement futur d'un art établi exclusivement à partir de formes abstraites, mais l'a reformulée progressivement en prenant pour modèle les rythmes universels qui gouvernent l'ensemble des mouvements naturels ». GUIDO Laurent, « Germaine Dulac, théoricienne du rythme et de l'abstraction », dans ANDRIN Muriel et al. (dir.), *Femmes et critiques(s). Lettres, Arts, Cinéma*. Namur : Presses Universitaires de Namur, 2009. p. 178.

²³¹ DULAC Germaine, « Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale », *op. cit.*, p. 99.

²³² DULAC Germaine, « L'essence du cinéma – L'idée visuelle », *op. cit.*, p. 53.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Cette façon de définir la danse comme l'« art des harmonies de geste » s'accorde avec une approche des mouvements humains comme véhicules d'émotions, approche qui est caractéristique de la danse classique ainsi que de la pantomime, deux arts qui ont beaucoup influencé Dulac au début de sa carrière, notamment dans le jeu d'acteur pour ses films narratifs. Il faut néanmoins rappeler qu'au moment où Dulac écrit le texte dont cette expression est tirée, elle s'attaque déjà à la tendance des films de son époque à la reconstitution dramatique trop appuyée sur les codes de la pantomime. Ceci dit, d'après la lecture de ses textes du milieu des années 1920, on n'a aucune raison de croire qu'elle répudiait l'influence de la danse sur le cinéma ; simplement elle n'aborde pas ce sujet, et c'est cette lacune dans son discours sur l'art, du reste si complet et cohérent, qui m'a intriguée.

Il semble en outre fort improbable que la cinéaste ignorât les innovations chorégraphiques qui, dès le début du XX^e siècle avaient fasciné tant de cinéastes, elle qui depuis sa jeunesse fréquentait le milieu artistique parisien et se montrait si sensible à la musique et aux arts de la scène. Il suffit par ailleurs de se pencher sur son parcours de vie pour trouver de nombreux indices qui suggèrent que Dulac aura été influencée par plusieurs figures proéminentes de l'art chorégraphique moderne.

Issue d'une famille bourgeoise d'Amiens, la jeune Dulac fut confiée à sa grand-mère qui habitait Paris, où elle reçoit une éducation progressiste et une formation musicale ; elle apprécie la musique classique et l'opéra, surtout Wagner, Debussy et Chopin. Comme toute « fille de bonne famille », Dulac a dû fréquenter les spectacles de ballet classique à l'Opéra de Paris, mais c'est le souvenir d'un spectacle de danses serpentines de Loïe Fuller, vu possiblement aux Folies Bergère alors qu'elle était trop jeune pour y entrer, qui a marqué pour toujours sa pensée sur l'art. D'ailleurs, elle lui consacre en 1928 un article intitulé « Trois rencontres avec Loïe Fuller »²³³ dans lequel elle lui attribue le mérite d'avoir inauguré l'ère de la « musique visuelle », qui sera aussi celle du cinéma.

²³³ DULAC Germaine, « Trois rencontres avec Loïe Fuller », *Bulletin de l'Union des Artistes*, n° 30, février 1928, repris dans *Écrits sur le cinéma*, op. cit., p. 109. Les trois rencontres auxquelles Dulac se réfère sont les spectacles de danses serpentines, ses reproductions filmiques exécutées par des imitatrices, et le seul film réalisé par la danseuse, *Le Lys de la vie* (1921).

1.2. Évocations et abstractions de la danse dans le cinéma d'avant-garde

Ce texte d'hommage ne marque que la dernière étape de maturation de la pensée de Dulac sur le mouvement et l'avènement du film intégral, et ne permet pas seul de rendre compte de toutes les nuances de l'influence que la danse exerça sur son cinéma. Il semble par ailleurs que d'autres rencontres avec des danseuses modernes plus tôt dans sa carrière l'ont aussi marquée d'une manière significative, opérant d'abord en tant que modèles d'émancipation féminine pour les protagonistes de ses films narratifs, avant de devenir des idéaux d'abstraction du corps et du mouvement comme véhicule de sensations pures.

Avant de devenir cinéaste, Dulac travaille plusieurs années en tant que journaliste et critique théâtrale, notamment dans le journal féministe *La Française*. Pendant cette période, elle fait la rencontre de deux figures éminentes des arts de la scène, à savoir le mime et pédagogue de pantomime Georges Wague et l'artiste polonaise Stacia Napierkowska, danseuse-étoile de l'Opéra de Paris et future vedette de cinéma²³⁴. Dulac écrit sur eux plusieurs articles, et ils finissent par se lier d'amitié : Wague devient son correspondant et Napierkowska son amie intime. C'est par ailleurs en compagnie de celle-ci que Dulac découvre le septième art lors d'un séjour à Rome en 1914, et décide de s'initier à la mise en scène cinématographique dès son retour à Paris, réalisant *Les sœurs ennemies* (1915).

Il est en outre évident que l'art de la pantomime de Wague a été une importante source d'inspiration pour le jeu d'acteur du cinéma muet, dans la mesure où il propose une forme d'expression sans parole, fondée sur une palette de gestes simples et d'attitudes corporelles minimales dont les acteurs disposent pour exprimer toute une gamme de pensées et de sentiments²³⁵. Si l'influence de la pantomime de Wague est particulièrement présente dans les films impressionnistes de Dulac, elle aura aussi contribué à mûrir ses idées sur l'épure gestuelle et formelle qui mèneraient ensuite à l'apologie du cinéma intégral, comme le remarque Tami Williams :

²³⁴ Stacia Napierkowska sera connue surtout pour son rôle dans *L'Atlantide* (1921) de Jacques Feyder.

²³⁵ Georges Wague fut l'un des pionniers de la pantomime moderne : il commence par gagner en notoriété dans les années 1890 avec ses *Chansons de Pierrots* composées par Xavier Privas, puis avec ses rôles dans des ballets-pantomime, des spectacles faisant un usage intensif de la danse et du mime, popularisés à l'Opéra de Paris dans le début du XX^e siècle. Son prestige est confirmé lorsqu'il remplace l'alphabet conventionnel de la « pantomime blanche » par la technique du « mimodrame », qu'il prétend universelle, et sur laquelle il focalise sa pédagogie.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Des similitudes peuvent être observées entre la conception de la pantomime de Wague et la notion de cinéma pur de Dulac, de ses manifestations les plus figuratives aux plus abstraites, enracinées dans la vie, le mouvement, le rythme et la sensation. Leur discours partagé autour des problèmes de l'expression sans parole, de la narrativité, de la performance et de l'esthétique symboliste en est révélateur.²³⁶

Dès ses premiers films narratifs, Dulac accorde une attention particulière à la dimension physique de la performance des acteurs, travaillant plus souvent avec des danseurs et des athlètes qu'avec des vrais comédiens. Elle invite notamment Stacia Napierkowska pour jouer le rôle principal dans l'un de ses premiers films, intitulé *Venus Victrix* ou *Dans l'ouragan de la vie* (1916) ; sa principale influence pour le jeu d'acteur de la protagoniste aura été l'iconique danseuse des Ballets Russes Ida Rubinstein, célèbre pour ses performances sensuelles et mystiques²³⁷.

Par ailleurs, sa relation intime avec Napierkowska aura également encouragé la cinéaste à aborder les troubles sentimentaux et le désir d'émancipation de ses héroïnes par le biais de pratiques physiques et de comportements sociaux considérés à l'époque comme déviants. Elle inclut souvent dans ses films narratifs des motifs de danse non seulement comme un moyen pour suggérer la vie intérieure des personnages féminins, mais aussi, comme le note Tami Williams, pour opérer une subversion des rôles conventionnels des genres : en effet, plusieurs scènes de danse dans des bals ou des cabarets peuvent être trouvées dans quelques-uns des films de la phase impressionniste de Germaine Dulac, dont *La Fête espagnole* (1919), *Gossette* (1923), *L'Invitation au voyage* (1927) et *La Princesse Mandane* (1928)²³⁸.

²³⁶ WILLIAMS Tami, « The Silent Arts : Modern Pantomime and the Making of Art Cinema in Belle Epoque Paris », dans GAUDREAU André et al. (dir.) *A Companion to Early Cinema*. Malden : Wiley-Blackwell, 2012, p. 100. « Similarities can be seen between Wague's conception of modern pantomime and Dulac's notion of "pure cinema", from its most figurative to its most abstract manifestations, as rooted in life, movement, rhythm, and sensation. They shared discourse around issues of wordlessness, narrativity, performance, and symbolist aesthetics is revealing. »

²³⁷ La correspondance échangée entre la cinéaste et son mari Albert Dulac ainsi que des photogrammes du film suggèrent que la danseuse russe Ida Rubinstein fut le modèle pour le rôle de Napierkowska dans *Venus Victrix*. Voir WILLIAMS Tami, *Germaine Dulac, a cinema of sensations*. Champaign : University of Illinois Press, 2014, p. 69.

²³⁸ Pour en savoir plus sur l'usage et le rôle social de la danse dans les films narratifs de Dulac, voir WILLIAMS Tami, *Germaine Dulac, a cinema of sensations, op. cit.*, pp. 148-152 ; et WILLIAMS Tami, « Dancing with Light : Choreographies of Gender in the Cinema of Germaine Dulac », dans GRAF Alexander et SCHEUNEMANN Dietrich (dir.), *Avant-garde film*. Amsterdam/New York : Rodopi, 2007, pp. 121-131.

1.2. Évocations et abstractions de la danse dans le cinéma d'avant-garde

Le jeu d'acteur du cinéma muet inspiré par la pantomime de Wague et par la gestuelle de Napierkowska devient obsolète au fur et à mesure que Dulac s'éloigne des drames intimes de ses films impressionnistes et se tourne vers le film intégral. Quand dans ses films narratifs la danse était le plus souvent un moyen pour exprimer les états émotionnels ou la condition sociale de ses protagonistes, dans ses films expérimentaux réalisés à la fin de la décennie, Dulac se montre de plus en plus sensible au caractère dansant des mouvements observés dans la nature, lesquels prennent leur pleine signification sur le plan formel et rythmique, loin de la figure humaine.

Abandonnant progressivement sa première définition de la danse comme une harmonie de gestes humains, Dulac finit par se rapprocher de l'immatérialité et de la spiritualité des harmonies musicales grâce à sa réflexion autour des danses serpentine de Loïe Fuller. Ceci marque un tournant de la pensée de Dulac sur le cinéma, dans la mesure où les spectacles fullériens offrent à la cinéaste une nouvelle expérience du mouvement dissocié non seulement de la parole et du récit, mais également de la symbolique des gestes et des actions humaines.

L'omniprésence de Loïe Fuller dans le paysage ciné-chorégraphique du début du XX^e siècle ne se limite pas à ses danses serpentine, qui se répandent à la fois sur scène et à l'écran par le biais de ses nombreuses imitatrices filmées par les cinéastes pionniers. Comme l'observe Marion Carrot, elle y est omniprésente « parce qu'elle explore elle-même l'art cinématographique », évoquant par-là les projets filmiques que Loïe Fuller entame au début des années 1920, et aussi « parce qu'elle est l'une des sources de réflexion des critiques qui cherchent à définir la spécificité esthétique du cinéma »²³⁹, dont Marcel L'Herbier, Louis Delluc, René Clair et, surtout, Germaine Dulac.

Dans son article de 1928, la cinéaste ne se limite pas à rendre hommage à cette artiste qui l'avait toujours fascinée, elle remarque aussi la coïncidence historique entre les spectacles de Loïe Fuller et la naissance du cinéma. L'émerveillement que Dulac éprouve en regardant une danse serpentine pour la première fois montre en outre à quel point il s'agit pour elle d'une véritable révélation esthétique :

²³⁹ CARROT Marion, *op. cit.*, p. 296.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Loïe Fuller ! Tout le monde parlait de cette artiste américaine qui dansait avec la lumière : voiles blancs dont la légèreté malléable et mobile évoquait fleurs et papillons ; projecteurs aux rayons multicolores qui peignaient sur les blancheurs mouvantes de la gaze de rutilantes gammes. Un corps invisible fondu dans les étoffes diaphanes d'où émergeait une tête... Un cerveau porté par la lumière. C'est ainsi que Loïe Fuller m'apparut dans une fin d'après-midi de musique austère, autre musique, visuelle celle-là, qui me fut révélée presque à la dérobée, à moi dont l'âge interdisait l'entrée du music-hall.²⁴⁰

En décrivant ainsi la performance de Loïe Fuller, Dulac souligne l'aspect métamorphique, immatériel et transcendant du mouvement de la danseuse qui, agrémentée par les projections de lumières colorées, engendrait des compositions toujours changeantes (fleurs, papillons, étoiles) qui dépassaient ses limites corporelles. En même temps, l'expression « musique visuelle » que Dulac utilise ici pour parler à la fois de l'invention de l'art fullérien et de l'aube du cinéma dépasse la simple l'idée de la « symphonie visuelle faite d'images rythmées »²⁴¹ et suggère davantage l'avènement d'un nouvel art du mouvement avec une véritable portée abstraite.

Ceci permet également à Dulac de saisir l'essence du cinéma pur ou intégral en tant qu'inscription du mouvement par la lumière. En effet, la cinéaste voit dans le déploiement des voiles blancs manipulés par Loïe Fuller sur le fond noir de la scène théâtrale une préfiguration de l'écran de projection dans une salle de cinéma, annonçant ainsi le destin cinégraphique des images mouvantes (et, plus globalement, l'avènement de ce qu'on appellera plus tard le « cinéma élargi ») :

Sans penser peut-être que cela était aussi le cinéma ; le jeu de la lumière et des couleurs en relief et en mouvement sur l'écran normal, manifestation d'art qui fut ma dernière rencontre et mon dernier éblouissement.²⁴²

Dans un autre article écrit l'année précédente, Dulac prolonge l'analogie entre les projections lumineuses dans les danses serpentines et les projections d'images en mouvement sur un écran de cinéma. Elle évoque alors la même image d'une danseuse incorporelle pour illustrer son idéal de la cinégraphie intégrale :

²⁴⁰ DULAC Germaine, « Trois rencontres avec Loïe Fuller », *op. cit.*, p. 109.

²⁴¹ DULAC Germaine, « L'essence du cinéma – L'idée visuelle », *op. cit.*

²⁴² DULAC Germaine, « Trois rencontres avec Loïe Fuller », *op. cit.*, p. 110.

1.2. Évocations et abstractions de la danse dans le cinéma d'avant-garde

J'évoque une danseuse ! Une femme ? Non. Une ligne bondissante aux rythmes harmonieux. J'évoque sur des voiles une projection lumineuse. Matière précise ? Non. Rythmes fluides. Les plaisirs que procure le mouvement au théâtre, pourquoi les mépriser à l'écran ? Harmonie de lignes. Harmonie de lumières. Lignes, surfaces, volumes évoluant directement, sans artifices d'évocations, dans la logique de leurs formes, dépouillées de tout sens trop humain pour mieux s'élever vers l'abstraction et donner plus d'espace aux sensations et aux rêves : Le Cinéma Intégral.²⁴³

Bien qu'elle n'y soit pas nommée, la manière dont Dulac décrit cette danseuse diaphane fait spontanément penser à la figure de Loïe Fuller. Or, la découverte par la chercheuse Tami Williams d'une première ébauche de cet article de 1927 dans les archives personnelles de la cinéaste conservées à la Cinémathèque Française atteste également de l'influence probable de la danseuse Isadora Duncan sur sa vision du mouvement pur :

J'évoque Isadora Duncan. Une danseuse. Non. Une ligne bondissante aux rythmes harmonieux. J'évoque Loïe Fuller. Des voiles. Non. Rythmes fluides. [...] Avec Isadora une harmonie de lignes. Avec Loïe Fuller une harmonie de lumières²⁴⁴.

Je rappellerais à cet égard que, malgré leurs différences, Isadora Duncan et Loïe Fuller accordaient toutes deux une place centrale à l'expression de la spiritualité dans leurs danses, dimension qui était également chère au cinéma de Dulac. Ce lien à la sphère du spirituel et de l'immatériel se traduit de façon distincte dans le langage chorégraphique de chacune : alors qu'Isadora Duncan cherche une « harmonie de lignes » auprès des modèles antiques et fait valoir sa féminité en accordant à son corps un pouvoir d'émancipation des codes traditionnels de la danse académique, Loïe Fuller produit plutôt une « harmonie de lumières » en utilisant l'électricité comme une prothèse virtuelle du mouvement lui permettant de transcender sa corporalité.

²⁴³ DULAC Germaine, « Du sentiment à la ligne », *Schémas*, n° 1, février 1927, repris dans *Écrits sur le cinéma*, op. cit., p. 89.

²⁴⁴ DULAC Germaine, « Du sentiment à la ligne » [manuscrit], FGD 211, BiFi, cité par WILLIAMS Tami, « Germaine Dulac, du figuratif à l'abstraction », dans BRENEZ Nicole et LEBRAT Christian (dir.), *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*. Paris : Cinémathèque Française, 2001, pp. 78-82.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Si la danse de Duncan est bien moins abstraite que celle de Fuller, ses gestes s'inspirant souvent d'émotions (ce qui peut la rapprocher du cinéma impressionniste de Dulac), la cinéaste ne garde des danses duncanienne que l'idée du libre cours du mouvement, empruntant surtout aux danses fullériennes leur force suggestive de formes naturelles ou abstraites, des ingrédients qu'elle explore dans ses films de la fin des années 1920. Toutefois, on peut aussi reconnaître dans la propension de Dulac à voir de la danse partout – « Tout danse dans la nature », écrit la cinéaste²⁴⁵ – des échos d'une approche des phénomènes naturels comme source d'inspiration de la danse pour laquelle plaidait Isadora Duncan. Dès son texte de 1905 intitulé « Le danseur et la nature », la danseuse défendait que les gestes chorégraphiques élémentaires devaient traduire des mouvements observés dans la nature : « Dans toutes les choses qui me concernent, je vois des motifs de danse. Tous les mouvements d'une vraie danse à la portée du corps humain existent originellement dans la nature »²⁴⁶.

Chacune des danseuses mentionnées ont ainsi inspiré la façon dont Dulac conçoit le mouvement au cinéma. Même si leur influence n'est jamais énoncée de manière plus explicite dans ses écrits, ni clairement illustrée dans ses films, elles exercent le rôle de modèles à chaque étape de la filmographie et de la pensée cinématographique de Dulac : de la poétique gestuelle des films impressionnistes (Stacia Napierkowska et Ida Rubinstein), à l'épuration des gestes ayant pour fondement les mouvements de la nature (Isadora Duncan), pour finir par la cinégraphie intégrale s'exprimant en harmonies de lignes et variations de lumières (Loïe Fuller).

L'évolution de la pensée de Dulac sur le mouvement cinématographique se cristallise de manière particulièrement évidente dans un passage de l'article cité où la cinéaste évoque plusieurs images emblématiques de mouvements trouvés dans la nature. L'enchaînement illustre bien la transition, formulée dans le titre, du *sentiment* (exprimé par les gestes humains dans ses films impressionnistes) à la *ligne* (suggérée par les phénomènes naturels et optiques dans ses films expérimentaux) :

²⁴⁵ DULAC Germaine, « Thème visuel et variation cinégraphique » [texte dactylographié avec annotations], FGD 322, BiFi.

²⁴⁶ DUNCAN Isadora, *Le danseur et la nature*, c. 1905. URL : <http://isadoraduncan.orchesis-portal.org/index.php/isadora-duncan-le-danseur-et-la-nature> [Consulté le 20/07/2019].

1.2. Évocations et abstractions de la danse dans le cinéma d'avant-garde

Qu'un muscle joue sur un visage, qu'une main se pose sur une autre main, qu'une plante grandisse attirée par le soleil, que des cristaux se superposent, qu'une cellule animale évolue, nous trouvons à la base de ces manifestations mécaniques du mouvement, une impulsion sensible et suggestive, la puissance de la vie, que le rythme exprime et communique. D'où, émotion.

Des végétaux, des minéraux à la ligne, aux volumes, aux formes moins précises, au cinéma intégral, le pas est vite franchi, puisque seul le mouvement et ses rythmes sont créateurs de sentiments et de sensations. Qu'un cercle tournoie, parcourt un espace et disparaisse, comme lancé par la force et la mesure de son mouvement en dehors de notre cadre de vision, nous créons une impression sensible, si les rythmes de vitesse sont coordonnés à une inspiration définie.²⁴⁷

Dulac va ainsi de l'exemple d'un réflexe musculaire et d'un geste poétique à une suite d'images de phénomènes naturels dont l'éclosion d'un grain de blé²⁴⁸, jusqu'à des lignes et des formes abstraites mouvantes. Elle emploie des verbes d'action qui suggèrent autant l'idée d'une transformation dans le temps des phénomènes imperceptibles à l'œil nu (une graine qui germe, une plante qui grandit, une cellule qui évolue) qu'un déplacement dans l'espace des formes « en dehors de notre cadre de vision » (tournoyer, parcourir, disparaître).

Sa croyance dans la dimension spirituelle des mouvements du monde prend ainsi forme à travers une multiplicité d'images à la fois scientifiques et poétiques qui s'enchaînent, unies par un même rythme sensible. Selon la cinéaste, ceux sont quelques-uns des exemples d'« émotions purement visuelles » capables de toucher les spectateurs rien que par leur évolution visuelle et rythmique à l'écran. Je montrerai ensuite comment se concrétisent dans ses films expérimentaux de telles visions d'une danse incorporelle, insaisissable, élargie aux phénomènes naturels et abstraits.

²⁴⁷ DULAC Germaine, « Du sentiment à la ligne », repris dans *Écrits sur le cinéma, op. cit.*, p. 89. Certaines des images décrites dans cet extrait sont présentes dans les films expérimentaux réalisés par Dulac à la fin des années 1920, lesquels j'analyse dans le chapitre suivant.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 88. Dulac a souvent souligné l'intérêt du film scientifique en prenant pour exemple la vision accélérée de la germination d'un grain de blé, qui revient comme un motif poétique au fil de ses écrits rappelant le pouvoir du cinéma à montrer ce qui échappe à la perception normale. Selon elle, l'usage de l'accélééré permet non seulement de montrer la synthèse du mouvement extérieur, mais aussi de révéler sa psychologie intérieure. Les réflexions sur le procédé de l'accélééré prolifèrent également dans les discours d'autres cinéastes sur la spécificité du cinéma dans les années 1920. Sur ce sujet voir BERNABEI Maria Ida, « L'accélééré dans la théorie des années 1920 : "Germination du blé... Cristallisation... Films documentaires et, surtout, films d'avant-garde" », *1895 - Revue d'histoire du cinéma*, n° 87, printemps 2019, pp. 91-111.

1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques

Je viens de montrer comment la danse, dans son acception la plus large (et donc, comme certains pourraient le juger, trop imprécise) s'est immiscée comme un fil rouge dans les écrits théoriques de cinéastes des années 1920 tels que Jean Epstein et Germaine Dulac, lesquels font preuve d'une sensibilité hors pair à l'égard des mouvements et des rythmes du monde et manifestent une croyance dans la capacité du cinéma à les saisir et à les sublimer par ses propres moyens. Il importe maintenant de mettre en évidence la manière dont ils ont, avec d'autres cinéastes d'avant-garde, concrétisé leurs propos théoriques à travers leurs réalisations filmiques expérimentales, en proposant de nouvelles visions du mouvement inspirées, plus ou moins directement, de l'imaginaire de la danse et de l'expérience de la mobilité de la vie moderne au début du XX^e siècle.

À travers un inventaire de quelques figures *dansées* ou *dansantes* récurrentes dans les films de Fernand Léger, Man Ray et Germaine Dulac, je propose d'envisager les qualités cinétiques de leurs recherches sur le médium filmique comme des ébauches de films expérimentaux de danse. Même si leurs films montrent peu de danseurs ou de figures chorégraphiques identifiables, on y retrouve des visions élargies de la danse qui prennent forme au cœur d'un pas de deux, soit entre des éléments organiques et mécaniques, soit entre des objets concrets et des effets de lumière impalpables.

Si Léger donne le titre de *Ballet mécanique* à son film qu'il définit comme « la preuve que les machines et les fragments, que les objets usuels fabriqués sont possibles et plastiques »²⁴⁹, alors il semble que l'appellation de *ballets cinégraphiques* accordée par Germaine Dulac à ses films expérimentaux de la fin des années 1920 revendique quant à elle une valeur dansante des phénomènes lumineux et abstraits. Dans ce cadre métaphorique, le caractère « ballétique » des films est pris en charge par le montage et souligné par des procédés filmiques chers aux avant-gardes : plus que de montrer des images de danse, il s'agit de faire danser les images.

²⁴⁹ LÉGER Fernand, « Autour du Ballet mécanique » [1924-1925], *Fonctions de la Peinture*. Paris : Gallimard, 1997. p. 164.

1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques

Les films que j'analyse ensuite permettent également de mieux comprendre l'idée selon laquelle « l'histoire de l'abstraction ne serait pas ce qu'elle est sans la libération du corps en mouvement et, inversement, la danse si elle n'avait puisé dans les arts visuels un nouveau répertoire de gestes ». Pour Christine Macel qui écrit ces mots, « espace, lumière, rythme et mécanisation sont les éléments qu'elle [l'abstraction] ne cesse de convoquer pour les mettre en relation »²⁵⁰. L'exploration de ces éléments par les cinéastes d'avant-garde des années 1920 souligne par là même le rôle central du cinéma dans le tissage des liens entre les arts chorégraphique et pictural.

1.3.1. Danses de machines

Dans son *Manifeste de la danse futuriste* publié en 1917, Marinetti rêvait de « dépasser la possibilité musculaire et viser, dans la danse, cet idéal du "corps multiple" par le moteur »²⁵¹, un corps dont la gamme de mouvements serait augmentée par son hybridation avec la machine toute-puissante. Bien que la danse des corps motorisés imaginée par le fondateur du futurisme se base encore sur un principe de *mimèsis* (il parle d'« imiter avec le geste le mouvement des moteurs »), Marinetti envisage déjà la possibilité de dépasser la sphère des mouvements physiques, avançant l'hypothèse d'une danse des machines débarrassée de la gestuelle humaine.

Dans cet ordre d'idées, Felicia McCarren distingue deux types de tropes « machines dansantes » qui se développent dans la pensée artistique et intellectuelle au début du XX^e siècle : soit on attribue des propriétés machiniques aux corps et à leurs mouvements (dynamisme féroce, gestes saccadés et disgracieux, boucles de mouvements), soit on conçoit les œuvres d'art elles-mêmes comme des organismes mécaniques, opérant dans un « *perpetuum mobile* infatigable, une danse qui émule la logique de la machine »²⁵². Si la tendance à l'appréhension de l'anatomie humaine

²⁵⁰ MACEL Christine et LAVIGNE Emma, *Danser sa vie : Art et danse de 1900 à nos jours* [catalogue de l'exposition]. Paris : Centre Pompidou, 2011.

²⁵¹ MARINETTI Filippo Tommaso, *Le Manifeste de la danse futuriste*, *op. cit.*

²⁵² MCCARREN Felicia, *Dancing Machines. Choreographies at the Age of Mechanical Reproduction*. Stanford : Stanford University Press, 2003, p. 3. « An indefatigable perpetuum mobile, a dancing that emulates machine logic rather than machinelike movement. »

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

sous l'angle de la machine s'accorde avec une vision tayloriste du corps rationalisé et fétichisé que les formations sérielles de *girls* véhiculent, les avancées scientifiques et technologiques du tournant du siècle expliquent en partie la fascination (parfois doublée d'une méfiance) des artistes à l'égard de la modernité industrielle et urbaine. Alors que les motifs d'automates et de poupées animées se répandent à la fois sur la scène chorégraphique moderne²⁵³ et dans les féeries des premiers temps du cinéma²⁵⁴, le cinéma d'avant-garde offrira à son tour les moyens de mettre en scène l'ultime disparition des danseurs humains, en les remplaçant par des objets animés et mécanisés dans de véritables « ballets mécaniques » pris en charge par le montage.

Réalisé entre l'automne 1923 et celui de 1924, le premier et unique film de Fernand Léger est le fruit de multiples collaborations : initialement conçu comme une rencontre entre le cinéma et la musique d'inspiration futuriste, voire dadaïste, le titre suggère également l'intervention d'une tierce partie d'ordre chorégraphique. Le projet est né à l'initiative du compositeur américain George Antheil, qui invita le jeune opérateur Dudley Murphy²⁵⁵, son compatriote, à réaliser les images qui devaient accompagner la partition éponyme sur laquelle il travaillait ; conseillé par l'écrivain Ezra Pound, Dudley Murphy fit appel aux artistes Man Ray²⁵⁶ et Fernand Léger pour l'aider dans le tournage, et ce dernier finit par prendre les rênes du projet, malgré son inexpérience dans le domaine du cinéma. Si la contribution de chacun des artistes au projet reste difficile à identifier, seul le nom de Léger figure au générique. Ses notes de réalisation corroborent en outre l'idée qu'il fut le principal concepteur du film, lequel s'inscrit pleinement dans le prolongement de son œuvre picturale.

²⁵³ On peut mentionner les ballets *Coppélia* (1870), *Casse-Noisette* (1892), *Petrouchka* (1911), ainsi que *La Boutique fantasque*, créée en 1919 par les Ballets Russes.

²⁵⁴ On retrouve l'archétype de la poupée animée dans *Tom Tigh et Dum-Dum* (Georges Méliès, 1903), *Les Œufs de Pâques* (Segundo de Chomón, 1907) et *La Légende de Polichinelle* (Albert Capellani, 1907). Exemples repris à CARROT Marion, « Des poupées en boucles », *op. cit.*, pp. 192-196.

²⁵⁵ Au début des années 1920, Dudley Murphy avait déjà filmé de manière très inventive la danse dans le court-métrage fantaisiste *Danse macabre* (1922), inspiré de la musique de Camille Saint-Saëns. Il filme de nouveau des séquences de danse à l'occasion de ses films sur le jazz noir américain, dont *St. Louis Blues* (1929) et *Black and Tan* (1929).

²⁵⁶ D'après son autobiographie, Man Ray s'est retiré du projet assez tôt après avoir tourné quelques images qui n'apparaissent quasiment pas dans le montage final ; sa participation à la réalisation du *Ballet mécanique* est donc à relativiser. Voir MAN RAY, *Autoportrait*, Paris : Laffont, 1964, pp. 227-278.

1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques

Ballet mécanique devait employer le *Synchro-Ciné*, un dispositif pionnier inventé par Charles Delacommune en 1921 destiné à synchroniser mécaniquement la bande image avec la bande son. Cependant, par manque de coordination entre les créateurs, la partition d'Antheil, trop complexe pour être jouée dans son orchestration originale (un ensemble de pianos, percussions et d'autres mécanismes, dont des hélices d'avion et des sonnettes électriques), ne correspondit pas au montage final (trente minutes de musique pour seize minutes d'images), de sorte que le film ne fut jamais à l'époque projeté avec l'accompagnement musical qui lui était destiné²⁵⁷.

En effet, seules les images de Léger sont présentées lors de la première qui eut lieu à l'Exposition Internationale des Nouvelles Techniques Théâtrales, à Vienne, le 24 septembre 1924, alors que la partition d'Antheil a dû attendre deux ans avant d'être jouée, le 19 juin 1926, au Théâtre des Champs-Élysées. C'est aussi la version sans musique qui est projetée à Berlin, le 3 mai 1925, lors de la célèbre séance « Le film absolu », où sont aussi montrés des films abstraits de Richter, Ruttmann et Eggeling, ainsi qu'*Entr'acte* de René Clair²⁵⁸. Rapidement, *Ballet mécanique* prend sa place aux côtés des principaux films d'avant-garde de l'époque.

Trois types de sources d'inspiration peuvent être identifiées dans la genèse du projet, à savoir celles qui renvoient à la quête de Léger d'un style de mobilité mécanique pour ses tableaux, celles qui dénotent son goût du burlesque et notamment l'influence des Ballets Suédois, et celles qui concernent ses premières expériences dans le domaine du cinéma. À travers ces éléments, on peut se faire une idée de la vision du mouvement qui motive le peintre à réaliser ce film.

Lorsque Léger découvre le médium filmique au début des années 1920, il cherche toujours à approfondir ses recherches picturales, entamées sur un mode cubiste et poursuivies au sein du mouvement puriste. Alors que ses tableaux peints à la fin de la Première Guerre Mondiale renvoient à l'imaginaire mécanique et industriel de la

²⁵⁷ Au long des décennies, plusieurs tentatives de synchronisation ont été entreprises. Pour savoir plus sur l'histoire et les débats autour de la synchronisation du *Ballet mécanique*, voir MORALES Jésus Manuel Ortiz, *El Ballet mecánico y el Synchro-ciné* [thèse de doctorat], Université de Malaga, 2008.

²⁵⁸ Le programme détaillé de la séance de projection est présenté dans les articles suivants : WESTERDALE Joel, « 3 May 1925 : French and German Avant-Garde converge at Der absolute Film », dans KAPCZYNSKI Jennifer M. et RICHARDSON Michael D. (dir.), *A New History of German Cinema*. New York : Camdem House, 2012, pp. 160-165.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Modernité, ainsi qu'à son expérience traumatique sur le front²⁵⁹, ses compositions plastiques aspirent de plus en plus au dynamisme cinématographique. À la même époque, Léger apporte sa collaboration à quelques projets littéraires particulièrement inspirés par le cinéma : par exemple, les illustrations qu'il élabore pour le livre de Blaise Cendrars *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D* (1918), écrit à la manière d'un scénario d'un film muet, se succèdent comme dans un montage cinématographique ; et ses premiers dessins de Charlot sont utilisés dans le poème *Die Chaplinade* (1920) d'Ivan Goll, avant que Léger ne les récupère pour en faire une marionnette cubiste autour de laquelle il conçoit un projet filmique jamais achevé.

Membre actif du *Club des Amis du Septième Art* fondé par Ricciotto Canudo en 1921, Léger ne cache pas son intérêt pour le cinéma. Avant de décider de réaliser son film, il avait déjà travaillé en tant qu'assistant sur le tournage de *La Roue* d'Abel Gance, pour lequel il avait aussi élaboré du matériel publicitaire, et il avait également créé le décor de la séquence du laboratoire dans *L'Inhumaine* (1924) de Marcel L'Herbier. C'est à la même période qu'il est invité à concevoir des décors et des costumes pour certains spectacles des Ballets Suédois, notamment *Skating-Rink* (1922) et *La Création du Monde* (1923).

Il n'est pas possible de savoir avec précision si au moment où Léger collabore avec les Ballets Suédois il est déjà au courant des créations de l'artiste allemand Oskar Schlemmer, qui était comme lui peintre, décorateur pour le théâtre et scénographe pour des ballets modernes. Le travail plastique de Schlemmer autour du « romantisme de la machine » se caractérise par la schématisation des figures, l'exploration de formes géométriques et une esthétique focalisée sur le mouvement mécanique, des aspects également présents dans les créations de Léger. Des similitudes peuvent d'ailleurs être signalées entre les spectacles des Ballets Suédois et les innovations en matière de danse de l'école du Bauhaus, notamment le *Ballet triadique* créé par Schlemmer en 1922 (mais qui ne fut présenté à Paris qu'en 1932).

²⁵⁹ Parmi les sujets peints par Léger, on y retrouve des natures mortes constructivistes autour d'objets quotidiens ou d'arsenal militaire (*Les hélices, La poêle, Les disques*, 1918 ; *Le typographe*, 1919), des représentations cubistes de la ville moderne (*La Ville*, 1919 ; *Les disques dans la ville*, 1920 ; *Le grand remorqueur*, 1923) ; et encore des portraits de corps humains fragmentés et absorbés par l'élément mécanique (*L'homme à la canne, L'homme à la pipette, Le mécanicien, Les deux femmes et la nature morte*, 1920).

1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques

La collaboration de Léger avec les Ballets Suédois lui permet de développer le principe de l'*objet-spectacle*. En écrivant sur Jean Börlin, il apprécie notamment son style de « chorégraphie mécanique étroitement liée à son décor et à sa musique », afin de créer « un spectacle où tout est machination et jeux de lumière, où aucune silhouette humaine n'est en scène, [...] [et où] l'homme devient un mécanisme comme le reste »²⁶⁰. Le travail plastique du danseur en articulation avec les autres éléments des mises en scène de Börlin influencent notoirement la façon dont Léger pensera l'agencement du mouvement des objets dans l'espace de l'écran.

À la même époque de ses créations de décors pour les Ballets Suédois, Léger fut invité à collaborer à la conception de *L'Inhumaine* de Marcel L'Herbier. Décrit par le cinéaste comme une « fantaisie technologique futuriste », le film se fait la vitrine des arts de l'époque grâce à la collaboration de plusieurs artistes, dont Darius Milhaud qui compose la partition musicale (aujourd'hui perdue) et Jean Börlin qui chorégraphie des séquences tirées du spectacle des Ballets Suédois *La nuit de la Saint Jean* (1920). En plus de l'affiche, Léger élabore le décor cubiste du laboratoire où a lieu la scène emblématique de réanimation de la protagoniste. Tout le film présente par ailleurs un important travail d'intégration du corps humain dans le décor, dans l'esprit de la compagnie de Rolf de Maré.

Enfin, c'est le tournage du film *La Roue* d'Abel Gance qui pousse Léger à opérer une transposition du style mécanique de ses tableaux du début des années 1920 à l'espace-temps du cinéma. Le peintre consacre un article à *La Roue* dans lequel il affirme que Gance avait réussi à « hauss[er] l'art cinématographique au plan des arts plastiques » en remplaçant l'acteur humain par l'élément mécanique et en utilisant la caméra pour exprimer la valeur plastique des objets²⁶¹. Ce film lui fait comprendre que le cinéma n'est pas un simple corollaire du théâtre, mais un art essentiellement plastique, dont la spécificité est de « faire voir » des images.

²⁶⁰ LÉGER Fernand, « Le Spectacle, lumière, couleur, image mobile, objet-spectacle » [1924], *Fonctions de la Peinture, op. cit.*, pp. 144-146.

²⁶¹ LÉGER Fernand, « Essai critique sur la valeur plastique du film d'Abel Gance *La Roue* » [1922], *Fonctions de la Peinture, op. cit.*, pp. 160-163. Ici encore Léger défend le principe de l'*objet-spectacle* : « Le seul fait de projeter l'image qualifie déjà l'objet, qui devient spectacle », écrivit-il.



Figures 6a et b. Charlot part en morceaux. À gauche : Illustration de Fernand Léger pour *Die Chaplinade* (Yvan Goll, 1920). Dresde : Rudolf Kaemmerer Verlag, 1920, p. 15. À droite : Fernand Léger, *Charlot cubiste*, 1924. Marionnette en bois peints, cloués sur contreplaqué. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle. © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Georges Meguerditchian/Dist. RMN-GP © Adagp, Paris, 2017.



Figure 6c. Décors de Fernand Léger pour *Skating-Rink* (1922), ballet pour patins à roulettes. Chorégraphie de Jean Börlin, musique d'Arthur Honegger, décors et costumes de Fernand Léger. © Dansmuseet – Musée Rolf de Maré Stockholm © VG Bild-Kunst, Bonn 2016.

1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques

Léger se montre particulièrement sensible aux enjeux plastiques et formels du cinéma d'avant-garde, qu'il décrit comme un art de recherche, de fantaisie et de jeu. Il s'apprête ainsi à réaliser un film sans scénario qui constituerait un « événement plastique beau en lui-même sans être obligé de chercher ce qu'il représente »²⁶².

Dans son texte consacré à la création du *Ballet mécanique*, Léger explique comment certains procédés spécifiques au cinéma l'amènèrent à traiter « l'image mobile comme personnage principal » :

*J'ai pris des objets très usuels que j'ai transposés à l'écran en leur donnant une mobilité et un rythme très voulus et très calculés. Contraster les objets, des passages lents et rapides, des repos, des intensités, tout le film est construit là-dessus. Le gros plan, qui est la seule invention cinématographique, je l'ai utilisé. Le fragment d'objet lui aussi m'a servi ; en l'isolant on le personnalise. Tout ce travail m'a conduit à considérer l'événement d'objectivité comme une valeur très actuelle et nouvelle.*²⁶³

Parallèlement à sa célébration de la valeur plastique des objets à travers l'exploration du contraste sur le plan rythmique et de la fragmentation par le gros plan, Léger veut ôter à la figure humaine sa place de choix dans la représentation. Pour illustrer sa nouvelle conception du corps à l'aune de l'objectivité rationalisée du monde moderne, le peintre évoque dans son texte l'image iconique d'une formation sérielle de *girls* à la manière d'un défilé militaire :

*Un troupeau de moutons en marche, tourné et pris d'en-dessus, projeté en plein écran, c'est comme une mer inconnue qui bouleverse le spectateur. C'est cela l'objectivité. 50 cuisses de girls roulant avec discipline, projetées en gros plan, c'est beau et c'est cela l'objectivité*²⁶⁴.

Cette image des « 50 cuisses de girls roulant avec discipline » renvoie à une vision mécaniste et non-anthropocentrée de la danse qui trouve son contrepoint

²⁶² LÉGER Fernand, « Autour du *Ballet mécanique* » [1924-1925], *Fonctions de la Peinture*, op. cit., p. 167. Dans un autre article, le peintre manifesta son apologie du cinéma non-narratif, déclarant de manière péremptoire : « L'erreur picturale, c'est le sujet. L'erreur du cinéma, c'est le scénario. » LÉGER Fernand, « Peinture et Cinéma » [1925], *À propos de cinéma*. Paris : Séguier, 1995, p. 30.

²⁶³ LÉGER Fernand, « Autour du *Ballet mécanique* », op. cit.

²⁶⁴ LÉGER Fernand, « Autour du *Ballet mécanique* », op. cit.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

dans l'évocation d'une « petite danseuse légère gracieuse [...] absorbée par l'élément mécanique » par laquelle le peintre avait prévu de démarrer son court-métrage, comme précisé dans ses notes préparatoires²⁶⁵. L'apparition d'une danseuse en tutu et pointes aurait sûrement aidé à fournir une explication pour le titre. Cependant, aucune de ces références à des figures (humaines) de danse moderne ou classique ne se trouvent finalement concrétisées dans le film. Le ballet, s'il y en a un, consiste davantage en une danse des images, plus que dans des images de danse.

La lecture des textes de Léger autour du *Ballet mécanique* ne permet pas à elle seule de comprendre comment une certaine logique chorégraphique en conformité avec l'univers plastique du peintre est venue dynamiser le montage et imprégner les images de son film. Dans les pages qui suivent, il s'agira moins de proposer une analyse exhaustive du *Ballet mécanique* que de réfléchir à la manière dont la récurrence de certains motifs et effets visuels et rythmiques corrobore une interprétation ciné-chorégraphique du montage de l'œuvre²⁶⁶.

***Ballet mécanique*, une fabrique d'images en mouvement**

Au premier abord, *Ballet mécanique* offre un kaléidoscope d'images abstraites qui se succèdent dans un montage très rythmé et apparemment aléatoire (qui est pourtant calculé au photogramme près), parfois si rapide que les contours des objets deviennent flous et qu'il est impossible de suivre leurs mouvements. On peut y repérer des ustensiles et des pièces de machines, saisis par la caméra d'une manière qui leur accorde une force plastique inédite, qu'ils soient filmés de travers, isolés dans des gros plans ou déformés par des objectifs à prismes. Certaines de ces images renvoient à l'imaginaire spectaculaire et dynamique de la ville moderne, imprégnée d'automobiles, de machines, de manèges et de jeux forains, ainsi que de panneaux lumineux et d'affiches publicitaires.

²⁶⁵ Dans le montage final du *Ballet mécanique*, cette « petite danseuse » fut remplacée par la séquence avec la marionnette animée de Charlie Chaplin.

²⁶⁶ Pour une analyse complète du montage du film, voir LAWDER, Standish D. « Ballet mécanique », *The Cubist Cinema*, op. cit., pp. 104-144. L'analyse de l'auteur porte sur une copie 16mm du Museum of Modern Art de New York (15591 photogrammes, 15min 12s, 16fps).

1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques

Ces motifs figuratifs dialoguent avec des éléments semi-abstraites par le moyen d'un montage nerveux qui joue sur le contraste entre des formes géométriques et sur le clignotement des lumières, créant par moments des effets stroboscopiques. Parmi les séquences plus figuratives, il y a aussi des passages brefs qui emploient l'animation image par image pour faire bouger une marionnette chaplinesque ou une paire de jambes de mannequins en bois, mimant une danse charleston. De telles images réactivent l'attitude ludique et l'imaginaire burlesque qui nourrissent les avant-gardes, tout en s'accordant avec une objectivation rationalisée du corps humain recherchée par plusieurs artistes de l'époque.

Ceci est évident notamment dans les deux courtes séquences où surgit la marionnette de Charlot : d'abord dans le générique, où l'on peut lire l'intertitre « Charlot présente le Ballet mécanique » (dans une double référence au producteur du film André Charlot et à Charlie Chaplin), le pantin lève son chapeau pour saluer le spectateur ; à la fin, la marionnette apparaît de nouveau à l'écran, le temps d'une danse gigotée avant de s'écrouler en morceaux. Plus qu'un simple hommage à « la maladresse toute mécanique » de Charlie Chaplin, cette danse de la fragmentation peut être interprétée dans ce contexte comme un symptôme de la violence disruptive à laquelle l'objectivité mécanique soumettrait le corps humain²⁶⁷.

Le film présente aussi quelques portraits de femmes d'un réalisme inattendu, ce que Léger appelle les « cartes postales en mouvement », à savoir les séquences de la *Femme à la balançoire* (Katherine Murphy, l'épouse de l'opérateur de caméra, filmée seule dans un jardin bucolique) et celle de la *Femme qui monte l'escalier* (une vieille lavandière portant son linge). Références ironiques à l'imaginaire de la Belle Époque ou à la mièvrerie du cinéma impressionniste, les brèves apparitions de ces femmes créent un état de tension avec l'élément mécanique dominant en opposant au flux d'images abstraites un fond de réalisme et de lisibilité frappants.

²⁶⁷ La marionnette chaplinesque, développée à partir des illustrations que Léger avait élaborées pour *Die Chaplinade* d'Ivan Goll, fut ce qui resta d'un autre projet filmique inachevé intitulé *Charlot Cubiste* (1924), censé montrer une journée à Paris dans la vie de Charlot. Quoique ce film d'animation n'ait pas été tourné par manque d'argent, la marionnette, faite de cartons découpés, a été réalisée et utilisée dans le *Ballet mécanique*. Je rappelle que, dans le montage final, la marionnette de Charlot est venue remplacer l'image de la « petite danseuse absorbée par l'élément mécanique » par laquelle, selon ses notes de réalisation, Léger avait prévu de commencer le film.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Pourtant, à l'exception du dernier plan inusité qui montre Katherine Murphy reniflant une fleur, aucun de ces portraits n'échappe à la logique inexorable du montage, leur « humanité » étant anéantie par la répétition machinale d'un geste. Par exemple, l'oscillation de la femme à la balançoire devient hypnotique lorsque le cadre de l'image est renversé et que la caméra essaie d'accompagner son mouvement, si bien que le plan suivant, qui montre Fernand Léger et Dudley Murphy reflétés dans une sphère en verre se balançant devant l'appareil de prise de vue, garde le même mouvement oscillatoire²⁶⁸.

Quant au plan de la vieille lavandière qui gravit quelques marches chargée d'un lourd panier, Léger décide de le répéter rien que vingt-trois fois au montage : sa montée est donc constituée d'un même plan mis en boucle. Cette image pourrait évoquer la soumission aux tâches de la vie quotidienne, ou bien suggérer que, malgré son âge avancé, la dame est aussi infatigable qu'une machine. Toutefois, la séquence relève davantage d'une provocation, comme l'explique Léger : elle vise précisément à mettre à l'épreuve l'attention et la patience du spectateur en le confrontant à la répétition obsessionnelle d'un motif considéré comme « aberrant »²⁶⁹.

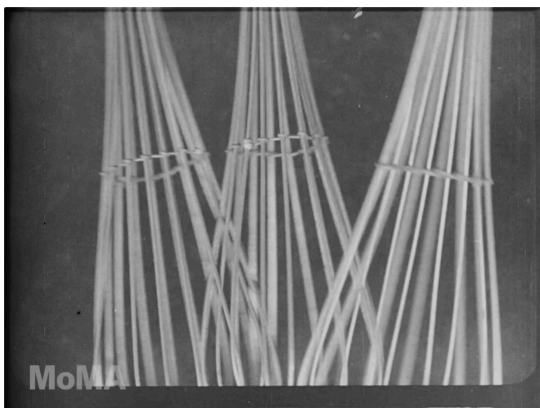
D'autres portraits féminins reviennent plusieurs fois pendant le montage, notamment ceux qu'offrent les plans brefs de détails du visage androgyne et énigmatique de Kiki de Montparnasse. Cette fois-ci, la figure humaine fait l'objet du même traitement plastique que les autres objets mécaniques : la caméra cadre tour à tour son sourire et ses yeux, qui sont isolés, agrandis, déformés et multipliés par le biais de surfaces réfléchissantes produisant des effets kaléidoscopiques. Décrits comme un « merveilleux, mystérieux théâtre de bouches et de paupières »²⁷⁰, les fragments de Kiki de Montparnasse assurent l'intégration du corps humain à la logique mécanique de l'ensemble.

²⁶⁸ Ce plan constitue une sorte d'auto-portrait d'artistes qui, par un jeu de miroirs, refuse la séparation classique entre les auteurs et leur œuvre.

²⁶⁹ LÉGER Fernand, « Autour du *Ballet mécanique* », *op. cit.*, p. 138.

²⁷⁰ LACUVE Jean-Luc, « Ballet mécanique », dans *Le ciné-club de Caen*, s.d. URL : <https://www.cineclubdecaen.com/realisat/leger/balletmecanique.htm> [Consulté le 20/10/2020].

1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques



Figures 7a et b. **L'objet comme personnage principal : fouets et bouteilles.** Photogrammes de *Ballet mécanique* (Fernand Léger, 1924).



Figures 8a et b. « **Cartes postales en mouvement** » : *Femme à la balançoire* et *Femme qui monte l'escalier*. Photogrammes de *Ballet mécanique* (Fernand Léger, 1924).



Figures 9a et b. **Portraits kaléidoscopiques de Kiki de Montparnasse.** Photogrammes de *Ballet mécanique* (Fernand Léger, 1924).

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Certains auteurs ont par ailleurs suggéré que la reprise de motifs visuels hétérogènes constitue le *modus operandi* du film, alors que d'autres considèrent que le geste essentiel du montage est le travail de dissection entrepris par Léger. Ces deux positions ne sont pas nécessairement incompatibles : pour Patrick de Haas, le montage du *Ballet mécanique* aurait en effet un pouvoir intégrateur capable de créer un Tout homogène et unifié à partir de bouts de mouvements d'objets hétérogènes, et ce non pas malgré, mais grâce à la force disruptive du montage :

*Léger développe la voie du discontinu au cinéma. Il ne s'agit plus seulement d'analyser toutes sortes de mouvements [...], mais de rendre sensible au spectateur par un montage serré de plans souvent très brefs, la nature fragmentée de l'enregistrement des images sur support filmique.*²⁷¹

Patrick de Haas compare par ailleurs ce caractère fragmentaire et disruptif du *Ballet mécanique* à « un court-circuit violent dont l'intensité maximale se trouve provoquée par la mise en contact des photogrammes »²⁷². Jouant sur les discontinuités, les effets d'accélération et le montage rapide, Léger pousse à l'extrême la valeur atomique du photogramme : certains plans du film sont en effet constitués d'un seul photogramme et ne durent qu'environ 1/20^e de seconde. Or, là où les courts-circuits du montage pourraient entraîner un effet de pulvérisation des images trop rapides pour être perçues, la récurrence de certains motifs visuels permet de forger une continuité composée de fragments. Autrement dit, lors que la rupture devient la règle et non plus l'exception, elle renforce le mouvement balletique de l'ensemble au même titre que n'importe quel autre procédé itératif du montage.

D'après Dick Tomasovic, la reprise et la répétition de certains motifs permet justement d'articuler des éléments disparates dans des séquences indépendantes, soit ce qu'il appelle les « suites chorégraphiques ». L'auteur explique ainsi que le spectateur a tendance à fixer son regard sur les unités de mouvement qui sont réitérées par le montage et, à partir d'elles, il essaie d'appréhender les mouvements majeurs qui font du film un « organisme dansé » :

²⁷¹ DE HAAS Patrick, « Entre le continu et le discontinu : le mouvement », *op. cit.*, p. 89.

²⁷² *Ibid.*, p. 94.

1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques

Ce qu'il faut bien entendre ici, c'est que le film ne tend pas vers la danse, mais qu'il est conçu d'emblée comme un organisme dansé, dont on ne comprendrait pas forcément les kinèmes (les unités kinétiques minimales, soit les composantes du mouvement), mais dont on appréhenderait clairement les chorèmes (les mouvements de danse, des unités kinétiques indépendantes).²⁷³

Pour l'auteur, la valeur chorégraphique du *Ballet mécanique* concerne moins les images prises isolément que l'effet d'ensemble, garantissant ainsi un flux continu de mouvement malgré le travail de dislocation et de déconstruction entrepris par Léger. Pourtant, même si l'on considère avec Dick Tomasovic que le film « ne tend pas vers la danse », c'est-à-dire que la représentation de la danse n'est pas vraiment l'objectif ou le « destin » des images dans le *Ballet mécanique*, il me semble indéniable que c'est tout de même une vision particulière de la danse qui sous-tend le montage et y relie les images les plus hétéroclites. L'auteur énonce ainsi l'ultime paradoxe du film auquel je souscris complètement : « Déconstruire le cinéma, c'est reconstruire du chorégraphique »²⁷⁴.

Cette idée rejoint mon hypothèse selon laquelle l'enjeu essentiel du montage de *Ballet mécanique* – son *nexus* – résiderait fondamentalement dans le parti pris de la fragmentation et de la discontinuité dans le traitement plastique des objets et dans l'agencement des mouvements filmiques. J'emprunte le concept de *nexus* au philosophe portugais José Gil, qui le définit comme « une logique de mouvement propre » qui « implique une continuité de fond de la circulation de l'énergie, même si, en surface, des séries se heurtent, ou se séparent, ou se brisent »²⁷⁵. Bien que l'auteur se réfère spécifiquement au *nexus* chorégraphique (appliqué à l'étude des pièces de Merce Cunningham notamment), le concept peut être transposé au cinéma pour désigner le principe organisateur du montage, permettant de saisir globalement l'impression d'un flux continu qui résulte de la succession des images, plutôt que d'y distinguer des figures et des formes isolées et bien déterminées.

²⁷³ TOMASOVIC Dick, « *Le Ballet mécanique* de Fernand Léger / *Come into my World* de Michel Gondry. De la reprise et de la répétition », dans *Kino-Tanz. L'art chorégraphique au cinéma*, op. cit., p. 52.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 53.

²⁷⁵ GIL José, « La danse, le corps, l'inconscient », *Terrain*, n°35, septembre 2000. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/1075> [Consulté le 27/06/2019].

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

José Gil explique que, dans une chorégraphie, les mouvements hétérogènes des danseurs sont rythmiquement organisés dans des séries indépendantes qui se croisent et s'entrechoquent, si bien qu'elles « entrent dans une même *continuité de fond* que compose le rythme même de la divergence qui les sépare »²⁷⁶. La réflexion développée par José Gil à propos du rythme des corps dans une chorégraphie est aussi valable pour ce qui est du rythme des images dans un film : c'est le montage qui garantit le *nexus* puisqu'il « assure les écarts dans la continuité, permettant le mouvement de différenciation sans rupture, modulant le temps, la vitesse, la distance interne aux intervalles, sans détruire la ligne de flux de l'énergie »²⁷⁷.

Or, justement, la « ligne de flux de l'énergie » du *Ballet mécanique* non seulement résiste aux discontinuités du montage et au caractère indéchiffrable de certaines images, mais elle se traduit dans un tracé de mouvement si précis qu'on le dirait immanquablement chorégraphié. Loin de constituer de « belles figures » de danse, les fragments d'objets et de corps identifiables au long du film fonctionnent comme des « embrayeurs » du rythme général que le montage cherche à transmettre, de sorte que les mouvements des êtres humains deviennent de plus en plus discontinus, automatiques et subordonnés à l'élément mécanique, alors que ceux des objets ont tendance à s'anthropomorphiser et à prendre la place de danseurs dans l'engin rigoureusement chorégraphié du montage.

Une danse saccadée chaplinesque, la micro-chorégraphie d'un visage, la mise en boucle du mouvement d'un corps, le charleston en *stop-motion* des jambes en bois, les pirouettes d'un fouet, la parade d'ustensiles alignés comme « des *girls* roulant avec discipline »... Tout un vocabulaire évoquant la danse me vient à l'esprit pour décrire autant les mouvements des rares figures humaines filmées que ceux des objets quotidiens repérés à l'écran. Une espèce d'engrenage chorégraphique finit par dominer tout le montage : plus qu'une « fabrique de corps » mécaniques, le film de Léger engendre un « corps d'images » disparates, fabriquées et reliées par une pensée du mouvement éminemment chorégraphique.

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ *Ibid.*

1.3.2. Danses de rayons lumineux

Les quatre courts-métrages réalisés entre 1923 et 1929 par Man Ray constituent un cas d'étude particulièrement pertinent pour comprendre la place de choix que l'artiste accorde à l'inscription du mouvement sous l'effet de la lumière dans son œuvre polymorphe. Nonobstant, jusqu'aux années 1990, la plupart des expositions rétrospectives et des études monographiques sur Man Ray ont privilégié ses créations dans le domaine des arts plastique et photographique, reléguant au second plan ses expérimentations sur le médium filmique.

La première retrospective mondiale de l'œuvre cinématographique de Man Ray, justement intitulée « Man Ray cinéaste », eut lieu en 1986 à l'initiative de Cinédoc Paris Film Coop²⁷⁸ : y furent présentés les films des années 1920 qu'il avait réalisés ou auxquels il avait apporté sa collaboration, ainsi que des expérimentations et des projets filmiques inédits datant des années 1930. Après le catalogue paru à l'occasion d'une exposition sur l'artiste réalisée au Grand Palais en 1998²⁷⁹, l'ouvrage monographique de Kim Knowles fut le premier entièrement consacré à l'œuvre cinématographique de Man Ray²⁸⁰. Ses films ont toutefois fait l'objet de quelques articles et chapitres d'ouvrages portant spécifiquement sur le cinéma d'avant-garde, lesquels insistent notamment sur sa filiation avec les mouvements surréaliste et dadaïste²⁸¹.

²⁷⁸ Cette première manifestation fut conçue et organisée par Claudine Eizykman, Guy Fihman, Dominique Willoughby et Patrick de Haas, avec la collaboration de l'épouse de l'artiste Juliet Man Ray. La rétrospective s'est déroulée du 5 novembre au 15 décembre 1986, à la Fondation Mona Bismarck et au cinéma Les 3 Luxembourg, à Paris.

²⁷⁹ BOUHOURS Jean-Michel et DE HAAS Patrick (dir.), *Man Ray, directeur du mauvais movies*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1997. Le titre de cet ouvrage emprunte une expression employée par Man Ray lui-même pour signer une lettre envoyée le 8 juin 1921 à Tristan Tzara.

²⁸⁰ KNOWLES Kim, *A Cinematic Artist. The films of Man Ray*. Bern : Peter Lang, 2009. Cet ouvrage regroupe des documents inédits permettant de reconstituer le processus de création des films de Man Ray, notamment des textes de l'auteur, des lettres, des esquisses de scénario, des découpages, des photographies et des affiches.

²⁸¹ Voir KOVACS Steven, « An American in Paris : Man Ray as Filmmaker », dans *From Enchantment to Rage : The Story of Surrealist Cinema*. London et Toronto : Associated University Press, 1980, pp. 114-154 ; et ELDER, R. Bruce, « Man Ray's Dada Cinema », dans *Dada, surrealism, and the cinematic effect*. Waterloo, Ontario : Wilfrid Laurier University Press, 2013, pp. 202-220.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Cette filiation artistique peut être constatée dans l'interdisciplinarité qui caractérise les créations de Man Ray mêlant plusieurs techniques et supports, ainsi que dans l'intertextualité inhérente aux éléments présents dans ses films qui renvoient à d'autres manifestations d'avant-garde. J'estime par ailleurs que certaines recherches plastiques entamées par Man Ray dans la deuxième moitié des années 1910 laissent déjà deviner une fascination de sa part pour l'automatisme et le mouvement des machines, une tentative de déréalisation des objets au contact de la lumière, et une quête du hasard et du « jamais vu » dans la création artistique – des idées qu'il va ensuite explorer aussi bien dans ses photographiques que dans ses films expérimentaux des années 1920.

Né sous le nom d'Emmanuel Radnitsky au sein d'une famille d'émigrés juifs de Russie demeurant à Brooklyn, le jeune Man Ray adopte en 1912 un pseudonyme qui prédit l'artiste qu'il va devenir, soit, littéralement, « l'homme rayon ». Évoluant en l'espace d'une décennie du dadaïsme new-yorkais au surréalisme parisien, Man Ray se nourrit du dynamisme culturel de l'époque tout en explorant divers domaines de création artistique : peinture, collage, photographie, cinéma... Et reliant ces pratiques, un refus de toute forme de médiation entre l'objet et son image, en faveur de l'empreinte directe sur le support pictural, dirige ses recherches.

S'intéressant très tôt aux arts plastiques, le jeune Man Ray refuse d'intégrer une école d'architecture pour se consacrer à la peinture. Il commence ainsi à travailler dans les années 1910 comme dessinateur publicitaire à New York afin de payer ses cours de peinture, tout en s'initiant à la photographie en autodidacte pour documenter son processus créatif. Dans ce domaine, l'invention la plus célèbre de Man Ray sera le *rayogramme*, qui consiste en une photographie obtenue par interposition de l'objet entre la pellicule photosensible et la source lumineuse, de façon à créer des images par contact²⁸². Il finira par transposer cette technique au médium filmique lorsqu'il tourne son attention vers le cinéma dans les années 1920.

²⁸² Si les premières images photographiques obtenues par contact et sans appareil remontent aux « dessins photogéniques » de William Henry Fox Talbot autour de 1860, c'est surtout d'après la découverte de la radiographie aux rayons X, en 1895, que Man Ray baptise son invention. Ce procédé sera ensuite exploré par plusieurs artistes, dont le photographe allemand Christian Schad avec ses *schadographies*, et le photographe hongrois László Moholy-Nagy, qui les nomme *photogrammes*.

1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques

À New-York, Man Ray fréquente des musées et des galeries d'art où il découvre les avant-gardes européennes et se lie d'amitié avec Marcel Duchamp. C'est à l'initiative de ce dernier que Man Ray se procure sa première caméra et entame des essais pour réaliser divers projets filmiques. Leurs tentatives pour fonder une branche américaine du mouvement Dada se révéleront infructueuses et Man Ray finira par rejoindre Duchamp à Paris, où il réalise ses premiers films²⁸³.

Outre l'intérêt pour les effets d'illusion d'optique, certaines œuvres créées par Man Ray dans la deuxième moitié des années 1910 font montre d'une fascination particulière pour l'imaginaire du cinéma et de la danse²⁸⁴. Influencés par les travaux chronophotographiques de Muybridge et de Marey, nombre de ses tableaux et collages arborent des études du mouvement de danseuses et d'acrobates, en multipliant des figures bidimensionnelles et leurs ombres stylisées de façon à suggérer les phases successives du mouvement.

De cette période datent également ses aérographies, des peintures exécutées au pistolet, notamment le tableau *Danger/Dancer* (1917-1920)²⁸⁵. Comme son titre le suggère, *Danger/Dancer* engage à la fois les énergies de la danse et de la machine, en remplaçant le corps humain par des roues mécaniques enclenchées :

Mon dernier tableau, peint au pistolet, représentant des roues dentées qui m'avaient été inspirées par les girations d'une danseuse espagnole que j'avais vue dans une revue musicale. Le titre faisait partie de la composition. On lisait soit DANSEUR soit DANGER (il n'y a, en anglais, qu'une seule lettre à changer entre "dancer" et « danger»)²⁸⁶.

²⁸³ Man Ray emprunte à Duchamp l'idée du *ready-made*, tandis que ce dernier l'invite à explorer les procédés d'illusion d'optique et de stéréoscopie. Ensemble, ils essaient de réaliser un premier film en relief et mettent au point des prototypes pour les *Rotoreliefs*, des disques graphiques tournoyants que Duchamp utilise dans son unique film, *Anémic Cinéma* (1926).

²⁸⁴ Dans le collage *Theatr/Transmutation* (1916), on peut lire « Cinema ideas to have a chance » ; *Admiration of the Orchestrelle for the Cinematograph* (1919) évoque le système sonore alors utilisé pour l'accompagnement des films muets ; le tableau *Moving sculpture* (1920) déploie les étapes du mouvement de linges gonflés par le vent au style d'une étude chronophotographique du vol d'un oiseau. D'autres tableaux évoquent directement la danse, notamment l'univers du flamenco ; citons notamment *Invention-Dance* (1915), *The Rope Dancer Accompanies Herself with Her Shadows* (1916), et *Seguidilla* (1919). Exemples repris à DE HAAS Patrick, « J'ai résolu de ne jamais m'occuper de cinéma », dans *Man Ray, directeur du mauvais movies*, op. cit., p. 13.

²⁸⁵ MAN RAY, *Autoportrait*, op. cit., p. 90. Le tableau fut renommé *L'impossibilité* en 1972.

²⁸⁶ Man Ray reprend ce motif à un dessin intitulé *Perpetual Motion* (1918).

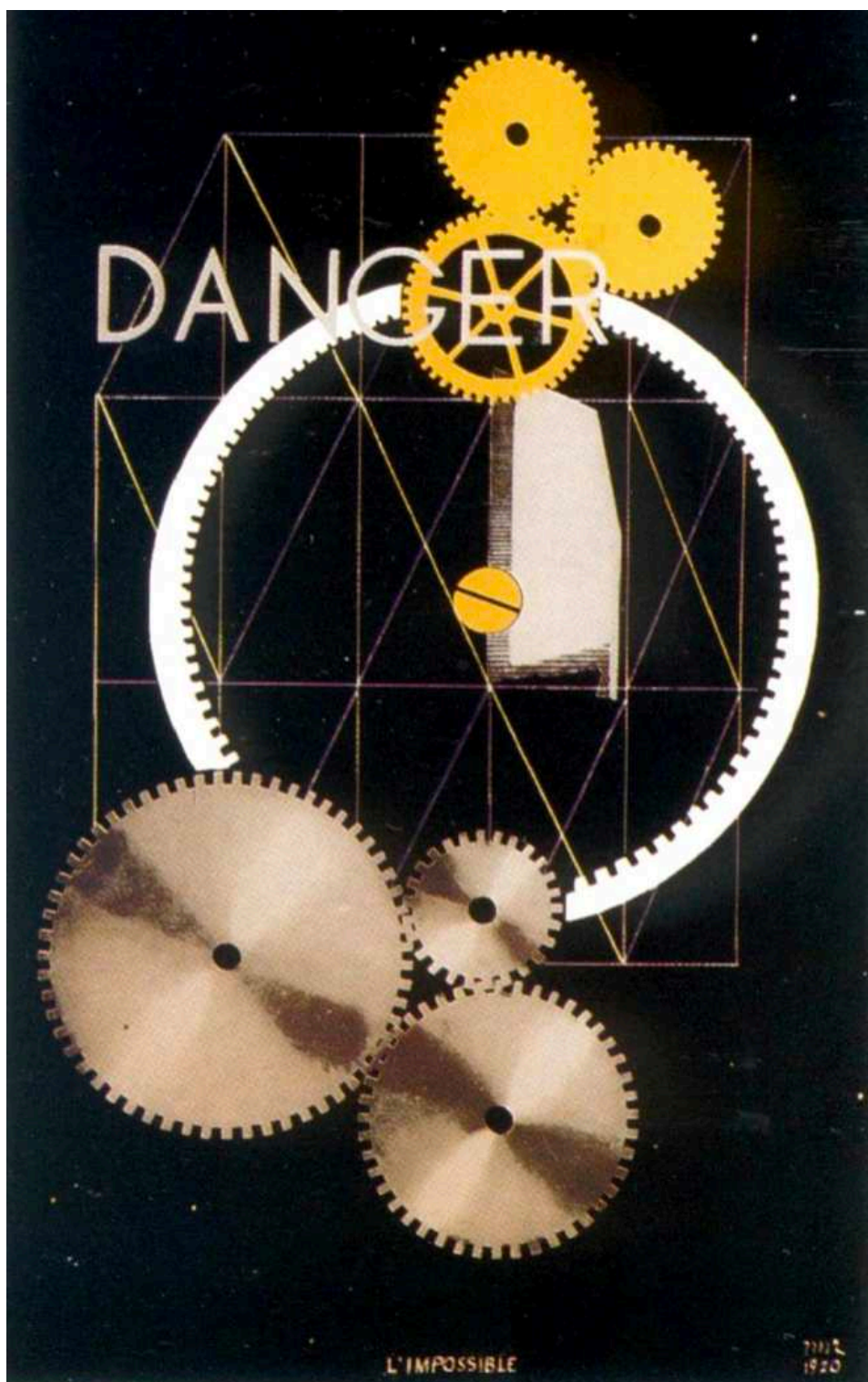


Figure 10. Fascination ou méfiance à l'égard des machines ? Man Ray, *Danger Dancer*, 1917-1920. Peinture à l'aérographe sur verre. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne © Jean-Claude Planchet – Centre Pompidou, MNAM-CCI Dist. RMN-GP © Man Ray Trust, Adagp, Paris.

1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques

Cette peinture à l'aérographe résume bien le dilemme de Man Ray et de tant d'artistes modernes, partagés entre la méfiance à l'égard de la suprématie des machines et leur admiration pour le caractère automatique et infatigable de leurs mouvements. Curieusement, l'année même où Man Ray termine *Danger/Dancer*, il décide de commencer à prendre des cours de danse avec la sculptrice Berenice Abbott, qui deviendrait plus tard son assistance photographe. Il décrit son initiation à la pratique de la danse comme suit :

*Je n'avais jamais dansé ; il me semblait que c'était le genre d'exploit que je ne pourrais jamais réaliser. [...] J'avais le sens du rythme, dit-elle [Abbott] ; il n'en fallait pas davantage. Mon succès m'enivrait. Tous les arts qui m'avaient paru hors de ma portée, je les aurais bientôt dans ma poche : photographique, danse, tout était possible.*²⁸⁷

Apprendre à danser fut donc pour Man Ray une expérience libératrice ouvrant pour lui un tout nouvel horizon artistique, dans lequel le cinéma viendra assumer une place importante. Suite à cette découverte du « sens du rythme », l'artiste avoua qu'il aurait aimé devenir danseur, mais il décide finalement de se consacrer presque exclusivement à la photographie.

À partir de 1921, Man Ray acquiert une certaine notoriété grâce à ses photos de mode et ses portraits de célébrités, tout en continuant de perfectionner les techniques de manipulation et de transfiguration des objets par la lumière. À l'instar de ce qu'il faisait dans ses aérographies des années 1910, Man Ray cherche toujours l'immédiateté et le hasard dans la prise de vue photographique par le « contact de la chose elle-même sur la surface où l'image va venir s'imaginer »²⁸⁸. Il met alors au point des procédés tels que la rayographie, la surimpression, la solarisation ou la stéréoscopie afin d'obtenir des images inédites. Mû par le rêve de « pouvoir se passer de l'appareil de

²⁸⁷ MAN RAY, *op. cit.*, p. 91.

²⁸⁸ Jean-Michel Durafour établit une analogie très pertinente entre l'aérographie et la photographie : « L'aérographie est bien une sorte de projection venant inscrire, négativement, une "image" sur une surface vierge ; image qui plus est obtenue par l'application d'un pochoir. Comme dans le mode de reproduction photographique, il n'y a plus, dès lors, ni "style", ni subjectivité médiane ; il n'y a plus que la trace indicielle de l'objet lui-même ». DURAFOUR Jean-Michel, « Man Ray: voir le cinéma en peinture », *Ligeia, dossiers sur l'art*, Ligeia – Giovanni Lista, 2009, p. 5. URL : <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-02069850> [Consulté le 09/12/2019].

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

prise de vue, et traiter directement la pellicule par des procédés chimiques »²⁸⁹, Man Ray veut, dans un premier temps, « se servir de la pellicule comme le peintre se servait de la toile »²⁹⁰. Plus tard, il commence à songer au médium filmique comme un moyen pour donner du mouvement à ses photographies.

Le Retour à la raison, l’empreinte lumineuse d’une danse d’épileptique

La curiosité de Man Ray pour le médium filmique porte ses premiers fruits en 1923 : de cette année date la création de son premier court-métrage, lorsque Tristan Tzara, écrivain roumain et chef de file du mouvement Dada, l’invite à réaliser un film qui serait projeté pendant la soirée du Cœur à Barbe, le 6 juillet 1923. Depuis un moment, Man Ray faisait des essais qui visaient à transposer la rayographie au ruban cinématographique, et pour cette occasion il décida d’assembler quelques images obtenues dans un film de trois minutes, qu’il intitule *Le Retour à la raison*. Ce titre était une provocation en soi : à première vue, le film ne montrait qu’un amas d’images aléatoires, enchaînées dans un montage turbulent.

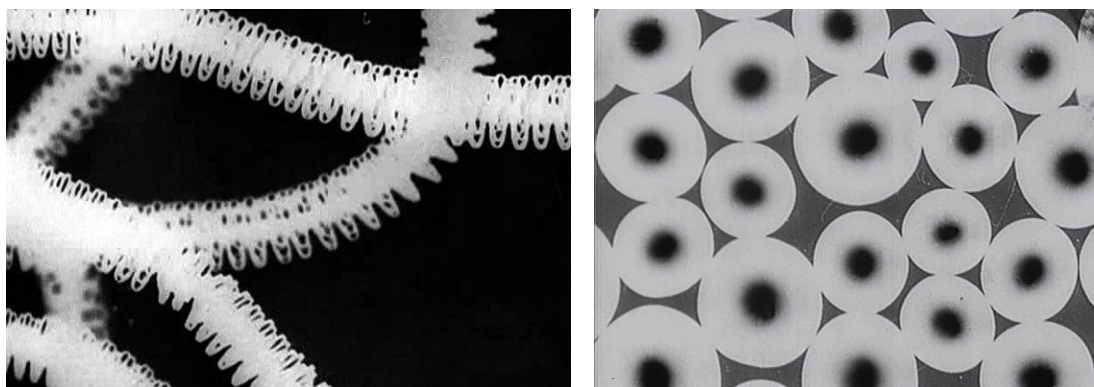
Dès les premières secondes surgissent à l’écran les *ciné-rayogrammes* que Man Ray obtient en jetant sur le ruban filmique des grains de sel et de poivre et de menus objets (punaises, épingles, aiguilles, perles, ressorts, etc.), de sorte que leur forme y est imprimée, par contact ou par transparence, sans tenir compte de la division de la pellicule en photogrammes²⁹¹. Lors de la projection, ces silhouettes d’objets sont agrandies sur l’écran jusqu’à devenir méconnaissables, alors que leur enchaînement rapide donne l’impression qu’ils bougent. Or ces mouvements sont purement artificiels ou « inexistants », au sens où ils n’ont pas eu lieu dans la réalité, mais résultent de la succession des photogrammes.

²⁸⁹ GAIN André, « Un entretien avec Man Ray », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 144, 15 novembre 1929, p. 27, repris dans *Man Ray, directeur du mauvais movies, op. cit.*, p. 170.

²⁹⁰ MAN RAY, « Un film étonnant. *L’Étoile de Mer* », *Vu*, Paris, n° 46, 30 janvier 1929, repris dans *Man Ray, directeur du mauvais movies, op. cit.*, p. 158.

²⁹¹ DE HAAS Patrick, « Le support rayé, le film comme pellicule », dans *Cinéma absolu, op. cit.*, p. 389. À cet égard, l’auteur écrit que « au moment de l’inscription, c’est donc le ruban de pellicule qui constitue l’unité et non plus le photogramme (comme cela a pu être le cas pour Léger) : unité paradoxale puisque la coulée visuelle du ruban est ensuite disséquée par le projecteur ».

1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques



Figures 11a e b. Ciné-rayogrammes. Photogrammes de *Le Retour à la raison* (Man Ray, 1923).

Pendant la première minute du film, ce sont donc ces compositions frémissantes de points et de lignes blanches qui envahissent l'écran ; puis, dans la deuxième partie, sont déjà observables quelques objets du quotidien, mis en évidence par leurs propriétés géométriques et leurs mouvements giratoires, jusqu'à l'apparition subliminale d'un corps féminin dénudé²⁹². Man Ray décrit lui-même certaines des séquences abstraites du film en utilisant des métaphores qui associent les effets cinétiques obtenus à des mouvements observés dans la nature :

*Les images ressemblaient à une tempête de neige dont les flocons voleraient dans tous les sens au lieu de tomber, et qui se transformeraient en un champ de marguerites, comme si la neige, cristallisée devenait fleur. Suivit la séquence des épingles : blanches, énormes, elles s'entrecroisaient et tournoyaient comme dans une danse d'épileptique.*²⁹³

Faire défiler, tournoyer et sautiller les images avec un dynamisme tel qu'il ne serait pas erroné de parler d'images dansantes, voici l'effet que Man Ray veut obtenir. D'autres cinéastes après lui ont reconnu dans le rayogramme filmique une forme d'écriture du mouvement *par* et *avec* la lumière. Stan Brakhage, par exemple, voit dans les mouvements des silhouettes d'objets imprimées sur le film une sorte de danse :

²⁹² Patrick de Haas précise que certaines images des nus féminins impressionnées sur la pellicule avaient un caractère subliminal puisqu'elles n'étaient « visibles que sur la pellicule immobilisée et observée en dehors de la caméra ou du projecteur ». *Ibid.*, pp. 389-391.

²⁹³ MAN RAY, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 223.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

*Si on pense au rayon comme à Man Ray chacun peut alors [...] diriger à la main ce rayon, l'agiter partout où il veut, dans la pièce qu'il veut, en rapport avec le morceau de film, écrire directement dessus en certains endroits, le masquer en d'autres [...] créant ainsi une danse d'ombres des objets disposés sur sa surface.*²⁹⁴

Le lien à la danse devait en outre être voulu puisque Man Ray décide d'insérer, après la première minute du film, un plan fixe d'environ treize secondes, où figure une reproduction de son œuvre à l'aérographe *Danger/Dancer*, le mot « danse » ressortant de la composition floue et sous-exposée de roues mécaniques. Sous la bannière de la danse vue à travers le prisme de la machine, les différents objets et sculptures aperçus dans les plans suivants semblent danser *vraiment* ; mais au lieu d'une « danse d'épileptique », leurs tournolements viennent participer à un nouvel ordre chorégraphique, plus calme et presque hypnotique.

Les dernières séquences de *Retour à la raison* proposent une exploration des mouvements de giration de quelques objets quotidiens, d'abord une colonne spiralée (un rouleau de papier) qui balaye l'écran, puis une sculpture géométrique suspendue (une boîte à œufs) qui pivote en projetant son ombre sur un mur ; ensuite, c'est le torse et la seins dénudés de Kiki de Montparnasse qui sont filmés, oscillant dans un mouvement lent et répétitif devant une fenêtre, de sorte que l'ombre rayée des stores s'inscrit sur sa peau ; ce plan se répète juste avant la fin, en négatif inversé.

Bien qu'aucune figure de danse n'y soit directement convoquée, la dernière séquence de *Retour à la raison* mérite notre attention par la manière dont le corps devient le support sensible de sa propre transformation. Plus précisément, cette séquence m'intéresse non pas parce qu'elle met en scène un corps humain identifiable, à savoir celui de Kiki de Montparnasse (qui en plus de modèle pour tant de peintres modernes était artiste de cabaret et danseuse), mais surtout dans le sens où elle évoque le potentiel du corps en mouvement à se métamorphoser sous l'effet de la lumière, idée qui avait déjà inspiré Loïe Fuller dans ses danses serpentine, dans lesquelles les projections lumineuses sur le corps de la danseuse permettaient de « transform[er] la présence scénique en pure image animée »²⁹⁵.

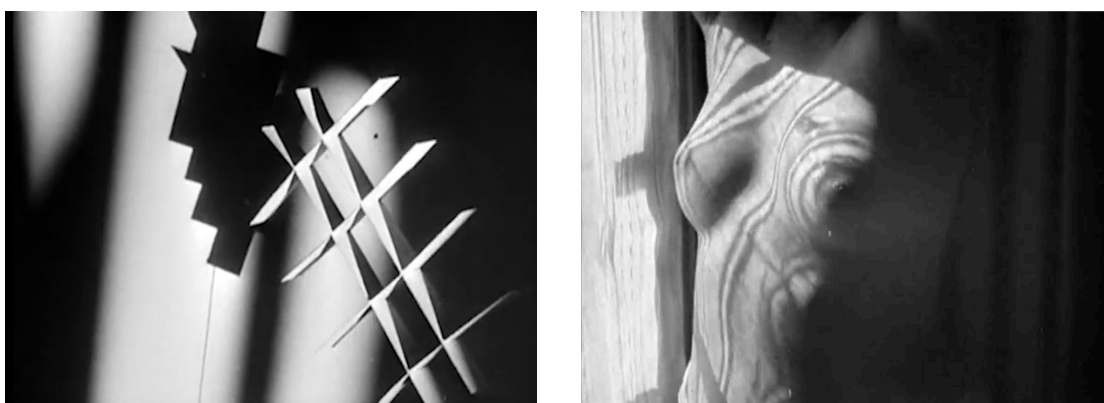
²⁹⁴ BRAKHAGE Stan, *Manuel pour prendre et donner des films*. Paris : Paris Expérimental, 2003, p. 20.

²⁹⁵ TOMASOVIC Dick, *Kino-Tanz. L'Art chorégraphique au cinéma, op. cit.*, p. 66.

1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques

Au premier abord, cette séquence aurait pu susciter un effet d'objectification ou même d'érotisation du corps de Kiki de Montparnasse. Cependant, le résultat est tout autre : bien que le choix du cadre la prive de son identité en lui occultant la tête, et focalise ainsi le regard des spectateurs sur des zones érogènes de son corps comme son ventre et ses seins, elle reçoit un traitement plastique similaire à celui donné aux sculptures abstraites des séquences précédentes, par la fragmentation et la répétition qui la ravale au rang d'objet mécanique générateur de mouvements inédits. Exceptionnellement, le caractère hypnotique du mouvement et les variations subtiles des effets d'ombre et de lumière sur le corps de Kiki contribuent plus à le déréaliser qu'à l'érotiser et, ce faisant, le libèrent de sa dimension charnelle.

Je partage à cet égard la lecture que Marion Carrot fait de la dernière séquence du film « au prisme [d'un] diagramme chorégraphique qui rend indiscernable la hiérarchie des motifs mouvants dans l'image »²⁹⁶. De même que la dimension abstraite des effets visuels participe à l'instabilité du statut du corps à l'image, de même aussi le corps de Kiki de Montparnasse se fait à la fois figure et fond, scène et écran, pour un spectacle de lumière en mouvement. Ces images sont d'autant plus poétiques qu'elles font songer à l'effet de la lumière sur une matière sensible, la peau étant à la fois le support de l'image et l'image elle-même.



Figures 12a et b. Ombres et silhouettes en mouvement.
Photogrammes de *Le Retour à la Raison* (Man Ray (1923)).

²⁹⁶ CARROT Marion, *op. cit.*, p. 272. À cet égard, l'auteure précise qu'« [e]n effet, cette poitrine sublime les figures lumineuses qui se dessinent sur elle, mais elle est simultanément sublimée par la lumière changeante, dans une autonomie visuelle absolue ».

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Entre la dernière soirée Dada où *Le Retour à la raison* fut présenté et le tournage de son court-métrage suivant, *Emak Bakia*, en 1926, Man Ray collabore à plusieurs projets filmiques, dont les essais préparatoires pour *Anémic Cinéma* de Marcel Duchamp et *À quoi rêvent les jeunes films ?*, une commande du Comte de Beaumont co-réalisée avec Henri Chomette. Il importe de souligner que Man Ray ne partageait pas l'engouement de cinéastes d'avant-garde pour l'analogie musicale comme modèle formel pour le film abstrait, bien qu'il s'opposât, comme eux, aux codes et conventions du cinéma narratif et commercial de l'époque.

Plus tard, Man Ray affirma qu'il n'avait jamais été un puriste en ce qui concernait le cinéma, et qu'il voyait dans le travail sur le médium filmique un moyen de transgresser les limites de la perception ordinaire afin d'opérer une transfiguration poétique de la réalité : « J'ai toujours cru en la nécessité d'un accompagnement sonore et, d'ailleurs, de la couleur et du relief, des odeurs, du toucher et du goût, tout ce qui peut, par conséquent, créer la plus grande confusion possible avec la réalité », déclara-t-il en 1936²⁹⁷.

***Emak Bakia*, du charleston à la valse**

Plus que la musique ou la peinture, c'est avec la poésie que les films suivants de Man Ray vont dialoguer : il qualifiera son deuxième court-métrage, *Emak Bakia* (1926) de « ciné-poème » ; le film *L'Étoile de Mer* (1928) porte le sous-titre de « poème de Robert Desnos tel que l'a vu Man Ray » ; et le scénario qu'il écrit pour *Les Mystères du Château de Dé* (1929) a pour point de départ un poème de Stéphane Mallarmé, intitulé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Nonobstant, ses réalisations ne sont pas pour autant de simples adaptations de poèmes ; leur aspect poétique découle autant des jeux de mots suggérés par les intertitres que de la polysémie des images riches en effets optiques et cinétiques.

²⁹⁷ MAN RAY, « Réponse à un questionnaire », *Film Art*, vol. III, n° 7, 1936, pp. 9-10. Traduit de l'anglais dans *Man Ray, directeur du mauvais movies, op. cit.*, p. 173.

1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques

À partir du constat de l'existence de liens évidents entre les films de Man Ray et la poésie, la chercheuse Cornelia Lund pose l'hypothèse selon laquelle *Emak Bakia* présente quelques séquences de « poésie dansante » qui contrecarrent l'intrigue suggérée par les séquences narratives²⁹⁸. Effectivement, nombreux sont les moments dans le film où les mouvements des objets basculent vers la danse, grâce, justement, à la manière dont leurs propriétés matérielles sont explorées par les procédés filmiques ou rythmées par le montage. Quoique *Emak Bakia* ne présente qu'une seule séquence manifestement chorégraphique – à savoir, une danse charleston, ce qui n'est pas de moindre importance –, une sorte d'« énergie dansante » contamine également les séquences semi-abstraites autour des jeux d'optique et de lumières.

Dans *L'Étoile de Mer* et *Les Mystères du Château de Dé*, le rapport à la danse est moins évident ou même inexistant, l'accent étant mis sur la distorsion de la vision et les postures corporelles des personnages, respectivement. Je proposerai tout de même une analyse croisée de ces trois courts-métrages de la phase surréaliste de Man Ray, afin de mettre en évidence les procédés techniques et les mécanismes d'automatisme et de subjectivité qui y sont employés dans le but de susciter des expériences inédites du mouvement.

Emak Bakia a souvent été considéré comme une œuvre de transition, entre l'abstraction de *Retour à la raison* et l'onirisme des films surréalistes qui le succèdent. Même si certaines séquences figuratives permettent d'imaginer une ébauche d'intrigue narrative, Man Ray refusait toujours d'imposer un sens unique aux images au profit de l'apologie du fragment comme valeur en soi :

*[U]n cinépoème composé d'une certaine séquence optique constitue un ensemble qui reste à l'état de fragment. [...] Ce n'est pas un film abstrait ni une narration ; sa raison d'être réside dans les inventions de formes lumineuses et de mouvements, tandis que les parties plus objectives interrompent la monotonie des inventions abstraites ou servent de ponctuation.*²⁹⁹

²⁹⁸ LUND Cornelia, « Le cinéma comme poésie dansante. Les films de Man Ray », *Le conférencier*, n° 4, décembre 2014. URL : https://revue-textimage.com/conferencier/04_cinema_poesie/pdf/lund.pdf [Consulté le 09/12/2019].

²⁹⁹ MAN RAY, « Emak Bakia », *Close up*, vol. I, n° 2, août 1927, p. 40, repris dans *Man Ray, directeur du mauvais movies*, op. cit., p. 157.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

En faisant de l'invention de formes lumineuses et de mouvements la « raison d'être » de son film, Man Ray continue d'accorder une place importante à l'automatisme de la prise de vue et à l'intervention du hasard dans l'acte créatif. Il met ainsi l'accident au cœur du tournage dès le début d'*Emak Bakia* : les premières minutes du film sont composées de quelques ciné-rayogrammes abstraits repris au matériel filmé pour *Le Retour à la raison*, suivis d'une première séquence narrative où, pour montrer la collision entre une automobile guidée par une femme et un troupeau de moutons, Man Ray s'ingénie à filmer des plans subjectifs de l'accident en déclenchant la caméra avant de la lancer en l'air. Il obtient ainsi quelques images détraquées et instables qui donnent la sensation d'un mouvement précipité de chute, dans lesquelles l'on aperçoit brièvement le ciel et le feuillage tourbillonnant sur la voiture avant que l'appareil ne tombe par terre.

Le début de *Mystères du Château de Dé* contient aussi quelques *travellings* accidentés pris à bord d'une voiture roulant à grande vitesse. Tout le film va alterner des moments de contemplation du paysage dans lesquels on a l'impression de suivre le regard d'un flâneur invisible, avec des plans hyper-mobiles qui ne sont plus attribuables à un personnage, mais suscitent de fortes sensations somatiques, par exemple lorsque la caméra s'envole et exécute d'impressionnants tours à 360°. J'ajouterais que le hasard est le fil conducteur de ce film qui commence et se termine avec un plan de deux mains de mannequins robotiques qui tirent au sort le destin des personnages en lançant une paire de dés³⁰⁰.

Lancer des dés ou lancer la caméra sont ainsi les gestes hasardeux dont le cinéaste s'empare pour créer des mouvements incontrôlables et ouvrir de multiples échappatoires à la linéarité du récit. Dans les deux cas, la figure humaine est écartée du cadre, reléguée au hors-champ, sa présence étant à peine sensible à travers le dispositif de caméra subjective au moyen duquel Man Ray investit l'espace et y inscrit des mouvements aléatoires.

³⁰⁰ Le récit du film porte sur le voyage de deux hommes (le photographe Jacques-André Boiffard et Man Ray lui-même), de Paris à Hyères. Ils arrivent à une somptueuse demeure moderne et apparemment abandonnée, mais rapidement découvrent qu'ils n'y sont pas seuls. Ce film fut commandé par le vicomte de Noailles et tourné dans sa villa construite par Robert Mallet-Stevens.

1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques

Revenons à *Emak Bakia* : non seulement la conductrice sort indemne de l'accident, mais Man Ray répète sa descente de voiture plusieurs fois au montage, d'abord en filmant séparément plusieurs paires de jambes, puis en recourant à des surimpressions et à des fondus enchaînés pour qu'on les voie défiler ensemble. Par son caractère itératif, cette séquence fait écho à *La Femme qui monte l'escalier* du *Ballet mécanique* de Fernand Léger, sauf qu'ici Man Ray décide de changer d'actrice à chaque prise, ne gardant que le cadre et l'action identiques pour simuler l'effet de mise en boucle (même si les femmes sont faciles à distinguer, puisqu'elles portent des chaussures différentes). La séquence est aussi moins exaspérante que la montée des escaliers par la vieille dame, non seulement parce qu'elle est plus courte, mais surtout puisqu'elle se focalise sur les jambes de jeunes femmes, sans doute plus alléchantes pour le spectateur lambda (masculin).

Ce défilé de jambes féminines, évocateur des « 50 cuisses de *girls* roulant avec discipline » décrites par Léger, débouche sur une courte danse charleston : là encore, le cadre ne prend que les jambes d'une danseuse anonyme (on ne décèle jamais son visage), et l'on peut également y observer un gramophone posé au sol. Le plan de la danse dure environ quarante-cinq secondes, mais il est coupé par quatre plans brefs des mains d'un musicien en train de jouer du banjo. Pendant la séquence, les pas rebondissants caractéristiques du charleston (soit des déplacements du poids d'une jambe à l'autre, légèrement fléchies, les pieds et les genoux alternativement tournés vers l'intérieur ou l'extérieur) deviennent de plus en plus rapides, en même temps que les plans des mains sur l'instrument s'accélèrent eux aussi, suggérant un processus de contamination des mouvements du corps par la pulsation musicale.

La sensation du rythme qui résulte de cette alternance entre les plans du charleston et ceux du banjo suggère par ailleurs que Man Ray cherche à obtenir des images de danse synchronisées à la pulsation de la musique. Ceci laisse également supposer qu'il s'intéresse particulièrement aux effets synesthésiques du montage pouvant résulter d'une alliance entre des stimuli visuels et sonores hétérogènes pour mieux transmettre l'énergie du mouvement à l'écran.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Man Ray devait en effet considérer l'accompagnement musical comme un élément essentiel dans la construction filmique, puisqu'il avait donné des instructions précises sur l'enchaînement des morceaux qui devaient être joués sur chaque scène lors des projections d'*Emak Bakia*. Dans son autobiographie, il raconte comment, lors de la première au Théâtre du Vieux Colombier, il fit accompagner la projection par un groupe de musiciens qui jouaient en direct, ainsi que par un enregistrement de morceaux de jazz interprétés par Django Reinhardt, ce qui peut expliquer la présence du gramophone dans le champ pendant les plans du charleston³⁰¹.

Par la répétition du mouvement corporel et l'emploi de l'accélééré, Man Ray souligne le caractère mécanique et presque hypnotique de cette danse endiablée, tout en attisant (pour mieux la déjouer) la fascination érotique des surréalistes pour certaines parties du corps féminin à travers le choix du cadre isolant les jambes. Les plans du charleston dans *Emak Bakia* font en outre penser à la danse désarticulée des jambes de mannequins du film de Fernand Léger ; cependant, en leur donnant de la chair humaine, il parvient à « enrichi[r] une animation mécanique d'anatomie humaine d'une dimension festive et fort érotique, doublée de préoccupations musicales prononcées »³⁰², comme l'observe Jean-Michel Bouhours.

Danse sociale des années folles par excellence, le motif du charleston revient plusieurs fois dans le cinéma de l'époque, narratif aussi bien que d'avant-garde, en tant que symbole à la fois de l'énergie explosive qui anime les gens à la sortie de la Première Guerre Mondiale et des tentations (souvent charnelles) de la vie moderne. À cet égard, il serait intéressant de comparer la brève séquence du charleston dans *Emak Bakia* à la scène de danse dans *Sur un air de charleston* de Jean Renoir, tourné la même année.

³⁰¹ MAN RAY, *Autoportrait*, op. cit., pp. 231-232. Une reconstitution de l'enchaînement musical préconisé par Man Ray pour *Emak Bakia* a été établie à partir d'un ensemble de disques annotés trouvés dans sa collection privée. Voir BOUHOURS Jean-Michel, « Fichez-moi la paix ! Essai de reconstitution d'*Emak Bakia* », dans *Man Ray, directeur du mauvais movies*, op. cit., pp. 41-42.

³⁰² BOUHOURS Jean-Michel, « Fichez-moi la paix ! Essai de reconstitution d'*Emak Bakia* », op. cit., p. 50.

1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques

Entre le film de science-fiction, le genre burlesque et le documentaire ethnographique « inversé »³⁰³, la danse dans ce court-métrage de Renoir symbolise au premier abord l'ultime élément culturel d'une civilisation presque perdue ; dans un second temps, elle intervient comme un motif de séduction, qui pousse le couple de protagonistes à la confrontation pour ensuite ouvrir la voie au dialogue et à l'échange interculturel.

Le charleston y est initialement dansé par une sauvageonne blanche dont le corps est exhibé et les mouvements sont décortiqués par des procédés filmiques chers aux cinéastes d'avant-garde (ralentis et accélérés, mouvements inversés, etc.) ; lorsque les mêmes mouvements sont repris par le personnage masculin, un savant noir, c'est à une vitesse normale que l'on peut apprécier la virtuosité de sa performance. Marion Carrot observe à juste titre que les longs plans frontaux tournés dans des décors artificiels évoquent l'esthétique des premières captations de danses exotiques pour les expositions universelles, alors que la mise en boucle du mouvement met en avant leur dimension sportive tout en rappelant « les chronophotographies d'athlètes effectuées par Étienne-Jules Marey et Georges Demeny »³⁰⁴.

Là où, dans *Sur un air de charleston*, les procédés filmiques employés par Jean Renoir contribuent à une fétichisation de la figure féminine, motivant la critique d'André Bazin qui décrit la scène de danse comme une « débauche de cuisses et d'entre-cuisses d'une danseuse en slip et corset entrebâillé »³⁰⁵, dans *Emak Bakia*, « la scansion rythmique encourage une perception abstraite des jambes en mouvement »³⁰⁶. Ceci permet d'évacuer la charge érotique de la séquence, tout en donnant le *tempo* aux images plus abstraites qui s'ensuivent avec la même pulsation.

³⁰³ *Sur un air de charleston* porte sur la rencontre entre un explorateur noir (Johnny Huggins, l'un des danseurs de la *Revue Nègre* avec Joséphine Baker) qui atterrit dans un Paris dévasté, et une autochtone blanche (Catherine Hessling, la femme de Jean Renoir, héroïne de ses premiers films muets), qui lui apprend la « danse primitive des blancs », soit le charleston. Le renversement des rôles à des fins comiques ne parvient pas à évincer le thème raciste du film : non seulement l'interprète masculin est grimé en *blackface*, mais la sauvageonne y déclare également n'avoir pas l'intention de le manger car elle « ne digère pas la viande noire ».

³⁰⁴ CARROT Marion, *op. cit.*, pp. 249-250.

³⁰⁵ BAZIN André, *Jean Renoir*. Paris : Éditions Lebovici, 1989, p. 206.

³⁰⁶ CARROT Marion, *op. cit.*, p. 253.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde



Figures 13a à c. Variations autour du motif des jambes dansant du charleston.
De haut en bas : Photogrammes d'*Emak Bakia* (Man Ray, 1926), *Sur un air de charleston* (Jean Renoir, 1927) et *Ballet mécanique* (Fernand Léger, 1924)

1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques

Le fait que Man Ray inclue une danse de charleston dans *Emak Bakia* montre qu'il était également au courant des nouvelles pratiques sociales de la danse qui accompagnaient les rythmes débridés du *Hot jazz* des années 1920. Ses films présentent par ailleurs plusieurs éléments qui contribuent à les ancrer dans le style de la vie moderne marqué par la célébration de la vitesse et le culte du corps, notamment à travers « la présence récurrente d'automobiles, de maillots de bain, de musique et de danse, sans oublier les images de la femme récemment libérée »³⁰⁷.

D'ailleurs, dans la deuxième partie des *Mystères du Château de Dé*, on peut observer plusieurs figures humaines en maillot de bain ou en tenue de sport, lesquelles s'adonnent oisivement à des activités sportives, comme la natation et la gymnastique, dans les espaces vides de cette villa moderne. Ces personnages insolites portent tous des bas de soie sur leurs têtes qui leur donnent une allure mystérieuse d'êtres fantomatiques ou divins ; selon Cornelia Lund, « la mise en scène les fait apparaître comme “*Gods amusing themselves*” comme disait Steve Kovács, des dieux qui exercent une danse rituelle »³⁰⁸.

L'une des dernières scènes du film montre une sorte de corps-à-corps entre deux hommes cagoulés qui se trouvent dans une cour brumeuse à côté d'une statue de pierre : ils arrivent, enlèvent leur peignoirs et s'essaient à quelques poses belliqueuses ; puis, les mouvements lents et calculés de la confrontation physique basculent vers l'imaginaire de la danse, suggérant le début d'un pas de deux, avant qu'ils ne se figent dans une pose dramatique inspirée de la statuaire classique. À ce stade, Man Ray recourt à la technique de la solarisation pour obtenir une inversion partielle des valeurs de l'image ; l'emploi du négatif a pour conséquence la dématérialisation des éléments et la déréalisation des images, transformant les corps filmés en des figures irradiantes, qui excellent surtout par leur caractère éthéré et spectral.

³⁰⁷ KNOWLES Kim, « The light and the lens : *Emak Bakia* », *A Cinematic Artist. The films of Man Ray*, *op. cit.*, p. 87-88. « This is reflected through the recurring presence of motor-cars, bathing suits, music and dance, not to mention the images of newly liberated woman. »

³⁰⁸ LUND Cornelia, *op. cit.*, p. 7. On peut lire le texte suivant dans l'intertitre qui introduit la séquence des êtres masqués : « Existe-t-il des fantômes d'action ?... des fantômes de nos actions passées ? Les minutes vécues ne laissent-elles pas de traces concrètes dans l'art et sur la terre ? ». D'autres intertitres contiennent des références à la Bible ou à la mythologie : « Eve sous-marine », « MANE-THECEL-PHARES », « Vénus astarté », « Minerve casquée ».

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Dans *Emak Bakia*, les corps ne font pas toujours l'objet d'un traitement plastique visant à l'abstraction, mais s'entourent par moments d'une aura de mystère. Cet effet est particulièrement notoire dans les ciné-portraits de femmes qui surgissent dans la deuxième partie du film : intercalés avec les séquences plus abstraites, sans lien apparent avec l'intrigue narrative, ces portraits presque immobiles introduisent dans le montage des moments de contemplation : chacune des femmes ouvre les yeux, regarde la caméra et sourit énigmatiquement pendant quelques instants.

Le film se termine ainsi avec deux gros plans de Kiki de Montparnasse juxtaposés par un fondu enchaîné : dans le premier, elle relève sa tête et regarde la caméra d'un regard vide, puis ouvre ses yeux, et on comprend alors qu'elle avait de faux yeux peints sur ses paupières ; dans le dernier, son visage est filmé à l'envers, flottant, ondoyant à l'écran, déformé par l'emploi d'un prisme anamorphique. Selon Jean-Michel Bouhours, ces plans réitèrent « le mouvement des autres actrices, pour immédiatement repartir dans les limbes des songes et ne laisser que l'apparence d'un faux regard dessiné sur les paupières »³⁰⁹.

Or les plans finaux d'*Emak Bakia* mettent également en avant l'autre thème central de sa filmographie, à savoir la question du regard, qui va souvent de pair avec l'illusion optique et la fascination scopique. En fait, le film s'ouvre par un auto-portrait de Man Ray derrière la caméra, son œil étant inversé et incrusté sur l'appareil où se trouvent fixés de multiples objectifs³¹⁰. Toutefois, c'est davantage dans *L'Étoile de mer*, dont l'intrigue consiste en une variation sur le thème cher aux surréalistes de la rencontre manquée et l'obsession d'un homme pour une femme mystérieuse, que Man Ray met à vif une vision inédite du monde à travers l'appareil de prise de vue, en recourant à des objectifs granuleux qui déforment les images pour signaler les plans subjectifs du personnage masculin et ainsi suggérer son état de trouble intérieur³¹¹.

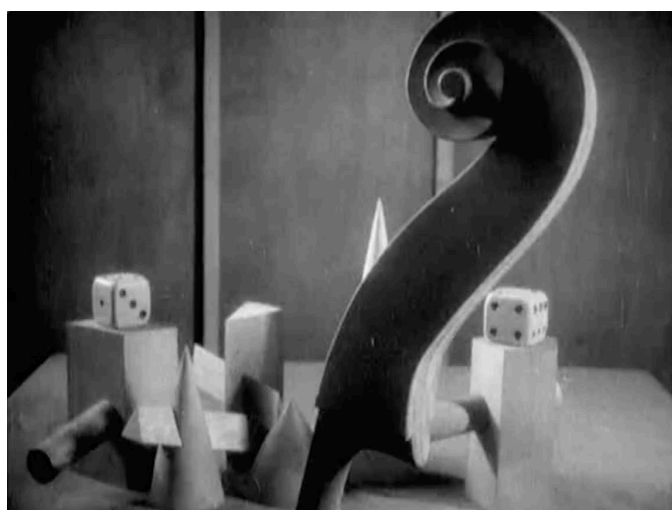
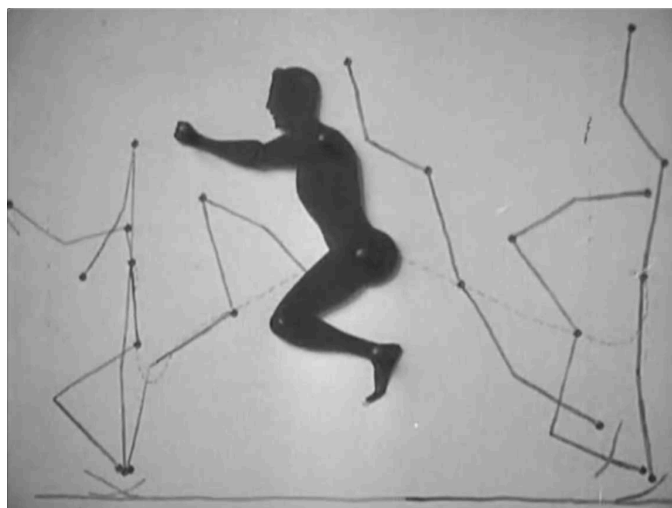
³⁰⁹ BOUHOURS Jean-Michel, *op. cit.*, p. 56.

³¹⁰ Le motif de l'œil fait la transition entre les premières séquences abstraites et la scène de l'accident, surgissant par surimpression entre les deux phares de la voiture, qui évoquent à leur tour des lunettes.

³¹¹ « L'alternance des focales souligne avant tout que les films sont photographiés à travers des objectifs. *L'Étoile de mer* est un film sur la vision du monde à travers des couches de verre », écrit SITNEY P. Adams, « L'instant amoureux : image et titre dans le cinéma surréaliste », dans *Man Ray, directeur du mauvais movies*, *op. cit.*, p. 71.

1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques

L'immobilité des portraits de femmes qui nous défient du regard dans *Emak Bakia* contraste avec le dynamisme des images semi-abstraites. On y identifie des halos de lumière et de cristaux scintillants, des affiches lumineuses déroulant des messages dans la nuit, des vagues sur une plage et des ombres de poissons au fond de la mer, le tracé du mouvement d'une silhouette rappelant les chronophotographies d'Étienne-Jules Marey, ainsi que des objets giratoires, dont une sculpture totémique, des solides géométriques et même une lunette de WC. Vus à travers les prismes et les objectifs déformants, ces objets semblent onduler à l'écran d'une façon beaucoup plus harmonieuse que dans les plans trépidants des ciné-rayogrammes, suggérant davantage la fluidité et la continuité du mouvement.



Figures 14a et b. Géométries qui se répètent : corps, lignes, solides et volutes.
Photogrammes d'*Emak Bakia* (Man Ray, 1926).

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

L'une des séquences les plus remarquables d'*Emak Bakia* pour ses qualités cinétiques est la scène de l'épilogue où un personnage déchire de faux cols de chemise qui se mettent à danser³¹². La caméra commence par filmer l'intérieur d'une valise contenant plusieurs cols blancs, ainsi que les mains qui les déchirent, puis les jettent hors champ. Le montage est alterné et elliptique, enchaînant deux fois de suite un plan de la valise et un plan des cols qui tombent sur une surface noire ; puis, la troisième fois, apparaît soudainement un tas de cols déformés et empilés. À ce stade, Man Ray inverse le sens du plan, de sorte que les cols semblent s'agiter et rebondir, un par un, jusqu'à disparaître. La première partie de la séquence se termine par un plan rapproché, avec un panoramique vertical, cadrant d'abord le pantalon, puis le haut du corps du personnage, alors que celui-ci s'apprête à arracher le col de sa propre chemise. C'est alors que deux de ces cols se mettent à flotter et à pirouetter tout seuls, exécutant une sorte de valse dans les airs³¹³.

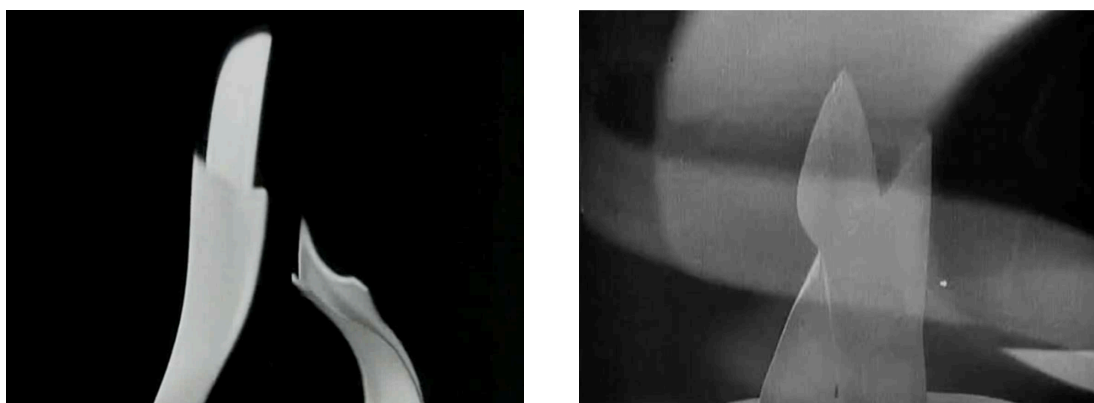
La deuxième partie de la séquence est composée d'un enchaînement d'environ neuf plans de plus en plus abstraits. Outre les premières images qui montrent les cols cadrés de très près en train de tourner, il est difficile de saisir le moment exact où la caméra se met à filmer les variations d'ombre et de lumière obtenues à l'aide de prismes anamorphiques, car tout au long de la séquence les plans gardent la même qualité de mouvement giratoire et ondulatoire, la même scintillation contrastant avec le fond noir, et les mêmes formes allongées et sinueuses aux contours flous ; les changements de plan sont dissimulés par des fondus enchaînés et seul le rythme semble parfois s'accélérer. Enfin, dans le dernier plan de la séquence, c'est l'ombre ondulante d'une main qui vient s'ajouter aux autres formes incertaines à l'écran.

³¹² Cette scène, annoncée par l'intertitre « La raison de cette extravagance », prétend donner la clef du film et fonctionne comme une sorte d'épilogue permettant de comprendre rétrospectivement les images comme des métaphores du désir de travestissement du personnage masculin, hanté par des visions de la beauté féminine. Man Ray refuse cependant toute interprétation : « À ceux qui s'interrogeraient encore sur "la raison de cette extravagance", écrivit-il, on répondra simplement en traduisant le titre *Emak Bakia*, vieille expression basque qui signifie "fichez-moi la paix" ». MAN RAY, « Emak Bakia », *op. cit.*

³¹³ Lors de la première au Théâtre du Vieux Colombier à Paris, en novembre 1926, Man Ray fit accompagner la séquence des cols par *La Veuve Joyeuse* de Strauss, jouée par trois musiciens présents dans la salle (Voir MAN RAY, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 232). Sur un disque de la même pièce trouvé dans la collection privée de l'artiste, on pouvait lire l'annotation manuscrite « Emak Bakia 5. collars ». Plusieurs auteurs se réfèrent par la suite à cette séquence comme « la valse des cols ». Voir BOUHOURS Jean-Michel, « Fichez-moi la paix ! Essai de reconstitution d'*Emak Bakia* », *op. cit.*, p. 42.

1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques

Cette séquence corrobore l'hypothèse selon laquelle la « poésie dansante » des films de Man Ray concernerait ces moments gratuits d'exploration du mouvement dans lesquels, par l'emploi de prismes anamorphiques et de surfaces réfléchissantes, les objets remplissent l'écran avec leurs chatoyements et leurs ondulations continues. Pour Cornelia Lund, les plans de la valse des cols constituent plus précisément des « contre-figures » du mouvement fonctionnel et linéaire typique du cinéma narratif, renforçant ainsi la dimension poétique du film de Man Ray : « La danse sert ici comme contre-modèle poétique, surtout grâce à son mouvement typique non-linéaire (et par conséquent non-narratif) : le tour »³¹⁴.



Figures 15a et b. Valse des cols. Photogrammes d'*Emak Bakia* (Man Ray, 1926).

Plaidant en faveur de la libération des images filmiques par rapport à la logique narrative, Man Ray voulut proposer une nouvelle hiérarchie de la perception, où les relations logiques feraient place à des effets optiques et cinétiques purs suscitant des sensations inédites. Parmi les stratégies employées dans ses films pour contrecarrer la linéarité du récit et la représentation réaliste, on peut signaler : l'exploration du hasard dans la prise de vue (la caméra lancée en l'air au début d'*Emak Bakia* et les tours à 360° dans *Les Mystères du Château de Dé*) ; la mise en boucle itérative d'un mouvement (la descente de la voiture et la danse charleston dans *Emak Bakia*) ; les moments de contemplation propices à des rêveries poétiques

³¹⁴ LUND Cornelia, *op. cit.*, p. 4.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

(les portraits mystérieux de Kiki de Montparnasse et les panoramiques flâneuses dans la villa du vicomte de Noailles) ; ou encore les distorsions optiques mettant en avant le regard (les plans subjectifs de *L'Étoile de Mer*). S'y ajoutent encore les danses d'objets inusités (notamment la danse épileptique des épingles et la valse des cols) et surtout les ciné-rayogrammes abstraits, qui mettent au premier plan la matérialité et le dynamisme inhérents à l'image cinématographique.

Cet inventaire d'images et de mouvements filmiques inédits suggère en outre l'idée selon laquelle les films de Man Ray seraient construits autour de *rayonnements* de la lumière, de *tournoiements* d'objets et de *ramifications* de motifs visuels qui s'échangent sans se subordonner à aucun ordre narratif ou figuratif. Je rejoins en cela l'opinion de Jean-Michel Durafour, selon lequel Man Ray cherche avant tout à « arrache[r] l'image à la figuration mimétique au bénéfice d'une *poétique des formes*, débarrassées de leurs poids, de leur rugosité, de leur matérialité, de leur usage social, de tous les clichés de la perception subjective anthropocentrique ordinaire »³¹⁵. Libérées de tout cela, les images cinématographiques créées par Man Ray deviennent des « jaillissements de lumière pure immanente ou empreintes “abandonnées” »³¹⁶ et peuvent, enfin, danser à l'écran.

Interrogé en 1936 quant aux liens entre le cinéma et la danse, Man Ray exprima sa conviction que le cinéma sonore pouvait apporter de nouvelles possibilités à l'exploration filmique de la danse, pourvu que cela restât dans le domaine du cinéma photographique. Sa réponse, frappante et évasive à la fois, laisse imaginer à quoi aurait pu ressembler un film de danse réalisé par lui :

*La danse est un sujet idéal pour le cinéma et elle lui convient beaucoup mieux qu'au théâtre. Elle offre de nouveaux horizons pour des effets sonores qui n'ont pas encore été abordés. Je devrais mettre au point une technique photographique entièrement nouvelle pour l'évoquer [la danse] d'une manière digne de l'accompagnement musical. Mais il doit s'agir de photographie à part entière et non de la pénible technique de l'image par image, si maladroitement naïve.*³¹⁷

³¹⁵ DURAFOUR Jean-Michel, *op. cit.*, p. 7.

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ MAN RAY, « Réponse à un questionnaire », *Film Art*, vol. III, n° 7, 1936, pp. 9-10.

1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques

Nonobstant ses réserves par rapport au film d'animation, Man Ray n'exclue pas la possibilité d'élargir l'exploration du mouvement inspiré de la danse aux objets ou à la lumière, et il imagine même des créations qui combindraient performance vivante et projection d'images animées. Je mentionnerais à cet égard le célèbre *Bal Blanc* organisé en juin 1930 dans la demeure parisienne du Comte et de la Comtesse de Pecci-Blunt, qui sollicitèrent Man Ray pour préparer une attraction supplémentaire pour leur soirée costumée³¹⁸. Sachant que le thème de la fête était le blanc, l'artiste décida de projeter un film de Méliès sur les vêtements des invités :

Je louai un projecteur que j'installai à un étage supérieur dans une pièce donnant sur le jardin. J'avais découvert un vieux film coloré de la main de Méliès, pionnier du cinéma français. Les couples blancs dansant sur la piste formaient une sorte d'écran mouvant sur lequel je projetai le film. Des fenêtres de la maison, ceux qui ne dansaient pas regardaient. C'était un spectacle féérique.³¹⁹

Avec sa compagne et assistante Lee Miller, Man Ray met donc au point un dispositif de projection qui est intégré à la fête à la manière d'un *happening*, comme auraient pu le faire les Ballets Suédois quelques années auparavant. Bien que les scènes du film féérique de Méliès restent reconnaissables, lorsqu'elles sont projetées sur les vêtements des couples sur la piste de danse, elles subissent des déformations qui soulignent la dimension fantastique du spectacle. Pour une fois, les corps dansants ne sont pas représentés à l'écran ; ils *deviennent* l'écran : et les invités, alternant entre leurs rôles de spectateurs et de danseurs, prêtent leur corps aux images projetées et devenaient le support même du spectacle qu'ils étaient en train de regarder³²⁰.

³¹⁸ Des photos du Bal Blanc furent publiées dans la revue de mode *Vogue France*, le 1^{er} août 1930. Voir aussi *Man Ray et la mode* [catalogue de l'exposition]. Paris : Rmn-Grand Palais, 2020, pp. 50-51.

³¹⁹ MAN RAY, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 150.

³²⁰ Patrick de Haas souligne la manière dont tous les éléments du dispositif cinématographique étaient bouleversés : « abandon de la salle de cinéma, l'écran n'est plus une fenêtre mais un sol piétiné par des acteurs-danseurs qui jouent sur le film au moment de sa projection, perturbant ainsi ceux qui jouent dans le film (les acteurs de Méliès). Les spectateurs-acteurs regardent et sont regardés ». DE HAAS Patrick, « Entre projectile et projet. Aspects de la projection dans les années vingt », dans PAÏNI Dominique (dir.), *Projection, les transports de l'image*. Tourcoing : éd. Hazan / Le Fresnoy / AFAA, 1997, pp. 113-114.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Jusqu'à la fin de sa carrière dans les années 1970, Man Ray déclara maintes fois qu'il ne se considérait pas comme un vrai cinéaste (rappelons sa signature dans une lettre de 1921 adressée à Tristan Tzara : « Directeur du mauvais movie »), puisque le cinéma n'était pour lui qu'un moyen de mettre en mouvement ses photographies et de saisir automatiquement ce qu'il n'arrivait pas à peindre. Or, on sait aujourd'hui qu'il n'abandonne pas complètement le cinéma à la fin des années 1920, mais continue de réaliser des projets personnels, dans lesquels il cherche à intégrer des innovations techniques comme la couleur, le son et le relief.

Dans les années 1930, Man Ray filme notamment quelques performances informelles de danse, dont un court-métrage intitulé justement *Dance* (1938). À l'instar des autres *home movies* et films de vacances tournés à la même époque, *Danse* fait découvrir une autre modalité du rapport de Man Ray au médium filmique : refusant le statut d'artiste cinéaste, c'est davantage en tant que cinéaste amateur que Man Ray poursuit ses réalisations. J'emploie ici le terme « amateur » selon le sens qui lui est attribué par Stan Brakhage, à savoir celui qui « aime le médium » sans aucune finalité commerciale ou artistique, qui l'utilise en toute simplicité pour faire une « reproduction amoureuse des mouvements de sa vie », tout en restant « très attaché à tout ce qui touche à l'innovation technique dans la réalisation de films [...] en faisant de toutes les explorations techniques l'expression directe des actes de voir »³²¹.

Dans *Dance*, film silencieux en noir et blanc, tourné probablement en une soirée dans l'intimité de son studio, la caméra de Man Ray suit une jeune femme appelée Jenny pendant qu'elle exécute une danse rythmée d'environ sept minutes³²². Le caractère exhibitionniste, voire érotique, de la performance de Jenny s'accorde avec la dimension voyeuriste du dispositif de filmage, car sa danse coquine s'adresse exclusivement à l'homme derrière l'objectif, en l'occurrence Man Ray. La danseuse porte uniquement une sorte de maillot de bain deux pièces légèrement scintillant ;

³²¹ BRAKHAGE Stan, *In Defense of Amateur* [1971], dans MCPHERSON R. Bruce (dir.), *Essential Brakhage: Selected Writings on Film-Making*. New York : McPherson & Company, 2001.

³²² Quelques toiles et chevalets sont présents dans la pièce où la performance a lieu. Man Ray lui-même apparaît dans les derniers plans du film assis dans un salon en train de téléphoner et d'écrire une lettre. Dans un autre film intitulé *Juliet*, réalisé autour de 1940, il y a également un plan de l'épouse du peintre qui danse dans une pièce devant un mur où se trouve l'un de ses tableaux. À l'instar de *Dance*, le cadre coupe la tête de Juliet et ne filme que son corps.

1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques

elle sautille, se balance et ondule son corps devant la caméra, qui pourtant ne la filme presque jamais en entier, laissant sa tête en dehors du champ pour mieux cadrer ses jambes et son ventre dénudés.

Si l'insistance de la caméra sur certaines parties du corps de Jenny peut suggérer son objectivation sexuelle sous l'effet du regard masculin, ce rapport de forces semble s'inverser dans les quelques plans qui cadrent par moments le visage de la danseuse, dans lesquels elle regarde directement l'objectif en souriant de manière à la fois complice et provocatrice. Il est également intéressant de constater qu'à partir du moment où Jenny interpelle du regard l'opérateur de caméra, la façon de filmer de Man Ray devient de plus en plus agitée, comme s'il cédait enfin à l'envie ou à l'*impetus* de danser, caméra à la main.

Certes, *Dance* n'est pas comparable aux courts-métrages que Man Ray réalisa dans les années 1920, ni sur le plan technique ni sur le plan esthétique. Pourtant, ce film montre que Man Ray gardait encore la même sensibilité au rythme corporel qu'il avait ressenti lors des cours de danse avec Berenice Abbott, si bien que l'improvisation en danse influence ici directement sa façon de filmer. En effet, dans aucun de ses films on ne ressent aussi bien la présence physique de l'artiste derrière l'appareil, comme si, en laissant contaminer les prises de vue par la danse filmée, il finissait par inscrire ses propres mouvements dans les images. Voici comment Man Ray parvint à mettre au cœur de sa captation la rencontre immédiate entre l'acte de danser et l'acte de voir, dans la plus grande simplicité technique et loin de tout subterfuge narratif.



Figure 16. Buste de Jenny souriante. Photogrammes de *Dance* (Man Ray, 1938). © Man Ray Trust/ Adagp, Paris. © Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI. Dist. RMN-GP.

1.3.3. Danses de la nature

Si la valeur incontournable de la pensée de Germaine Dulac sur le mouvement cinématographique est aujourd'hui bien établie, on constate que la plupart des études et des recherches qui lui furent consacrées se sont focalisées sur sa définition de la cinégraphie intégrale par le biais des idées de rythme visuel et de musique visuelle³²³. Or j'ai montré dans un chapitre précédent que certaines approches du mouvement prônées par les pionnières de la danse moderne Isadora Duncan et Loïe Fuller ont joué un rôle important dans la manière dont la cinéaste pensa l'avenir du cinéma et dirigea ses recherches vers la quête de sensations pures. Pour compléter ma réflexion, je vais donc chercher à montrer comment les idées de Dulac sur le mouvement se sont concrétisées dans ses expérimentations filmiques de la fin des années 1920 au travers d'images directement ou indirectement inspirées par la danse.

Mon analyse des films expérimentaux de Dulac s'inscrit dans la continuité des recherches menées depuis les années 2000 par Tom Gunning, Tami Williams ou Marion Carrot, des auteurs qui se sont penchés spécifiquement sur les rapports entre l'œuvre filmique de Dulac et la danse : dans l'article « Light, Motion, Cinema! The Heritage of Loïe Fuller and Germaine Dulac »³²⁴, Tom Gunning explore le lien entre l'héritage symboliste de l'art fullérien et l'approche immatérielle, voire spirituelle, du cinéma de Dulac ; outre son ouvrage monographique sur la cinéaste, Tami Williams examine, dans un chapitre intitulé « Dancing with Light : Choreographies of Gender in the Cinema of Germaine Dulac »³²⁵, la façon dont la danse fonctionne en tant que motif d'émancipation et d'abstraction autant pour les protagonistes féminins de ses films impressionnistes que pour les figures humaines dans ses films expérimentaux ; plus récemment, Marion Carrot propose avec l'article « Une idée du mouvement.

³²³ Sur ce sujet voir notamment GUIDO Laurent, « Germaine Dulac, théoricienne du rythme et de l'abstraction », dans ANDRIN Muriel et al. (dir.), *Femmes et critiques(s). Lettres, Arts, Cinéma*. Namur : Presses Universitaires de Namur, 2009, pp. 165-180.

³²⁴ GUNNING Tom, « Light, Motion, Cinema! The Heritage of Loïe Fuller and Germaine Dulac », *Framework: The Journal of Cinema and Media* n° 46.1, printemps 2005, pp. 106-129.

³²⁵ WILLIAMS Tami, « Dancing with Light : Choreographies of Gender in the Cinema of Germaine Dulac », dans GRAF Alexander et SCHEUNEMANN Dietrich (dir.), *Avant-garde film, op. cit.*, pp. 121-131.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Étude de quelques figures dansées dans la filmographie de Germaine Dulac », une analyse de trois de ses courts-métrages tardifs, montrant comment la cinéaste éloigne progressivement la figuration humaine dans l'expression des « drames visuels » pour se focaliser plutôt sur la dimension sensible des mouvements filmés³²⁶.

Je vais également me concentrer sur trois films expérimentaux que Dulac réalise à l'aube du cinéma sonore, des projets encore silencieux et globalement abstraits, mais tous inspirés de compositions musicales et de mouvements de la nature. Ces projets sont pour la cinéaste l'occasion de mettre en pratique ses idées sur la symphonie visuelle conduisant à la cinégraphie intégrale. C'est autour de ces films – *Disque 957*, *Thèmes et variations* et *Étude cinégraphique sur une arabesque* (parfois appelé *Arabesques*), réalisés autour de 1928³²⁷ – que se sont cristallisées les images emblématiques de la pensée de Dulac sur le mouvement cinématographique.

Alors que, pour Tami Williams, les derniers courts-métrages de Dulac méritent d'être considérés comme de véritables films-essai en ce qu'ils signalent « l'aboutissement d'une longue période de réflexion et de recherches sur les moyens pour parvenir à un cinéma pur ou intégral qui capterait l'essence du nouveau médium sans rien devoir aux autres arts »³²⁸, pour Marion Carrot, ces œuvres devraient également être envisagées comme des précurseurs de la ciné-danse : effectivement, « en décentrant la figure humaine dans l'élaboration de mouvements, Germaine Dulac anticipe un ensemble de questions qui parviendront aux premiers vidéastes dans les années 1960, et qui traversent encore la vidéodanse contemporaine »³²⁹.

³²⁶ CARROT Marion, « Une idée du mouvement. Étude de quelques figures dansées dans la filmographie de Germaine Dulac », *Screendance Studies*, 2014. URL : <https://screendancestudies.wordpress.com/2014/05/08/> [Consulté le 01/07/2019].

³²⁷ D'après le fonds d'archives de Germaine Dulac à la Cinémathèque Française, ces films seraient sortis seulement en 1929 mais réalisés au long de l'année précédente, dans l'ordre indiquée. Je n'inclus pas ici *Danses espagnoles*, réalisé à la même époque mais encore très proche du courant impressionniste. Composé de deux numéros de danse (une variation de flamenco et une danse de *sevillanas* exécutées par la danseuse Carmencita Garcia), *Danses espagnoles* présente un intéressant travail de découpage des mouvements, en faisant alterner des détails du corps de la danseuse avec des plans des réactions des spectateurs intradiégétiques. Si la manière de filmer les numéros de danse se rapproche parfois de la simple captation, le traitement sensoriel ou haptique que la cinéaste accorde à la performance filmée reste remarquable. Pour une analyse détaillée de ce film, je renvoie à l'article de Marion Carrot.

³²⁸ WILLIAMS Tami, « Germaine Dulac, du figuratif à l'abstraction », *op. cit.*, p. 78.

³²⁹ CARROT Marion, « Une idée du mouvement. Étude de quelques figures dansées dans la filmographie de Germaine Dulac », *op. cit.*

1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques

À mon avis, il est périlleux de considérer ces objets filmiques comme des « vidéodanses » à proprement parler, autant par l’anachronisme du terme que par les visions particulières de la danse qu’ils véhiculent : dans *Disque 957* et *Arabesques*, les brèves apparitions du corps humain constituent à peine des repères figuratifs dans le flot d’images abstraites ; en effet, seul *Thèmes et variations* donne à voir une ballerine classique. Toutefois, la manière dont Dulac désigne et décrit ces trois films dans ses notes signale une volonté de se rapprocher de la danse et d’en faire un modèle formel pour ses recherches cinégraphiques : *Thèmes et variations* est présenté comme un « véritable ballet » qui explore la dualité entre une « danseuse classique » et une « danseuse rythmique », *Disque 957* apparaît comme une « danse classique », et *Arabesques* est conçu comme un « ballet cinégraphique »³³⁰ ; ce sont des films dits « d’avant-garde, écrit Dulac, dans lesquels il ne faut pas rechercher une histoire, mais une impression de mouvement, analogue à l’impression d’une danse »³³¹.

Thèmes et variations, la danseuse face à la machine

Dans *Thèmes et variations*, Dulac fait de la danse le thème central du film, déclinant en une série de variations visuelles et rythmiques les correspondances et les contrastes entre, d’une part, les lignes abstraites suggérées par les pas de danse d’une ballerine et, d’autre part, les mouvements itératifs exécutés par des machines. D’après ses notes, la nature dans tous ses états était l’élément prédominant de son inspiration, et Dulac avait initialement eu l’intention d’inclure dans le film des mouvements de tous types (naturels, humains, mécaniques) afin de montrer que :

*Tout danse dans la nature (Exemples : Une tête dans une automobile, les cheveux au vent. Un arbre agité par la brise. Des fleurs, des oiseaux, des nuages, l’herbe... certains animaux, des ballons d’enfants, des étoffes, des machines, même et surtout).*³³²

³³⁰ Voir les notes de la cinéaste sur les films : FGD 322 ; FGD 213 ; FGD 231, BiFi.

³³¹ DULAC Germaine, *Conf. 14*, s.d., repris dans « L’avant-garde et le film intégral », *Qu’est-ce que le cinéma ?* Paris : Light Cone, 2020, p. 173.

³³² DULAC Germaine, « Thème visuel et variation cinégraphique » [texte dactylographié avec annotations], FGD 322, BiFi.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Cependant, il semble qu'au moment du montage, les plans de la danseuse classique et ceux des mouvements des machines aient pris l'ascendant sur les plans montrant des éléments naturels, qui ont ainsi été relégués à une courte séquence vers la fin du film. Et cependant, à aucun moment de *Thèmes et variations* on a l'impression d'être face à un « ballet mécanique » du type du film de Fernand Léger : tandis que, dans celui-ci, c'est l'élément mécanique qui ordonne le rythme rapide du montage et soumet tous les mouvements à une cadence automatique et répétitive, dans le film de Dulac c'est plutôt le vocabulaire chorégraphique qui permet d'articuler les images de la ballerine et des machines et de dynamiser le montage.

Dans une autre de ses notes de réalisation, la cinéaste distingue en effet la « mécanique de la danse » qu'elle cherche ici à sublimer, d'une forme de « danse de la mécanique » qui serait simplement illustrée par les images d'engrenages de machines. Pour souligner les correspondances entre l'élément chorégraphique et l'élément mécanique, Dulac engage en outre une série de verbes d'action (« relève, tourne, glisse, tombe ») décrivant les mouvements exécutés par les parties du corps de la danseuse (« jambes, pieds, corps, bras, mains »), ainsi que des verbes d'action désignant les mouvements pris en charge par la machine (« trépide, agrippe, déchire, mâche »)³³³. Il en découle une impression généralisée que les mouvements répétitifs des machines interviennent dans le montage en réponse directe aux gestes précis mais toujours harmonieux de la danseuse.

Le film en soi dure environ dix minutes, pendant lesquelles Dulac fait alterner au montage les poses et les pas de danse classique réalisés par la ballerine (surtout des pirouettes sur pointes et des port de bras, ainsi que des ronds de jambe en l'air et des sauts sur place), et les mouvements exécutés par les rouages des machines (des roues, des pistons, des bielles, des rotors). Pour les plans de la danseuse, la cinéaste privilégie les prises de vue en plongée et en contre-plongée ou d'autres angles inusités accentuant les lignes sinueuses, diagonales ou circulaires de ses gestes ; pour ceux des machines, elle décide de les filmer au plus près en variant les angles, ne montrant que des fragments des engrenages en marche.

³³³ DULAC Germaine, « Thèmes et variations » [manuscrit], FGD 241, BiFi.

1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques

Le fait que le film s'ouvre et termine sur l'image d'une roue tournant et que les plans montrant des machines soient plus nombreux que ceux où figure la danseuse pourrait suggérer la suprématie de l'élément mécanique. Or, non seulement à chaque fois que la danseuse exécute un nouveau pas de danse les machines « reproduisent » mécaniquement la forme abstraite suggérée par son mouvement, mais aussi ses gestes ne sont pas affectés par les changements de vitesse ou d'intensité des machines, ce qui corrobore l'idée que la danseuse constitue l'axe structurant du montage.

Pendant la première partie, le montage met l'accent sur l'analogie entre les formes circulaires dessinées par les tours de la danseuse (la corolle de sa jupe) autour d'un axe vertical (ses jambes), et les mouvements complexes des machines combinant des déplacements rotatifs et linéaires (le principe du système bielle-manivelle)³³⁴. C'est justement cette manière de travailler le montage qui permet à Dulac d'accorder une unité formelle aux divers types de mouvement filmés, en soulignant la manière dont ils se répondent à la fois sur les plans rythmique et plastique : « mouvements de danse classique et de danse rythmique [...] se mêlent dans une ordonnance logique et suivant la ligne plastique »³³⁵, écrit-elle.

Ce désir d'unité explique également le recours à des raccords de mouvement et à des surimpressions : alors que les coupes dynamiques du montage permettent de relier dans une continuité forgée des mouvements analogues exécutés tour à tour par la danseuse et par les machines, les multiples expositions de la pellicule doublent le mouvement à l'intérieur du plan, que ce soit en filmant le même objet vu sous différents angles, ou en montrant simultanément plusieurs parties du corps de la danseuse pour que l'on ait une vision globale de ses gestes. Le film se poursuit ainsi pendant sept minutes ; apparaît ensuite pour la première fois (sur quatre au total) une cloche qui sonne, annonçant un changement dans le contenu des images.

³³⁴ Marion Carrot parle à cet égard d'un « montage analogique » qui associe des formes diverses selon les qualités plastiques des mouvements. Elle décrit comme suit la transposition du mouvement circulaire de la danseuse à la machine : « un plan figure les jambes sur pointes de la danseuse qui tourne sur elle-même, et l'accent sensible se déporte sur cette ligne droite, dont le mouvement s'additionne à la dynamique du cercle, matérialisée par le tutu en corolle, qui emplissait l'écran en tournant au plan précédent. La ligne droite paraît amplifier le mouvement du cercle, comme le ferait une canne mécanique ». CARROT Marion, « Une idée du mouvement... », *op. cit.*

³³⁵ DULAC Germaine, « Thème visuel et variation cinégraphique » [texte dactylographié avec annotations], FGD 322, BiFi.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Un plan montrant des fleurs oscillant au vent introduit la brève séquence de la nature : Dulac filme des mouvements qui échapperaient à la perception normale, dont des reflets lumineux, le ruissellement des eaux, le vent sur la végétation et, surtout, la floraison des plantes en accéléré. Elle souligne notamment l'analogie entre le geste d'ondulation de la main de la danseuse et la germination d'un grain de blé depuis le sol : ces images sont l'exemple parfait de deux mouvements distincts qui évoluent selon une même ligne plastique, reprenant ainsi l'un des thèmes des films scientifiques de l'époque qui insistaient sur l'analogie entre les gestes harmonieux de la danse et les rythmes insaisissables de la croissance des végétaux³³⁶.

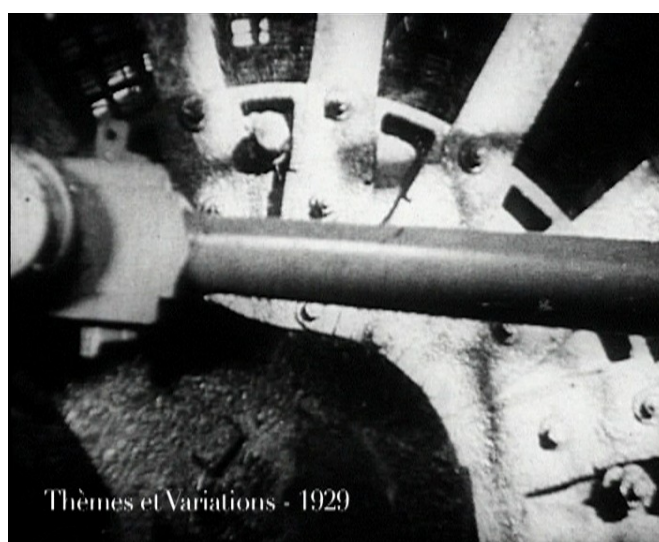
Avant de revenir à l'alternance entre les mouvements de la danseuse et ceux des machines par laquelle se conclura le film, Dulac filme encore quelques plans du visage de la figure féminine. La séquence de la nature culmine ainsi dans une image obtenue par surimpression, où l'on voit sa tête disparaître sous un paysage arboré ; dans ses notes, Dulac décrit ces gros plans par des expressions énigmatiques comme « la tête de la danseuse libérée », « des paysages passent derrière la tête libérée »³³⁷. On pourrait à cet égard se demander de quoi la danseuse s'est-elle délivrée : de la suprématie des machines ou la matérialité de son propre corps ?

Par le procédé de surimpression, Dulac confronte aussi le spectateur aux qualités matérielles de la pellicule (transparence, brillance, souplesse), en lui accordant une dimension de « palpabilité » inouïe, comme si en un seul geste on parvenait à toucher à la fois le visage de la danseuse, les arbres et l'air autour. Quoique le film reste dans le domaine du figuratif, cet aspect de *Thèmes et variations* le rapproche de la sphère des sensations pures et de l'état du film intégral que la cinéaste continuera d'explorer dans ses réalisations suivantes.

³³⁶ BERNABEI Maria Ida, « L'accélération dans la théorie des années 1920... », *op. cit.*, p. 99. Ce n'est pas la première fois dans l'histoire du cinéma que des fondus et des surimpressions ont été utilisés dans un film pour mettre en avant la faculté mimétique accordée aux fleurs par rapport aux gestes de danseuses. Maria Ida Bernabei fait notamment référence à un film documentaire allemand intitulé *Le Miracle des Fleurs* (1922-1926) de Max Reichmann, qui alterne des prises de vue en accéléré de la germination de fleurs avec des scènes de danse expressionniste tournées à l'Opéra de Berlin.

³³⁷ DULAC Germaine, « Découpage de Thèmes et Variation » [manuscrit], FGD 325, BiFi.

1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques



Figures 17a et b. Mouvements de danse classique vs. Mouvements de danse rythmique.
Photogrammes de *Thèmes et variations* (Germaine Dulac, 1928).



Figures 18a et b. Variations autour des lignes serpentes : du déploiement d'un geste à la croissance des végétaux. Photogrammes de *Thèmes et variations* (Germaine Dulac, 1928).

Disque 957, le mouvement circulaire de la mémoire

Le rôle de modèle formel de la danse est beaucoup moins visible dans une autre œuvre réalisée la même année, *Disque 957*, bien que Dulac le décrive tout de même comme un film de « danse classique »³³⁸. S'ouvrant par un intertitre qui identifie des compositions musicales comme étant à son origine (« Impressions visuelles de Germaine Dulac en écoutant les 5^e et 6^e Préludes de Frédéric Chopin »), cette réalisation ne prétend pas pour autant être une simple illustration visuelle d'un disque de musique : au contraire, la cinéaste veut suggérer à la fois l'état d'esprit du compositeur pendant l'acte créatif et son propre ressenti personnel en écoutant les pièces musicales. Elle articule pour cela des plans figuratifs qui renvoient aux éléments naturels ayant inspiré le compositeur, avec des plans plus abstraits d'effets visuels et lumineux qui visent à transmettre les sensations suscitées par l'écoute musicale. Cette double nature des images renforce l'idée selon laquelle *Disque 957* constitue un véritable exemple de musique visuelle à mi-chemin du cinéma intégral.

Dès le premier plan, lorsqu'une main met en marche un phonographe en posant son aiguille sur un disque, le mouvement rotatif de cet objet s'impose comme le motif visuel et le thème formel guidant le rythme du montage. Les images tirent leur force suggestive des jeux d'ombre et de lumière, de transparence et de reflet, qui émanent des rotations du disque et qui font ressortir leur dimension intangible dans leur enchaînement calculé, se rapprochant de « l'insaisissable musical » dont parlait Dulac³³⁹. Pendant les trois premières minutes du film, les mouvements circulaires du disque et les effets de lumière abstraits contribuent seuls à accorder une certaine homogénéité au montage, alors que la deuxième partie présente déjà des images plus facilement reconnaissables qui suggèrent une esquisse de récit, ou du moins une atmosphère dramatique³⁴⁰.

³³⁸ DULAC Germaine, « Étude romantique. Le disque » [texte dactylographié], FGD 211, BiFi.

³³⁹ DULAC Germaine, « La musique du silence », *op. cit.*, p. 108

³⁴⁰ Dulac s'est très probablement inspirée des écrits de George Sand, compagne de Chopin, dont un extrait dans lequel elle décrit une soirée pluvieuse chez le compositeur : « George Sand raconte que, surprise par un orage formidable, elle se trouva en danger. Arrivée tard à Valdemosa, elle trouva Chopin au piano qui venait d'écrire ce prélude ». Voir WILLIAMS Tami, *op. cit.*, p. 79.

1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques

Dans un premier temps, l'objet-disque perd ses contours physiques, se transforme et se multiplie grâce aux surimpressions de la pellicule, devenant un motif abstrait d'où émanent des jaillissements de lumière en des configurations spirales ou kaléidoscopiques ; puis, dans un second temps, la forme circulaire « prend l'apparence de l'idée »³⁴¹ et commence à convoquer diverses images d'objets isolés par des masques et des flous, lesquels se succèdent à travers des fondus enchaînés ou des surimpressions : des mains jouant du piano, des gouttes de pluie sur une fenêtre, une horloge à balancier, des plantes fleuries, un paysage arboré.

Ces images figuratives renforcent l'atmosphère mélancolique associée à l'état d'esprit de Chopin au moment où il composa ces préludes (d'après le récit de George Sand auquel Dulac fait référence dans ses notes), et renvoient aussi aux éléments naturels dont le musicien tira son inspiration. De même, les motifs du disque (dans la première partie du film) et du piano (dans la deuxième partie) ne servent pas uniquement à ancrer le film dans l'univers de la musique, mais évoquent également les moyens de restitution d'une œuvre musicale, à savoir l'enregistrement et la reproduction mécanique, d'une part, et la performance vivante par un musicien, d'autre part. Citons à cet égard Tom Gunning, selon lequel *Disque 957* croît dans l'héritage symboliste de la fin du siècle en accordant une attention particulière à l'inspiration et à l'expression d'émotions dans la création artistique. Selon cet auteur, le véritable sujet du film est le processus de composition musicale :

*Si le film va à rebours de l'enregistrement reproduit par le phonographe, à la musique du piano qui est jouée, à l'évocation du son de la nature qui a inspiré la composition, il implique également un mouvement circulaire de la mémoire et de l'évocation, de la médiation à travers des procédés modernes qui vident l'imagerie romantique de tout sauf son propre vide*³⁴².

³⁴¹ DULAC Germaine, « Étude romantique. Le disque » [texte dactylographié], FGD 211, BiFi.

³⁴² GUNNING Tom, « Light, Motion, Cinema! : The Heritage of Loie Fuller and Germaine Dulac », *op. cit.*, p. 125. « If the film moves regressively from a phonograph recording, to the piano music it reproduces, to evoking the sound of nature that inspired the composition, it also implies a circular movement of memory and recall, of mediation through modern means that voids the romantic imagery of all but its emptiness ».

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

Tom Gunning parle à juste titre d'un mouvement circulaire de la mémoire, qui serait activé par le motif du disque musical mis en rotation, et reflété par la structure cyclique du montage. En effet, l'écoute du disque constitue pour la cinéaste le stimulus perceptif de base déclenchant le mécanisme mémoriel que Dulac cherche à traduire visuellement ; ce stimulus auditif se déploie ensuite en images de souvenirs, lesquelles se juxtaposent jusqu'à revenir à l'origine de l'acte créatif, symbolisé par les mains jouant le piano.

Alors qu'abondent dans le film les mouvements rotatifs et spiralés, la plupart des plans figuratifs sont immobiles, comme des sortes de « natures mortes », et n'évoquent en rien le mouvement ou l'imaginaire de la danse. Rappelons cependant que, bien que les seuls plans où l'on décèle une présence humaine montrent des gestes fonctionnels non chorégraphiques (dont les gestes qui visent à déclencher la musique), ils réitèrent tout de même la fascination de Dulac pour l'épure gestuelle.

Enfin, j'ajouterais que l'absence de la figure humaine se traduit dans *Disque 957* par le sentiment d'un manque ou d'un vide dans les images du film. C'est précisément ce que suggère Dulac lorsqu'elle écrit que « dans ce paysage on souhaite un être humain qui ne vient jamais »³⁴³. La cinéaste se réfère sûrement à la situation dramatique qui avait inspiré à Chopin la composition des préludes ; mais je vois également dans cet aveu l'expression du désir de Dulac de faire dialoguer à l'écran les mouvements les plus invisibles et immatériels de la nature avec les gestes intimes et poétiques réalisés par des êtres humains.

À l'aune de cette idée, il semblerait qu'une possible réponse au vide ressenti dans *Disque 957* pourrait être trouvée dans les gros plans de la « danseuse libérée » vue par surimpression sur le paysage dans *Thèmes et variations*. Le fait que le film suivant comporte également des plans montrant un personnage féminin dans un jardin, alors que du reste c'est celui qui se rapproche le plus d'un film intégral, corrobore l'hypothèse d'une volonté de la cinéaste de montrer des gestes détournés de leurs fins pratiques et de leurs fonctions narratives afin de rendre plus sensibles les mouvements et les rythmes de la nature avec lesquels ils dialoguent.

³⁴³ DULAC Germaine, « Étude romantique. Le disque » [texte dactylographié], FGD 211, BiFi.



Figure 19. La tête de la danseuse libérée. Photogramme de *Thèmes et variations* (Germaine Dulac, 1928).

Arabesque, la danse insaisissable de la nature

Plusieurs motifs formels et principes structurels déjà présents dans les films précédents de Dulac reviennent dans la genèse d'*Arabesques* : à l'instar de *Disque 957*, le projet se fonde sur une pièce classique, à savoir les *Deux arabesques* de Debussy ; et à l'image de *Thèmes et variations*, il est conçu comme une suite d'impressions autour d'un motif visuel, plus précisément l'arabesque éponyme³⁴⁴. Mais, par sa dimension abstraite, ce film prend la forme d'une véritable quête cinégraphique sur

³⁴⁴ L'arabesque peut désigner, selon les cas, un style décoratif, un principe de composition musicale ou une figure chorégraphique. Globalement, il s'agit d'un motif d'ornement originaire de l'art oriental, postérieurement approprié par l'Art Nouveau, caractérisé par l'entrelacement d'éléments naturels, de lignes serpentine et de jeux de courbes et contre-courbes, qui symbolisent les rythmes organiques, répétitifs et féconds qui gouvernent le monde. En musique, le terme a été introduit par Claude Debussy, qui plaidait pour une structure mélodique libre, ouverte, harmonieuse, par laquelle la musique participerait aux lois des mouvements générateurs trouvés dans la nature. Dans le jargon de la danse classique, l'arabesque désigne une pose des danseurs en équilibre sur une jambe, les deux bras et l'autre jambe tendus en l'air, prolongeant les lignes du corps vers de différentes directions.

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

les plans visuel et structurel, ainsi que sensible. Alors que les images et les effets de montage suggèrent les lignes plastiques et rythmiques de l'arabesque, l'étude cinégraphique de Dulac est plus fondamentalement encore à l'origine d'une expérience sensible et immédiate des mouvements de la nature. D'après le synopsis écrit par la cinéaste, il est évident qu'elle s'est inspirée de phénomènes de la nature pour en extraire des sensations pures, en faisant des rayons de lumière et du flux de l'eau les deux thèmes visuels et fils conducteurs du film :

Impression à donner, reflets d'eau et d'objets cristallins en mouvement jouant sous la lumière du soleil en mouvement, c'est-à-dire, captée par des surfaces réfléchissantes et amenant soit à des arabesques soit à des effets concentriques dans l'espace. Joie de vivre. Chaque mouvement suit le rythme de l'arabesque et peut être assimilé à la figure d'un ballet mais où aucun artiste, n'a de part, la matière, l'eau et les surfaces réfléchissant des formes, jouant seules.³⁴⁵

Cet extrait est censé décrire la première partie du film qui correspondrait à la seconde arabesque de Debussy. La première arabesque musicale devait à son tour servir de base à la deuxième partie du court-métrage, composée de plans de la nature. Cependant, le montage final mélange les différents types de plans, et il n'est pas possible de distinguer les deux arabesques musicales initialement prévues.

Tout le long du film, on est ébloui par des images fugaces de lignes et d'arcs de lumières, des reflets kaléidoscopiques sur des cristaux et des boules réfléchissantes, des scintillements sur les eaux cristallines et encore des plans qui montrent de puissants jets d'eau se déployant en éventail sur le paysage. Si ces arabesques abstraites sont obtenues par la seule interaction entre la lumière et la matière, prétendument sans intervention humaine, la cinéaste en profite tout de même pour souligner leurs effets lumineux et cinétiques au travers de procédés cinématographiques, comme les flous et les masques, les fondus enchaînés et les surimpressions de la pellicule. Eau et lumière opèrent ainsi comme les deux forces de la nature à l'origine de tout mouvement filmique, lui donnant sa direction, son intensité et son rythme.

³⁴⁵ DULAC Germaine, « Projets d'essais cinégraphiques » [texte dactylographié], FGD 226, BiFi.

1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques

Dans ses notes, la cinéaste parle spécifiquement de mouvements de « crépitements » et d'« alanguissements », et elle distingue les deux parties du film par les qualités des mouvements naturels qui y sont explorées : ainsi, la première partie propose un « film de scintillements et de mouvements » obtenus par les effets de lumières, alors que la seconde consiste essentiellement dans un « film d'ondulations » focalisé sur les reflets aquatiques³⁴⁶. La définition du film comme un ballet découle en large mesure de cette façon de structurer le montage, où chaque mouvement suit le rythme de l'arabesque (lumineuse ou aquatique), alternant des séquences de mouvements rapides et crépitants avec des passages plus lents et des mouvements ondulatoires.

Plusieurs auteurs remarquent par ailleurs la façon dont cet entrelacement des motifs naturels tantôt souligne la structure dichotomique du film bâtie sur les deux arabesques musicales, tantôt renforce la structure rythmique unifiée du montage : pour Tom Gunning, les reflets lumineux sont associés aux vibrations chatoyantes des images correspondant à la première arabesque, alors que l'écoulement des eaux accorde aux images de la deuxième arabesque leur rythme fluide et continu³⁴⁷ ; Tami Williams à son tour observe que l'interconnexion, en six blocs rythmiques alternés, d'éléments plus abstraits et plus figuratifs et de mouvements plus lents et plus rapides, finit par créer une « schéma d'alternances rythmiques » qui se traduit en une seule structure cinégraphique complexe³⁴⁸.

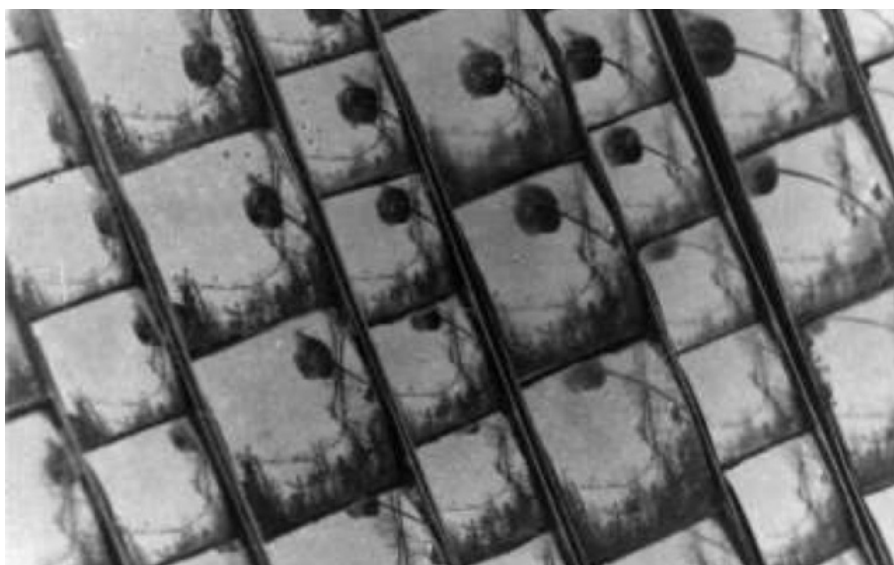
La récurrence dans le montage de quelques plans figuratifs montrant des petits animaux, de la végétation ou encore le corps d'une femme contribue aussi à la complexité des effets visuels et rythmiques autour desquels se structure le film. Dulac accorde notamment une attention particulière à une série de tulipes, se référant spécifiquement dans ses notes à l'image d'une « tulipe dansant dans la glace »³⁴⁹.

³⁴⁶ DULAC Germaine, « Projets d'essais cinégraphiques » [texte dactylographié], FGD 226, BiFi.

³⁴⁷ GUNNING Tom, *op. cit.*, p. 119. « The sense of arabesque comes primarily through the repetitive interlacing of a series of diverse but related visual themes through editing [...]. If fluidity of water provides one thread of this arabesque, reflection glinting from its surface introduces another, which branches off to become another them, the flow of light ».

³⁴⁸ WILLIAMS Tami, « Germaine Dulac, du figuratif à l'abstraction », *op. cit.*, p. 80.

³⁴⁹ DULAC Germaine, « Scénario de travail d'Arabesque » [texte dactylographié], FGD 233, BiFi.



Figures 20a et b. Des fleurs dansant dans la glace. Photogrammes d'*Étude cinématique sur une arabesque* (Germaine Dulac, 1929).

Avec leurs tiges recourbées et leurs pétales ouverts, ces fleurs filmées en gros plan font penser à des danseurs dressés en position d'arabesque, ou à des formations sérielles de *girls* photogéniques, lorsqu'elles sont multipliées par des sphères et des surfaces miroitantes. Dulac propose également une variation du motif de la germination d'un grain de blé évoqué précédemment, en employant un effet d'ultra accéléré image par image (ou *timelapse*) pour montrer l'épanouissement des tulipes qui poussent dans le sol par à-coups, tout en résistant aux rafales de vent.

1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques

Et que dire des quelques plans où l'on aperçoit une femme ? De son corps Dulac ne cadre que la tête couverte par un foulard (parfois face à la caméra, une autre fois de dos lorsqu'elle étire ses bras en l'air, et finalement les yeux fermés, filmée en plan inversé), ainsi que son pied rasant le sol et une partie de sa jambe dont le mouvement subtil donne de l'impulsion au *rocking chair* sur lequel elle est assise. Dans ses notes, Dulac évoque la figure humaine de manière très elliptique et poétique : « Le vent souffle sur une écharpe et l'amorce d'une épaule » ; « un pied se balance, même rythme que [...] un *rocking chair* » ; « Pris dans un balancement, elle semble s'étirer quand le *rocking chair* s'arrête ». La cinéaste insiste également sur l'analogie entre les mouvements de la femme et ceux des plantes, par exemple lorsqu'elle écrit « Une femme s'étire / L'anémone s'ouvre »³⁵⁰.

Ces images poétiques s'articulent avec deux autres plans courts montrant l'écharpe emportée par le vent, évocateurs des danses serpentine de Loïe Fuller autant par l'ondulation aérienne du tissu que par l'occultation de la figure humaine à l'origine du mouvement. À cet égard, Marion Carrot suggère que la plupart des images figuratives du film ne servent qu'à offrir à la lumière un support sur lequel se rendre visible, voire palpable³⁵¹.

À l'approche du motif de l'arabesque sur les plans visuel (les analogies formelles entre des images de différentes natures) et rythmique (les effets dynamiques qui résultent de leur agencement par le montage), il faudrait donc ajouter une troisième dimension concernant l'exploration de l'arabesque sur le plan des sensations pures. L'analyse que Marion Carrot fait d'*Arabesques* met en avant la concrétisation de ce motif sur le plan sensible : selon l'auteure, les arabesques lumineuses explorées dans le film sont essentiellement immatérielles mais, puisqu'elles ne se forment qu'au contact d'objets en mouvement, elles parviennent à susciter des sensations haptiques qui « ne font qu'abolir, sensiblement, l'immatérialité de la projection, pour imaginer toucher la surface des choses »³⁵².

³⁵⁰ DULAC Germaine, « Arabesques. Découpages » [texte dactylographié], FGD 231, BiFi.

³⁵¹ CARROT Marion, « Une idée du mouvement... », *op. cit.*

³⁵² *Ibid.*

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde



Figures 21a à c. Une mystérieuse présence humaine voilée. Photogrammes d'*Étude cinématographique sur une arabesque* (Germaine Dulac, 1929).



Figure 22. Loïe Fuller enroulée dans son voile. Photographie attribuée à Ellis Harry C., circa 1900-1928. © RMN-Grand Palais, Musée d'Orsay) / RMN-GP.

L'originalité de la démarche créative de Dulac tient en outre au fait qu'elle ne se limite pas à capter avec sa caméra les formes analogues des arabesques visuelles qui préexistent dans les éléments naturels du monde ; elle cherche à saisir directement des phénomènes lumineux et rythmiques trouvés dans la nature, et qui ne sont révélés que dans l'immédiateté de leur interaction avec le médium filmique. Dans *Arabesques* plus que dans n'importe quel autre de ses films, Dulac assume sa foi dans les phénomènes physiques comme étant la voie à suivre pour atteindre le film intégral : elle n'a pas à se restreindre à un vocabulaire strictement géométrique comme dans le courant du film absolu allemand, mais privilégie plutôt la capacité du cinéma à matérialiser des mouvements et des rythmes par définition insaisissables.

1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques

En ce sens, Dulac dépasse la notion de photogénie en tant que propriété du cinéma à percevoir les mouvements du monde avec une acuité surhumaine. En effet, elle obtient des sensations immédiates et non médiatisées en filmant les mouvements de la lumière, de l'eau ou du vent, capables d'insuffler une pulsation de vie – pulsation dansante ? – à tous les éléments filmiques.

L'évolution de la pensée de Dulac sur le mouvement atteste de l'influence des propositions révolutionnaires de plusieurs danseuses modernes qui lui offrent des visions inédites de la danse « dépouillé[e] de tout sens trop humain pour mieux s'élever vers l'abstraction et donner plus d'espace aux sensations et aux rêves »³⁵³. Néanmoins, malgré l'influence qu'ont sur elle Loïe Fuller et Isadora Duncan, ses films restent très évasifs quant à ces liens : en effet, la ballerine romantique que Dulac filme dans *Thèmes et variations* est tout le contraire de ces danseuses émancipées des pointes et des corsets, l'une disparaissant dans le tourbillon des voiles, l'autre s'abandonnant à des mouvements fluides et intuitifs.

Ceci dit, l'approche de la danse par Dulac au moyen de l'abstraction et des rythmes de la nature peut tout de même être ramenée aux conceptions du mouvement explorées par ces danseuses : à Loïe Fuller, Dulac emprunte avant tout le dynamisme visuel des effets optiques et lumineux ainsi que certains motifs de l'Art Nouveau (des arabesques, des volutes, des lignes serpentine) ; avec Isadora Duncan, elle partage une sensibilité accrue vis-à-vis de la nature, laquelle se matérialise dans l'imagerie de ses films à travers certaines figures organiques (la germination des plantes, l'éclosion de fleurs) et le libre cours du mouvement des phénomènes naturels (vent, eau, vagues, tempêtes, etc.).

Enfin, ce que les ballets cinégraphiques de Dulac permettent de révéler, c'est la « danse de toute chose », pour reprendre les mots de Georges Didi-Huberman³⁵⁴ : qu'il s'agisse de gestes humains, de phénomènes naturels ou de formes abstraites, toute image semble danser, et ceci, grâce aux procédés de transfiguration du réel que le cinéma met à sa disposition.

³⁵³ DULAC Germaine, « Du sentiment à la ligne », *op. cit.*, p. 89.

³⁵⁴ DIDI-HUBERMAN Georges, « La danse de toute chose », dans DIDI-HUBERMAN Georges et MANNONI Laurent, *Etienne-Jules Marey. Photographe des fluides*. Paris : Galimard RMN, 2004, pp. 240-241.

Deuxième mouvement

2. Expériences du mouvement par procuration

Cette réflexion sur les rapports d'hybridation entre la danse et le cinéma, et plus précisément sur la pulsion de voir et de sentir le mouvement qui les anime, se poursuit ici sur la voie de l'animation graphique, dans le but de dévoiler le lien entre le travail d'inscription et de mise en mouvement des images sur la pellicule et les sensations physiques que les films procurent. Il s'agira en outre d'analyser comment un certain cinéma d'animation prit acte de la fascination pour le mouvement à l'état pur que manifestaient les avant-gardes des années 1920 et en fit l'une de ses principales forces d'expression.

Le point de départ de cette deuxième partie est un bref aperçu des premiers jalons de l'histoire du cinéma d'animation et des recherches techniques et esthétiques qui conduisent à de nouvelles méthodes de synthèse cinégraphique à partir des années 1930. Je me focaliserai sur les œuvres de deux cinéastes incontournables du cinéma d'animation de cette période, à savoir Norman McLaren et Len Lye, lesquels investissent le support filmique avec leur sens physique du mouvement et leur pensée visuelle encline aux métamorphoses. Leurs « films sans caméra » mettent en avant le lien entre leurs gestes d'inscription sur la pellicule et les qualités inédites de mouvement que présentent les figures lorsqu'elles sont projetées à l'écran :

Expériences du mouvement par procuration

tandis que McLaren explore un « art des mouvements dessinés » qui tire sa force de la manipulation aussi rigoureuse que ludique des interstices entre les photogrammes, Len Lye expérimente des processus créatifs de plus en plus radicaux qui renforcent le lien entre les vibrations de son corps et l'aspect spasmodique des images qu'il obtient.

Je montrerai ainsi que les techniques d'inscription et de synthèse graphique du mouvement explorées par ces cinéastes sont indissociables de leur désir de « faire danser » les spectateurs par le biais des films : plus précisément, les figures semi-abstraites qu'ils dessinent et animent flirtent avec l'imaginaire de la danse et servent de véhicule aux sensations physiques qu'ils veulent transmettre, au moyen de l'empathie kinesthésique (Len Lye) ou de la mémoire musculaire (McLaren).

Enfin, le dernier chapitre de cette partie est consacré à l'œuvre filmique de Marie Menken, cinéaste expérimentale américaine dont la pratique artistique entretient des affinités avec les filmographies de Len Lye et de Norman McLaren, notamment par la façon dont la matérialité de son corps et la spontanéité de son regard fusionnent dans une sensibilité hyper-mobile capable d'opérer une transfiguration poétique de la réalité. À travers l'analyse de quelques-uns de ses films, je vais chercher à dégager un lien entre sa manière de filmer caméra à la main, la dimension somatique de son approche du mouvement et l'expérience de la danse qui en découle.

2.1. Le mouvement comme matériau graphique

Dans son ouvrage de 2009, Dominique Willoughby rappelle et expose l'essence graphique du cinéma à travers une histoire du dessin animé qui met en exergue ses enjeux techniques aussi bien qu'artistiques. Il montre notamment que les jouets optiques de la fin du XIX^e siècle ont introduit le dispositif technique, les principes de fonctionnement et le mode de perception dont découle tout le cinéma ; et qu'ils sont aussi à l'origine des formes pionnières du cinéma d'animation graphique, fondé sur la synthèse du mouvement image par image.

2.1. Le mouvement comme matériau pour le cinéma graphique

Dans ses fondements théoriques et pratiques, le cinéma d'animation graphique partage avec le cinéma photographique son dispositif de présentation permettant de montrer les images fixes de façon séquentielle, de sorte à créer la sensation prégnante d'un flux de mouvement malgré l'intermittence et la discontinuité propres du médium ; mais il s'en distingue sur un point déterminant qui concerne la nature même des images à partir desquelles l'impression du mouvement est créée. Car, contrairement aux films en prises de vue réelles, qui captent « sur le vif » puis reproduisent des mouvements pro-filmiques, dans le dessin animé au sens large, les mouvements vus à la projection sont toujours élaborés par une méthode graphique, qu'elle soit manuelle (dessin, grattage, découpage, modelage de figurines) ou qu'elle s'appuie sur des techniques mécaniques, électroniques ou numériques.

Le cinéma d'animation graphique se nourrit ainsi d'une tension entre le caractère artificiel des effets de mouvement qui résultent de la mise en série des images, et la matérialité concrète des techniques et des instruments employés pour les élaborer, comme le remarque Dominique Willoughby :

Le mouvement dès lors qu'il n'est pas une reproduction de mouvements enregistrés doit être préconçu de quelque manière, il procède d'abord d'une expérience de pensée et d'imagination, qui peut parfois s'associer à la conception de dispositifs spécifiques pour l'inscription des images en vue de leur animation. Dans tous les cas, une pensée pratique des mouvements est à l'œuvre, qui lie esthétique et technique, une pensée du mouvement par la série des images, qu'accompagne une pensée de la technologie disponible à chaque époque, selon une nécessité historique.³⁵⁵

Cette « pensée pratique du mouvement » qui relie imagination créative et geste technique se fait sentir de manière particulièrement évidente avec les pionniers du dessin animé et du film abstrait dans le tournant du siècle. Ceux-ci sont d'ailleurs les inventeurs des premiers instruments, méthodes d'inscription et dispositifs de projection pour le cinéma d'animation, manifestant dès lors une conscience accrue de l'importance des procédés techniques et du support matériel pour l'élaboration des figures et de leurs mouvements.

³⁵⁵ WILLOUGHBY Dominique, *Le Cinéma Graphique, op. cit.*, p. 18.

Expériences du mouvement par procuration

Les recherches plastiques sur pellicule entamées par les peintres futuristes et abstraits dans les années 1910 (les frères Corradini, Survage), puis poursuivies par les cinéastes du film absolu allemand (Richter, Ruttmann, Eggeling, Fischinger) ont effectivement découlé d'une première confrontation des artistes avec le support matériel et les moyens techniques sur lesquels se fonde le dispositif cinématographique. En ce sens, le cinéma graphique a constitué, comme l'observe Dominique Willoughby, « le médium naturel par lequel les peintres ont créé les premiers films absolus, qui a cristallisé les premiers schèmes formels d'une esthétique fondée sur le primat des sensations du mouvement cinématographique »³⁵⁶.

Le parti pris sensoriel dans l'inscription et la perception du mouvement est justement l'un des fils conducteurs des recherches cinégraphiques développées dans la première moitié du XX^e siècle. D'une part, l'évolution du cinéma d'animation³⁵⁷ est marquée par l'élaboration et l'intégration de nouvelles techniques et instruments d'inscription qui offrent toute une gamme de possibilités pour façonner et manipuler le mouvement, comme la caméra multiplane mise au point par Lotte Reiniger, ou l'écran d'épingles inventé par Alexandre Alexeïeff et Claire Parker, des dispositifs qui permettent de travailler finement les effets de lumière et de relief³⁵⁸. D'autre part, l'ouverture à l'expérimentation avec les techniques du cinéma graphique au sein des

³⁵⁶ WILLOUGHBY Dominique, *op. cit.*, p. 135.

³⁵⁷ Le perfectionnement, dans les premières décennies du XX^e siècle, d'appareils et de techniques d'inscription de plus en plus complexes permet le développement du cinéma d'animation à des fins distinctes (ludique, éducative, publicitaire, scientifique, technique, etc.). Aux États-Unis, les techniques du dessin animé sont optimisées au sein des premiers studios d'animation (Walt Disney et Fleischer), qui instaurent des méthodes de production en série et exploitent des personnages de bandes dessinées populaires pour rendre l'animation plus attractive commercialement. Toutefois, le cinéma graphique ne se cantonne pas au cinéma d'animation narratif et à son industrie. En Europe, le travail cinégraphique demeure par ailleurs très libre et fortement artisanal, venant se mêler aux recherches autour de la peinture animée et du film abstrait dans les années 1920.

³⁵⁸ Le long-métrage fantastique de l'artiste allemande Lotte Reiniger, *Les Aventures du Prince Achmed* (1926), réalisé avec la collaboration de Berthold Bartosch et Walter Ruttmann, est entièrement composé de silhouettes en papier découpé, photographiées à l'aide d'un banc-titre multiplan, qui permet de disposer les différents éléments de l'image sur plusieurs niveaux et de jouer avec la profondeur de champ par le filtrage de la lumière. *Une Nuit sur le mont chauve* (1933) est quant à lui le premier film que l'illustrateur d'origine russe Alexandre Alexeïeff réalisa à l'aide de son écran d'épingles mis au point avec Claire Parker : chaque image est élaborée par le remodelage de la trame d'épingles qui, une fois éclairée, produit des gradations infinies d'ombres, du blanc au noir ; ceci donne à l'image animée l'aspect d'une gravure en bas-relief ou à l'aquatinte qui met en avant la dimension matérielle du procédé.

2.1. Le mouvement comme matériau pour le cinéma graphique

avant-gardes des années 1920 constitue un premier effort de contestation de l'hégémonie du cinéma photographique en posant les fondations d'une nouvelle esthétique basée sur l'attraction des effets visuels, cinétiques et rythmiques purs. Certains artistes d'avant-garde, comme Fernand Léger, explorent le travail image par image avec des prises de vue réelles afin de faire bouger des objets inanimés ; d'autres, comme Man Ray, cherchent des méthodes de plus en plus automatiques et directes d'inscription des images sur le support filmique. Moins concernés par la question de la pureté de l'art cinématographique que les cinéastes du courant impressionniste, ces artistes sont plus enclins à explorer les hybridations du médium filmique avec les arts picturaux et à tirer parti de sa capacité à créer des mouvements artificiels.

Les figures de proue de l'animation graphique expérimentale dans les années 1920 et 1930 partageront avec les cinéastes d'avant-garde la conviction que l'inscription et la vision du mouvement, au sens de changement, est la condition fondamentale de la création artistique. C'est en ce sens que l'on peut interpréter la question formulée par le cinéaste et animateur russe Alexandre Alexeïeff : « Dans le cas de l'animation de film, le changement ne devient-il pas clairement la dimension même – le matériau de l'activité créative? »³⁵⁹. Alexeïeff a compris que la possibilité de créer du mouvement est indissociable des principes mêmes de fonctionnement du médium filmique, à savoir « la possibilité de changer d'une image à l'autre » : c'est parce qu'il y a discontinuité, soit *interstice*, entre les images que le changement sera appréhendé par le spectateur comme un mouvement de synthèse.

Alexeïeff préfère définir l'animation par l'expression « film synthétique », c'est-à-dire « un film dont non seulement le mouvement est créé, mais l'aspect même des êtres animés est voulu comme tel à chaque instant de la métamorphose »³⁶⁰. Pour lui, la mission de l'animateur n'est pas de simuler le mouvement réel à la projection, mais de produire des mouvements artificiels par la synthèse cinématographique ; plus précisément, il estime que la réalisation d'un film synthétique implique toujours une

³⁵⁹ ALEXEÏEFF Alexandre, « Enquête sur l'animation en 1963 », *Positif*, n° 54-55, juillet-août 1964, repris dans WILLOUGHBY Dominique (dir.), *Alexandre Alexeïeff. Écrits et entretiens sur l'art et l'animation (1926-1981)*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 2006, p. 178.

³⁶⁰ ALEXEÏEFF Alexandre, « La continuité », *L'âge du cinéma*, n°6, 1952, *op. cit.*, p. 89.

Expériences du mouvement par procuration

« cristallisation » d'images n'existant que « virtuellement » dans l'esprit de l'artiste et qu'un procédé technique permet de concrétiser sur le support matériel³⁶¹.

Les deux cinéastes que j'aborderai ensuite – Len Lye et Norman McLaren – sont l'exemple par excellence de la « relation entre le procédé et la façon de créer d'un individu » pour laquelle plaidait Alexeïeff³⁶², servant également de modèle à une « relation plus immédiate entre le geste traçant, imageant, et le film », selon les mots de Dominique Willoughby³⁶³. À l'instar de Man Ray avec ses ciné-rayogrammes, ces artistes détournent, avec leurs films peints ou grattés à même la pellicule (technique nommée *direct film*), les principes de l'animation classique : ils développent un cinéma artisanal hors des conventions de l'enregistrement photographique de la réalité, un cinéma fondé sur des techniques novatrices et hybrides qu'eux-mêmes mettent au point (animation image par image, *direct film*, *pixilation*, son optique, etc.). Leur œuvre protéiforme se nourrit en outre des explorations du film absolu et des avant-gardes picturales, et flirte à plusieurs égards avec le souvenir des jouets optiques, de la chronophotographie et des premiers dessins animés, dont ceux d'Émile Cohl qu'ils reconnaissent comme l'une de leurs inspirations majeures³⁶⁴.

Dans les chapitres suivants, je proposerai une analyse croisée de six courts-métrages de Len Lye et de Norman McLaren – *Rainbow Dance* (1936), *Swinging the Lambeth Walk* (1939) et *Free Radicals* (1958), pour ce qui concerne premier ; *Boogie-Doodle* (1941) et *Hen Hop* (1942) et *Blinkity Blank* (1955), pour le second.

³⁶¹ ALEXEÏEFF Alexandre, *La synthèse cinématographique des mouvements artificiels*, communication faite aux étudiants de l'IDHEC, les 8 et 15 février 1966, *op. cit.*, pp. 279-280.

³⁶² ALEXEÏEFF Alexandre, « De l'importance du procédé », *Arts et métiers graphiques*, n° 10, 15 mars 1929, *op. cit.*, pp. 75-79.

³⁶³ WILLOUGHBY Dominique, *op. cit.*, p. 172.

³⁶⁴ Considéré comme le père du dessin animé, Émile Cohl mit au point les techniques de base de l'animation (par exemple, le système du tour de manivelle et le banc-titre multiplan) qui lui permettent d'animer ses dessins tracés à l'encre de Chine. Ses premiers dessins animés se caractérisent ainsi par un graphisme schématique, fondé sur des jeux de lignes qui font et défont les contours des personnages et des objets. L'un de ses films les plus connus, *Fantasmagorie* (1908), montre les métamorphoses aux allures surréalistes d'un petit bonhomme clownesque qui naît d'une ligne que l'on voit être dessinée par la main de l'auteur – une idée empruntée à *Humorous Phases of Funny Faces* (1906) de James Stuart Blackton, qui a par ailleurs été le premier dessin animé sur support photographique. Pour donner l'impression que le dessin avait été réalisé à la craie sur tableau noir, Émile Cohl décida de projeter les images de *Fantasmagorie* en négatif, de sorte que la ligne se transforme en tracé lumineux. Il réalise également des animations avec des papiers découpés et de menus objets photographiés image par image, notamment *L'Enfance de l'art* (1910).

2.1. Le mouvement comme matériau pour le cinéma graphique

À travers ces films, je vais montrer comment ces cinéastes ont étendu les possibilités expressives du cinéma graphique, animés par l'ambition d'investir de leur propres expériences physiques les mouvements et métamorphoses des figures dessinées sur la pellicule. Avant cela, un aperçu de leurs parcours artistiques ainsi qu'un état des recherches qui leur furent consacrées permettra de mieux comprendre comment leurs pratiques artistiques ont été amenées à dialoguer avec la danse.

Len Lye, pseudonyme de Leonard Charles Huia Lye, est originaire de Nouvelle-Zélande, où il habite jusqu'à ses 25 ans. Adolescent, il commence à peindre des tableaux à l'huile inspirés de la peinture paysagiste britannique du XIX^e siècle, avant de se concentrer sur le dessin, la peinture abstraite et la sculpture. Les voyages qu'il réalise pendant sa jeunesse dans la région du Pacifique Sud lui fournissent un ensemble de références culturelles bien différent de celui que partagent la plupart des artistes occidentaux de son époque : il étudie en autodidacte les cultures aborigène et maori, réalise des *batiks*³⁶⁵ et développe un goût particulier pour la musique et les danses tribales. Il s'intéresse également aux premiers films anthropologiques, dont le documentaire *Pearls and Savages* (1921) de Frank Hurley, et aux écrits de Sigmund Freud, notamment *Totem et Tabou* (1913), une lecture qui prépare le terrain à l'alliance entre le primitivisme et le surréalisme que manifestent ses créations.

En 1926, Len Lye déménage à Londres, après avoir été expulsé des îles Samoa par l'administration coloniale néo-zélandaise pour avoir vécu au sein d'une communauté autochtone. Rapidement il y découvre les films absolus allemands et la musique jazz et entre dans les cercles d'artistes modernistes, s'associant notamment à la *Seven and Five Society* qui lui permet d'exposer nombre de ses dessins dans des galeries d'avant-garde (et qui produira également son premier film). À la même époque, alors que sa première femme, Jane Thompson, donne des cours de danse, il rencontre l'écrivaine Laura Riding qui l'encourage à mettre par écrit ses idées sur l'art et avec qui il rédige son premier essai intitulé « Faire des films » (1935).

³⁶⁵ Mot javanais qui désigne une technique d'impression d'étoffes pratiquée dans plusieurs communautés de l'Afrique d'Ouest, du Moyen-Orient et d'Asie.

Expériences du mouvement par procuration

Pour son premier court-métrage, *Tusalava* (1929), Len Lye emploie des techniques artisanales d'animation image par image, créant une œuvre qui frappe par son imagerie semi-abstraite mélangeant influences aborigènes et modernistes. Dans l'impossibilité d'acheter une caméra, il trouve une manière de s'en passer en dessinant directement sur le film. Il invente ainsi une nouvelle technique d'inscription des images qu'il appelle le *direct film*, au moyen de laquelle il réalisera en 1935 ses premiers films abstraits coloriés à la main, *A Color Box* et *Kaleidoscope*³⁶⁶.

Dans les années 1930, Len Lye travaille pour le GPO Film Unit³⁶⁷, où il réalise surtout des publicités, tout en disposant d'une grande autonomie pour explorer l'hybridation du travail à même la pellicule avec des prises de vue réelles et le remontage de *found footage*, notamment dans *A Rainbow Dance* et *Trade Tattoo*, réalisés en 1936. Il applique en effet aux nouveaux systèmes de films en couleur Dufaycolor et Gasparcolor des processus similaires à la technique d'impression séquentielle du *batik* indonésien. Avec le début de la Seconde Guerre Mondiale, la production du GPO Film Unit se tourne vers les films de propagande, ce qui pousse Len Lye à partir pour les États-Unis, en 1944, pour travailler sur la série d'actualités *The March of Time*.

Dans les années 1950, Len Lye se tourne vers la sculpture cinétique, créant alors une série de *Tangible Motion Sculptures*, ensemble constitué de bandes de métal tordues et mises en mouvement par des moteurs ou des électroaimants. Il les exhibe au MoMA dès 1961, ou encore lors d'importants événements culturels aux côtés d'artistes comme John Cage et Merce Cunningham, qu'il admirait³⁶⁸. Parallèlement, Len Lye gagne en notoriété en tant que cinéaste : en 1957, il remporte un prix avec *Rhythm*, un film publicitaire pour la marque d'automobiles Chrysler (qui fut censuré, car le choix d'une musique africaine indigna les chefs de l'entreprise),

³⁶⁶ Ces films d'animation abstraits sont financés et distribués par le GPO Film Unit à la condition que Len Lye y inclue un message publicitaire.

³⁶⁷ Créé en 1933 au sein du General Post Office britannique (GPO), sous la direction de John Grierson, cette unité de production se spécialise dans la réalisation de films documentaires publicitaires liés aux activités du GPO, dont le célèbre *Night Mail* (1936) d'Harry Watt et Basil Wright.

³⁶⁸ Dans un essai non publié intitulé « Notes on dance and film », Len Lye manifesta son appréciation pour le travail chorégraphique de Cunningham de manière succincte : « Merce Cunningham very O.K. » Ils se sont croisées à l'occasion de la soirée « TV Dinner: Homage to EAT (Food for Thought) » qui clôtura la série d'événements « Contemporary Voices in the Arts » réalisée à New York en 1967.

2.1. Le mouvement comme matériau pour le cinéma graphique

puis participe à la compétition internationale de cinéma expérimental de l'Exposition Universelle de 1958 à Bruxelles, où un prix monétaire fut accordé à *Free Radicals*, son film le plus célèbre qu'il ne terminerait pas avant 1979. Ses derniers films, *Particles in Space* (1980) et *Tal Farlow* (complété après sa mort par son assistant Steve Jones) sont réalisés au moyen de la même technique utilisée dans *Free Radicals*, à savoir le grattage d'amorce noire³⁶⁹.

À ma connaissance, une poignée d'ouvrages sur Len Lye ont été publiés, dont un premier recueil de textes de l'artiste³⁷⁰, deux études monographiques signées par Roger Horrocks³⁷¹ et, en France, le catalogue de la retrospective réalisée au Centre Pompidou en avril 2000, qui comprend également la traduction des principaux textes théoriques du cinéaste³⁷². L'œuvre filmique de Len Lye a également fait l'objet de quelques chapitres d'ouvrages et articles qui mettent en avant les dialogues entre ses films, la danse et la musique jazz, ou qui portent spécifiquement sur la dimension physique de son travail sur le médium filmique³⁷³.

C'est justement ce dernier aspect des *direct films* de Len Lye que je souhaite approfondir : je m'intéresse particulièrement à la manière dont ses idées sur l'esthétique kinesthésique ont été conceptualisées dans ses essais théoriques, puis expérimentées dans ses réalisations par le biais de techniques d'inscription du mouvement directes et instinctives qui ne sont pas sans rappeler la pratique des danseurs en improvisation. La pierre de touche de ma réflexion sera l'idée, plusieurs fois formulée et assumée par Len Lye, selon laquelle le travail sur le médium filmique est pour lui une manière d'avoir une expérience de la danse *par procuration*.

³⁶⁹ Le grattage sur pellicule est une technique d'animation sans caméra par laquelle l'animateur trace, ou grave, des lignes sur du film développé devenu entièrement noir, en arrachant l'émulsion qui recouvre la pellicule à l'aide d'un objet pointu.

³⁷⁰ CURNOW Wystan et HORROCKS Roger (dir.), *Figures of Motion: Len Lye, Selected Writings*, Auckland : Auckland University Press, Oxford : Oxford University Press, 1984.

³⁷¹ HORROCKS Roger, *Len Lye: A biography*. Auckland : Auckland University Press, 2001 ; et *Art that moves : The work of Len Lye*. Auckland : Auckland University Press, 2009.

³⁷² BOUHOURS Jean-Michel et HORROCKS Roger (dir.), *Len Lye*. Paris : Centre Pompidou, 2000.

³⁷³ Voir CHRISTIE Ian, « Couleur, musique, danse, mouvement. Len Lye en Angleterre, 1927-1944 », dans *Len Lye, op. cit.*, pp. 33-43 ; TOMASOVIC Dick, « La danse serpentine de Loïe Fuller / *Free Radicals* de Len Lye. De la mémoire musculaire », dans *Kino-Tanz, op. cit.*, pp. 63-76 ; ou encore SMYTHE Luke, « Image and music in the direct films of Len Lye », *Journal of New Zealand Art History*, vol. 27, 2006 ; et « The vital body of cinema », *October*, vol. 144, printemps 2013, pp. 73-91.

Expériences du mouvement par procuration

Le lien à la danse peut par ailleurs servir de fil conducteur à une approche transversale du cinéma de Norman McLaren, à travers le motif du pas de deux dansé qui inspire en creux autant ses films de gribouillages que la trilogie de ciné-danses réalisées à la fin de sa carrière. Si nombre de ses créations revisitent les techniques et les styles des pionniers du cinéma d'animation qu'il admirait³⁷⁴, on aurait tort de ne pas reconnaître le caractère éminemment innovateur de ses films.

McLaren entame ses expérimentations avec les techniques du *direct film* dans les années 1930³⁷⁵, lorsqu'il est encore étudiant à la Glasgow School of Art. À la même époque, il réalise quelques documentaires expérimentaux alliant prises de vue réelles et techniques d'animation qui lui valent une invitation pour travailler au sein du GPO Film Unit à Londres, où il reste entre 1936 et 1939. Son film le plus célèbre de cette période est *Love on the Wing* (1938), une publicité ludique sur les services de la poste britannique.

Au début des années 1940, McLaren part lui aussi pour New York. Son séjour y est bref mais très prolifique : en l'espace de quelques mois, il réalise une série de courts-métrages abstraits sous le mécénat de la Fondation Guggenheim, tels que *Dots* et *Loops* (1940) ou encore *Boogie Doodle* (1941), dans lesquels il explore les correspondances entre les sons et les images. Il continue d'explorer la synthèse de la musique et du cinéma abstrait en collaboration avec la réalisatrice canadienne Evelyn Lambart, notamment dans *Caprice en couleurs* (1949). Ceci dit, l'aspect le plus novateur du travail du son par McLaren sera l'exploration du son animé, obtenu en dessinant directement sur la piste sonore optique : « ce que l'œil voit, l'oreille entend », dit-il à propos de *Synchromie*, film semi-didactique réalisé en 1971 qui couronne ses recherches autour de la synthèse graphique du son.

³⁷⁴ Les principales sources d'inspiration de McLaren ont été : le court-métrage *Hungarian Dance no. 5* d'Oskar Fischinger, qui lui aurait donné l'envie de faire des films abstraits ; les dessins animés d'Émile Cohl par « la simplicité de la ligne, [...] les métamorphoses merveilleuses » ; le film *Nuit sur le mont chauve* d'Alexandre Alexeïeff par « l'imagination créatrice, les métamorphoses hardies » ; la pensée surréaliste manifestée dans les films d'avant-garde des années 1920, tels que *Ballet mécanique* et *Entr'acte* ; les notions de montage et de rythme explorées par les cinéastes soviétiques ; et, enfin, la technique du *direct film* inventée par Len Lye. BONNEVILLE Léo (dir.), « Norman McLaren au fil de ses films », *Séquences : revue de cinéma*, n° 82, Montréal, octobre 1975, pp. 9-11.

³⁷⁵ À noter que *Hand Painted Abstractions* (1933), réalisé par Norman McLaren alors qu'il était encore étudiant en art, précède de deux ans les premiers *directs films* colorisés de Len Lye.

2.1. Le mouvement comme matériau pour le cinéma graphique

McLaren passe les dernières quatre décennies de sa carrière dans l'Office National du Film du Canada³⁷⁶ qu'il rejoint en 1941 et où il fonde et dirige un département spécialisé en animation. Dans les années 1950, il entame des recherches visant la transposition des techniques de l'animation image par image à des prises de vue avec des acteurs réels, inventant ainsi la pixilation³⁷⁷, au moyen de laquelle il réalise *Neighbours* (1952) et *A Chairy Tale* (1957). Dans ces films récompensés aux messages pacifistes³⁷⁸, McLaren élargit la synthèse graphique des mouvements aux gestes et aux actions humains. Parallèlement, il travaille en étroite collaboration avec des compositeurs contemporains (notamment Oskar Peterson, Maurice Blackburn et Ravi Shankar), dont les styles de musique moderne et improvisée dialoguent avec les sons synthétiques que McLaren dessine à même la pellicule.

À la fin de sa carrière, McLaren réalise une trilogie de films qui s'inscrivent parfaitement dans le projet de la ciné-danse. Il y utilise toutes les techniques filmiques et trucages optiques à sa disposition pour tenter de saisir l'essence de la danse : *Ballet Adagio* (1972) est un film didactique destiné à présenter à des étudiants en danse une étude détaillée des mouvements des danseurs en ralenti ; *Narcissus* (1983) reprend le récit mythologique qui lui donne son titre pour en faire un ballet onirique autour du motif du double exploré par les surimpressions de la pellicule ; mais sa ciné-danse la plus aboutie à la fois du point de vue technique et esthétique est sans doute *Pas de deux* (1968), qui offre une sublime célébration de la danse dans sa forme la plus pure d'écriture lumineuse du mouvement³⁷⁹.

³⁷⁶ L'Office National du Film du Canada est fondé en 1939. Avec l'entrée du Canada dans le conflit mondial, la production des films est canalisée vers l'effort patriotique et John Grierson, alors reconnu comme un pionnier du documentaire de propagande, prend la tête de l'ONFC.

³⁷⁷ Il s'agit d'un trucage réalisé au tournage, par lequel des acteurs ou des objets sont photographiés dans une suite de poses, chacune étant légèrement modifiée par rapport à la précédente ; les photogrammes sont ensuite reproduits à une vitesse régulière, de sorte à créer l'illusion du mouvement. La pixilation et le *stop-motion* se fondent sur le même principe technique, mais diffèrent en ce que le premier utilise des prises de vues avec des acteurs réels, alors que le deuxième consiste dans l'animation d'objets, dont des figurines en pâte à modeler ou en carton, des marionnettes ou des pantins articulés, etc.

³⁷⁸ McLaren a notamment remporté l'Oscar du Meilleur court-métrage documentaire pour *Neighbours*, en 1952, ainsi que la Palme d'Or de meilleur court-métrage pour *Blinkity Blank*, en 1955. Par ailleurs, *Neighbours* intègre depuis 2009 le Registre de la Mémoire du Monde de l'Unesco.

³⁷⁹ Je n'analyserai pas ces courts-métrages car ils dépassent le bornage historique de mon corpus filmique et aussi parce que ce sont des ciné-danses basées sur des chorégraphies conventionnelles exécutées par des danseurs humains.

Expériences du mouvement par procuration

La carrière de McLaren s'étale sur cinquante ans et dans quatre pays (Écosse, Angleterre, États-Unis, Canada), ses films étant connus partout dans le monde. Après le numéro spécial de la revue *Séquences* paru encore de son vivant³⁸⁰, plusieurs ouvrages monographiques ont également été publiés en France ainsi qu'à l'étranger³⁸¹. Toutefois, bien que l'œuvre de Norman McLaren soit plus accessible et célébrée que celle de Len Lye, elle semble moins susciter l'intérêt des chercheurs, et ce même au sein des *screendance studies* pour lesquelles ses derniers films constituent des exemples de ciné-danses incontournables. À cet égard, je signale le chapitre de la chercheuse Alanna Thain³⁸², lequel porte un éclairage particulièrement intéressant sur le lien entre le cinéma de McLaren et la danse à travers l'idée d'interstice, qui est au cœur de la définition de l'animation avancée par le cinéaste.

À travers les parcours biographiques que je viens de tracer, on remarque de nombreuses similitudes dans les carrières de Len Lye et McLaren : le fait qu'ils s'initient tous deux par une pratique artistique plastique avant de se consacrer au cinéma d'animation ; leur découverte de la jazz à Londres dans les années 1920 ; leur passage par le GPO Film Unit, qui leur fournit un cadre économique stable pour la production et la distribution de leurs animations tout en disposant d'une grande autonomie pour expérimenter diverses techniques ; leur départ pour les États-Unis avec le début du conflit mondial ; enfin, leur exploration du *direct film*, associée à des recherches sur les liens entre image, musique et expérience physique du mouvement. Malgré ces points communs, leurs styles d'animation diffèrent sur plusieurs aspects, du fait de leurs *backgrounds* culturels respectifs : Len Lye pratique un cinéma de plus en plus abstrait et hermétique inspiré par le primitivisme des cultures tribales, tandis que McLaren puise dans l'héritage des pionniers du cinéma d'animation et les recherches des peintres abstractionnistes sur le médium filmique, cherchant toujours à réaliser des œuvres aux messages universels.

³⁸⁰ BONNEVILLE Léo (dir.), « Norman McLaren au fil de ses films », *Séquences : revue de cinéma*, n° 82, Montréal, octobre 1975.

³⁸¹ BASTIANCICH Alfio, *Norman McLaren, Précurseur des nouvelles images*. Paris : Dreamland, 1997 ; BASSAN Raphael, *Norman McLaren, le silence de Prométhée*. Paris : Paris Expérimental, 2004 ; et DOBSON Terence, *The Film Work of Norman McLaren*. Londres : John Libbey, 2006.

³⁸² THAIN Alanna, « In the blink of an eye. Norman McLaren between dance and animation », dans ROSENBERG Douglas (dir.), *The Oxford Handbook of Screendance Studies*, op. cit., pp. 167-185.

2.1. Le mouvement comme matériau pour le cinéma graphique



Figures 23a et b. Len Lye et McLaren « prennent en main » le cinéma d'animation.
Photographies de Len Lye dans son studio dans les années 1950 © The Len Lye Foundation ; et
McLaren au travail, 1949 © D.R., ONF.

2.1.1. Un art des mouvements dessinés

La définition du cinéma d'animation proposée par McLaren dans les années 1950 va de pair avec l'apologie de la valeur créative de l'intervalle cinématographique :

L'animation n'est pas l'art des dessins qui bougent mais l'art des mouvements dessinés. Ce qui se passe entre chaque photogramme est beaucoup plus important que ce qu'il y a sur chaque photogramme. L'animation est par conséquent l'art de manipuler les interstices invisibles qui sont entre les photogrammes. Les interstices sont les os, la chair et le sang du film, ce qu'il y a sur chaque image, seulement les vêtements.³⁸³

Dans cet extrait, McLaren tâche de démontrer que l'essence de l'animation ne se trouve pas dans l'art du dessin, mais plutôt dans les techniques cinégraphiques d'inscription et de mise en mouvement des images : d'où son affirmation selon laquelle « la façon de bouger est aussi importante que l'élément qui bouge »³⁸⁴. On peut s'étonner que le cinéaste relègue ici au second plan l'aspect graphique des images, lui qui était un fervent admirateur des transformations surréalistes des lignes animées d'Émile Cohl. Mais cette relégation passagère indique simplement que McLaren avait conscience que les qualités inédites des mouvements obtenus par la juxtaposition des images étaient moins déterminées par le style de ses dessins (leurs « vêtements ») qu'elles n'étaient liées aux conditions techniques, matérielles et perceptives du dispositif cinématographique (« les os, la chair et le sang du film »).

En concevant l'animation comme l'art de la manipulation des changements entre les images, McLaren fait de l'interstice le « matériau » essentiel de son activité créative et l'unité élémentaire de son cinéma. Selon cette optique, l'essence de l'animation tient doublement de l'interstice : il faut qu'il y ait un minimum d'écart entre deux images ou dessins pour que leur succession rapide suscite l'impression

³⁸³ MCLAREN Norman, « Pour une définition », *Cinéma 57*, n° 14, janvier 1957, p. 12. « Animation is not the art of drawings-that-move but the art of movements-that-are-drawn. What happens between each frame is much more important than what exists on each frame. Animation is therefore the art of manipulating the invisible interstices that lie between frames. The interstices are the bones, flesh and blood of the movie, what is on each frame, merely the clothing. »

³⁸⁴ *Ibid.* « How it moves is as important as what moves. »

2.1. Le mouvement comme matériau pour le cinéma graphique

d'un mouvement ; mais pour que cet effet de mouvement soit suffisamment prégnant, le spectateur doit faire abstraction de ces changements ; c'est grâce à la persistance rétinienne que l'intervalle reste imperceptible pour le spectateur, qui ne le voit pas mais, en quelque sorte, ressent sa force, si ce n'est que de manière inconsciente. Or, en mettant à nu « les os, la chair et le sang du film », McLaren ne cesse de rappeler aux spectateurs que l'impression du mouvement au cinéma résulte de la juxtaposition d'une série d'images fixes, discontinues, et que c'est à eux de colmater les interstices avec leur mémoire et leur imagination.

Si les animations de McLaren sont fondées sur la synthèse du mouvement image par image, dans ses réalisations les plus épurées il n'hésitera pas à investir les discontinuités et les intervalles constitutifs du médium filmique pour en détourner les modalités de perception. Sa définition du cinéma (d'animation, en ce qui le concerne) anticipe ainsi celle proposée dans les années 1970 par Claudine Eizykman : « Le cinéma n'est pas une alternance d'images mais le cinéma n'est constitué que d'intervalles. [...] C'est l'intervalle qui règle, qui mesure, qui façonne, qui produit, la matière cinématographique »³⁸⁵. La conviction que l'intervalle est déjà producteur de mouvement encourage Eizykman à concevoir un modèle intervallaire du cinéma expérimental, fondé sur l'« interaction entre différents types et séries d'intervalles : différences entre les images successives et intervalles entre celles-ci, alternance de lumière et d'obscurité, avancement intermittent du ruban »³⁸⁶.

L'importance que McLaren accorde aux écarts entre les images évoque également la pensée de Gilles Deleuze sur l'interstice au cinéma. Défini par le philosophe comme « le vide que les images doivent sauter pour le combler »³⁸⁷, l'interstice peut remplir deux rôles : soit il est au service de l'association des images (le plus courant dans le cinéma classique) ; soit il vaut pour et signifie par lui-même

³⁸⁵ EIZYKMAN Claudine, « Faire penser le cinéma », dans AUBERT Jean-Paul (dir.), *Du cinéma selon Vincennes*. Paris : Lherminier, 1979, pp. 176-177.

³⁸⁶ *Ibid.* La cinéaste applique son modèle intervallaire à l'analyse d'*Arnulf Rainer* de Peter Kubelka : « *Arnulf Rainer* nous met en présence d'une *mobilité structurelle* cinématographique, d'esquisses de mouvements, de lignes, de textures, de mouvements, de scansions, dus à la vitesse spécifique de l'alternance de noir et de blanc. La série par elle-même est créatrice de mobilité ».

³⁸⁷ DELEUZE Gilles, transcription du cours du 20/11/1984. URL : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=369 [Consulté le 13/09/2019].

Expériences du mouvement par procuration

(ce qui constitue un trait caractéristique du cinéma moderne). Certes, Deleuze parle ici surtout de cinéma de fiction, et non de cinéma expérimental ; ces deux modes du cinéma présupposent des grammaires de montage (donc des interstices) différentes.

Le cinéma d'animation de McLaren combinera souvent un aspect narratif, issu de la suggestion d'une ébauche de récit, à une dimension expérimentale découlant de l'exploration des techniques d'animation. Vu sous cet angle, l'interstice fonctionne simultanément selon les deux *modi operandi* identifiés par Deleuze : d'une part, il est l'agent invisible de l'articulation des images dont les changements répondent à un souci de continuité et d'unité ; d'autre part, il se rend visible dans l'espace entre les photogrammes, rappelant systématiquement la nature artificielle et discontinue des mouvements vus à l'écran.

Bien que Deleuze se soit rarement penché sur le cinéma d'animation, lorsqu'il se livre au début de *L'Image-mouvement* à une réflexion sur la manière dont le cinéma pense et produit le mouvement en fonction de l'instant quelconque, ses propos font écho à la formule mclarenienne d'un art des mouvements dessinés. Si le dessin animé appartient au cinéma, écrit-il, « c'est parce que le dessin n'y constitue plus une pose ou une figure achevée, mais la description d'une figure toujours en train de se faire ou de se défaire, par le mouvement de lignes et de points pris à des instants quelconques de leur trajet »³⁸⁸. Autrement dit, pour Deleuze le dessin animé ne vise pas à reconstituer le mouvement des figures à travers une succession de poses, mais plutôt à donner accès à l'expérience du mouvement que décrivent ces figures dans l'espace-temps. Il remet ainsi en question l'idée que la pose ou l'instant privilégié permettraient de saisir l'essence du mouvement, concluant que c'est en « rapport[ant] le mouvement à des moments quelconques » que le cinéma devient « capable de penser la production du nouveau, c'est-à-dire du remarquable et du singulier »³⁸⁹.

³⁸⁸ DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, op. cit., p. 14. D'après l'auteur, instant quelconque et instant privilégié sont les deux principes sur lesquels se fondent, respectivement, les conceptions moderne et antique du mouvement. La seconde se rapporte à l'instant privilégié en tant que moment d'actualisation d'une forme transcendante, en mettant en valeur un seul instant et en le figeant dans une pose idéalisée, tandis que la conception moderne du mouvement s'incarne au cinéma qui « reproduit le mouvement en fonction du moment quelconque, c'est-à-dire en fonction d'instant équidistants choisis de façon à donner l'impression de continuité ». *Ibid.*

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 17.

2.1. Le mouvement comme matériau pour le cinéma graphique

Pour Alanna Thain, l'animation constitue effectivement « l'un des principaux modèles conceptuels pour penser la manière dont les images en mouvement sont connectées aux métamorphoses du corps, et particulièrement à leur dimension virtuelle (au sens deleuzien, ce qui est pleinement réel, mais pas encore actualisé) »³⁹⁰. Elle estime par ailleurs que l'animation, et en particulier le cinéma mclarenien, partage avec la danse le pouvoir de couper les actions de leurs fins, de brouiller les limites physiques des corps et même de détourner le réalisme de la représentation.

C'est justement à travers l'exploration de l'interstice que McLaren parvient à créer des mouvements nouveaux et inattendus qui expriment ce qu'Alanna Thain nomme la « force créatrice du virtuel ». Dans ses films de pixilation, ceci se traduit par la sensation d'une « étrangeté animatique »³⁹¹ éprouvée par le spectateur lorsqu'il est incapable de saisir avec certitude si les êtres et des objets qu'il voit bouger à l'écran sont vivants. Cet effet de bizarrerie, plus extravagant qu'inquiétant, découle du fait que le cinéaste ne cherche pas à cacher l'aspect artificiel du mouvement des acteurs photographiés, mais en fait la possibilité même de l'expression de nouveaux régimes de mobilité pour les corps humains. En revanche, dans ses animations abstraites, McLaren va utiliser l'interstice et l'intermittence du mouvement comme « un moyen d'élargir la perception plutôt que de bloquer l'excès d'information »³⁹². Cette méthode contribue en outre à l'installation d'une modalité spécifique de la perception propre à l'animation mclarenienne, comme l'observe l'auteure :

*Les intenses mouvements d'entre-deux chez McLaren rafraîchissent constamment la vision doublée à travers le clignement de l'œil de la caméra : lorsque la coupure ou l'interstice devient le site d'intérêt, plutôt que la jonction fonctionnelle, nous avons l'expérience d'une vision doublée en tant que chevauchement de la perception entre l'actuel et le virtuel.*³⁹³

³⁹⁰ THAIN Alanna, *op. cit.*, p. 170. « Animation remains one of the best conceptual models we have for thinking about how moving images are connected to metamorphoses of the body, and in particular its virtual dimension (in Gilles Deleuze's sense of that which is fully real, but as yet unactualized. »

³⁹¹ *Ibid.*, p. 180. L'expression utilisée en anglais est « *animatic uncanniness* ».

³⁹² *Ibid.*, p. 180. « Blinking becomes a means of expanding perception rather than shutting down excess information. »

³⁹³ *Ibid.* « McLaren's intensive, in-between movements repeatedly refresh doubled vision through the blinking of the camera eye: when the cut or interstice becomes the site of interest, rather than functional join, we have an experience of doubled vision as the sensed overlap of the actual and the virtual. »

Expériences du mouvement par procuration

Les deux films de McLaren où cette force créatrice du virtuel et cette « vision doublée » dont parle Alanna Thain sont le plus ouvertement explorées sont *Blinkity Blank* et *Pas de Deux*, que l'on pourrait situer aux pôles opposés de son cinéma. Le premier est un film d'animation intermittente qui déjoue l'attente d'une continuité du mouvement par l'inclusion délibérée de photogrammes noirs entre les images grattées à même la pellicule : conscient du lien entre le battement lumineux du projecteur et le clignotement du regard, McLaren laisse aux spectateurs la tâche de combler les espaces vides entre les images avec leurs projections virtuelles. Le second court-métrage est une ciné-danse qui cherche à surmonter l'évanescence des mouvements chorégraphiques par la mise en visibilité du flux cinétique : ici, les multiples expositions de la pellicule permettent d'étaler les phases successives des mouvements des danseurs en une seule image et d'inscrire leur trajectoire à l'écran, mais finissent par entraîner une fabuleuse mise en abîme des corps filmés.

Dans *Pas de deux*, McLaren explore tous les trucages filmiques à sa portée pour sublimer la danse : pour cela, il lui fallut défaire les poses idéalisées des danseurs et en mettre en lumière les « instants quelconques » révélateurs des détails du mouvement autrement imperceptibles. Cette ultime ciné-danse marque ainsi l'épanouissement de « l'art des mouvements dessinés » de McLaren tout en corroborant un lien entre la danse et le cinéma d'animation à travers l'idée d'une écriture graphique du mouvement par la lumière.



Il est intéressant d'observer que la réalisation de *Pas de Deux* en 1968 coïncide avec un moment de l'histoire des rapports entre la danse et le cinéma où de nombreux danseurs et chorégraphes commencent à collaborer directement avec des cinéastes et vidéastes (Alwin Nikolais et Ed Emshwiller, Trisha Brown et Babette Mangolte, Merce Cunningham et Charles Atlas, puis Elliot Caplan, etc.). Plus que des outils de travail pour la préservation et la transmission de l'art chorégraphique, les appareils audiovisuels offrent à ces artistes de nouvelles formes d'écriture du mouvement par des hybridations artistiques et technologiques.

2.1. Le mouvement comme matériau pour le cinéma graphique

Force est de constater que la vidéo et le numérique n'ont pas remplacé les méthodes les plus traditionnelles de notation et de transmission de la danse. Il suffit par ailleurs d'une brève recherche pour vérifier qu'au long des siècles la notation et l'analyse chorégraphiques se sont en règle générale accomplies en marge de l'écriture littéraire, souvent au moyen de méthodes graphiques et schémas visuels qui témoignent du développement d'une pensée diagrammatique du mouvement.

Dans ses ouvrages sur l'histoire des méthodes de notation chorégraphique, la théoricienne et historienne de la danse Ann Hutchinson Guest³⁹⁴ montre que l'un des fils conducteurs de cette histoire a été la consignation sur papier des gestes et des postures corporelles des danseurs. On y apprend que les premières tentatives pour consigner l'art chorégraphique par écrit remontent au Moyen Âge et sont contemporaines des premières formes de notation musicale, mais que ce ne fut qu'à partir du XV^e siècle que surgirent les premiers traités de notation chorégraphique, notamment pour les danses sociales et les ballets de cour.

Ces travaux pionniers sont souvent rédigés sur des feuilles lignées qui font penser à des tablatures de musique, sur lesquelles sont inscrits des symboles indiquant les pas à exécuter, en articulation avec les notes sur la portée musicale (*Il Ballarino*, Fabritio Caroso, 1581) ; plus tard, ces « partitions chorégraphiques » intègrent des tableaux d'illustrations de figurines ou des schémas de pictogrammes, organisés dans des vignettes comme des bandes dessinées (*Grammatik der Tanzkunst*, Friedrich Albert Zorn, 1887), ou dans des plans en vue aérienne où est inscrite la trajectoire du mouvement des danseurs (*Chorégraphie ou l'acte de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, Raoul-Auger Feuillet, 1700). Dans les systèmes de notation modernes (*Kinétographie* ou labanotation, Rudolf Laban, 1928 ; *Choroscript*, Alwin Nikolais, 1944 ; système Benesh ou choréologie, Rudolf et Joan Benesh, 1956), les chorégraphes signalent, en plus de la trajectoire et de la durée des mouvements, leurs qualité en termes d'énergie et de rythme, en indiquant la partie du corps concernée, la direction du mouvement, ainsi que les transferts de poids.

³⁹⁴ Voir GUEST Ann Hutchinson, *Dance Notation, the process of recording movement on paper*. London : Dance Books, 1984 ; et *Choreographics, a comparison of dance notation systems from the fifteenth century to the present*. Amsterdam : Gordon and Breach, 1998.

Expériences du mouvement par procuration

Le constat d'un fondement graphique des systèmes de notation de la danse est le point de départ de l'article de Dick Tomasovic intitulé « Écrire le geste par l'image. Graphies, cinégraphies et vidéographies »³⁹⁵. Sa réflexion part d'un célèbre adage mallarméen, à savoir sa définition de l'art chorégraphique de Loïe Fuller comme « le poème dégagé de tout appareil du scribe »³⁹⁶. Mallarmé rappelait par là que danse et poésie partageaient un pouvoir de suggestion de la pensée par des métaphores ou des images mentales, contrairement au langage des signes linguistiques qui se limitait à traduire et à tenter de reconstituer les événements par des mots exacts.

À l'aune de ces idées, Dick Tomasovic s'interroge sur le pourquoi de cet échec de la consignation de l'art chorégraphique par l'écriture littéraire, et avance les hypothèses suivantes :

*Probablement parce que le graphique est au cœur même de la pratique de la danse (le danseur trace le mouvement dans l'espace), parce que le corps même du danseur est comme un trait qui vaut autant pour sa propre désignation que pour l'ensemble de la forme qu'il participe à composer, parce que l'acte chorégraphique rend perceptible le temps et l'espace par l'esquisse de figures, le dessin, en tant que travail de restitution ou de composition du mouvement de danse, sera bien davantage toléré que l'écriture littéraire*³⁹⁷.

L'auteur considère donc que la restitution du mouvement chorégraphique s'accomplit plus efficacement par le biais d'une écriture graphique suggestive de l'évolution visuelle des gestes et des postures des danseurs. Le rapprochement qu'il établit entre le dessin et la danse prend également appui sur une analogie entre l'acte d'inscription manuelle du tracé graphique sur un support matériel (les figures dessinées suggérant parfois les gestes d'inscription à leur origine) et la trajectoire virtuelle, à la fois spatiale et temporelle, qu'exécute un danseur (ses mouvements et déplacements individuels participant à composer la chorégraphie globale).

³⁹⁵ TOMASOVIC Dick, « Écrire le geste par l'image. Graphies, cinégraphies et vidéographies », *Culture, le Magazine Culturel de l'Université de Liège*. Liège : Université de Liège, 2015. URL : http://culture.uliege.be/jcms/c_1952194/fr/ecrire-le-geste-par-limage-graphies-cinegraphies-et-videographies [Consulté le 19/10/2019].

³⁹⁶ MALLARMÉ Stéphane, « Ballets », dans *Divagations, Œuvres complètes*, tome II. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 171.

³⁹⁷ TOMASOVIC Dick, *op. cit.*

2.1. Le mouvement comme matériau pour le cinéma graphique

Dick Tomasovic élargit ensuite sa réflexion au domaine des supports audiovisuels qui deviennent dans le XX^e siècle des potentiels concurrents aux méthodes traditionnelles de notation de la danse sur papier. Outre les captations chorégraphiques et les ciné-danses qui proposent une « nouvelle grammaire de l'espace-temps du danseur »³⁹⁸, il se penche sur le cas de l'animation expérimentale dans laquelle l'élaboration graphique du mouvement des figures résonne avec l'idée d'une écriture visuelle des gestes des animateurs sur le support filmique :

À côté de toutes [l]es formes d'inscription audiovisuelles du mouvement dansé, [c'est] le cas particulier du cinéma d'animation, qui, de par la nature même de son dispositif (la mise en mouvement d'éléments fixes, la reconstitution d'un flux et d'une énergie à partir de positions clefs), entretient une proximité troublante avec l'écriture chorégraphique.³⁹⁹

Ce n'est donc pas un hasard que l'auteur conclut son article en évoquant les explorations du *direct film* par Len Lye et Norman McLaren : il remarque un lien fusionnel entre leurs gestes d'inscription sur la pellicule et les figures visibles à l'écran. Selon cette logique, les images de leurs films peuvent être envisagées comme des traces sensibles de l'attitude corporelle des cinéastes pendant l'acte de création, combinant précision et souplesse de mouvements, capacité de pré-visualisation et d'improvisation. On verra ensuite que, chez McLaren, l'animation des dessins résulte souvent d'un travail méthodique d'observation et de décomposition du mouvement qui engage également l'imagination et la mémoire musculaire du cinéaste ; Len Lye de son côté n'hésite pas à se livrer à des états d'automatisme afin d'éprouver dans son corps les expériences primitives du mouvement qu'il veut partager avec les spectateurs. Je montrerai enfin que, si l'imagerie minimaliste de leurs animations suscite des rapprochements avec les figurines stylisées et les signes graphiques utilisés dans la notation de la danse, derrière l'apparence tantôt puérile, tantôt hermétique, de leurs créations se cache une compréhension profonde de ce qui constitue l'essence du mouvement cinématographique et l'expérience perceptive sur laquelle il se fonde.

³⁹⁸ *Ibid.*

³⁹⁹ *Ibid.*

2.1.2. L'empathie kinesthésique

S'intéressant dès sa jeunesse aux phénomènes observés dans la nature, comme le vol des oiseaux, le mouvement des vagues ou les changements des nuages, Len Lye a commencé par essayer de les dessiner sous forme de petits croquis improvisés ou *doodles*, comme il aime désigner ses gribouillages. Rapidement il se rendit compte que la représentation réaliste du mouvement ne lui suffisait pas ; plus qu'observer, il voulait *absorber* le mouvement pour ensuite extérioriser son ressenti physique à travers les formes visuelles qu'il composait :

[J]'en suis venu à observer la façon dont les choses bougeaient surtout pour essayer de ressentir le mouvement. C'est ce qui font les danseurs ; mais, au delà de cela, je voulais mettre la sensation d'une figure du mouvement en dehors de moi, pour voir ce que j'obtiendrais. Je réalisais que cette sensation devait provenir de moi, et [...] je tentai désormais d'entrelacer et d'attacher leurs caractéristiques de mouvement particulières à mes muscles.⁴⁰⁰

À l'origine de la pratique artistique de Len Lye se trouve donc son désir de saisir le mouvement en l'éprouvant dans son corps ; mais il s'agit seulement de la première étape d'exploration d'une conscience accrue de ses capacités somatiques. Même s'il n'en parle jamais dans ces termes, préférant d'utiliser le mot *kinesthésie*, il s'agit bien d'une expérience d'ordre somatique (du grec *soma*⁴⁰¹), recentrée sur la perception et la conscience internes du corps, « à la première personne ». Plus tard, cette dimension intime de l'expérience du mouvement sera en effet couplée avec une volonté de transcrire et de transmettre son ressenti physique à travers ses créations ; Len Lye compare par ailleurs cette forme de conscience du mouvement fondée sur des réflexes primitifs à une forme de télépathie, terme qu'il remplaça plus tard par l'idée d'empathie kinesthésique.

⁴⁰⁰ LYE Len, « L'art en mouvement », dans *Len Lye, op. cit.*, p. 163.

⁴⁰¹ À ne pas confondre avec le champ de l'éducation somatique, qui regroupe un ensemble d'approches à la croisée de la pratique de la danse et des médecines alternatives, qui visent à se réapproprier son corps et à en développer une conscience interne afin de mieux comprendre son fonctionnement, de répondre à ses besoins et d'explorer ses possibilités de mouvement (par exemple, la méthode Feldenkrais, la méthode Alexander, la gymnastique holistique, l'eutonnie ou le Body-Mind Centering).

2.1. Le mouvement comme matériau pour le cinéma graphique

« C'est physiquement qu'il faut comprendre le physique »⁴⁰², déclara-t-il dans son essai « Faire des films », co-écrit en 1935 avec Laura Riding. Len Lye y explique que le travail sur le support filmique lui permet de concilier cette condition physique d'appréhension et d'expression de son expérience sensible du monde avec les deux principes qu'il considère comme essentiels dans toute forme d'expression artistique : d'une part, l'immédiateté de l'acte créatif, qui est assurée par la sensibilité photochimique de la pellicule argentique ; d'autre part, l'expression de la mobilité, qui est prise en charge par le médium filmique grâce à sa capacité à reproduire des mouvements existants et surtout à en créer des nouveaux.

Len Lye élargit ensuite la sphère des phénomènes à la portée du cinéma à tout « mouvement qui constitue notre propre expérience physique projetée hors de l'esprit et vue comme vivante »⁴⁰³, et il déclare que l'expérience primordiale du mouvement peut aussi découler d'un « don d'immédiateté physique », à percevoir certes par les yeux, mais surtout à ressentir à travers les muscles, les nerfs, le cerveau. Il envisage dès lors le support filmique comme un prolongement sensible de son corps et un moyen de concrétiser ce qu'il appellera l'esthétique kinesthésique.

Il a fallu attendre son essai « L'Art en mouvement », écrit en 1964, pour comprendre comment Len Lye érige la kinesthésie en fondement théorique et principe énergétique de toute sa vision de l'art. À partir des racines grecques du mot *kinesthesia* (*kinein* veut dire « mouvement » et *aisthesis* signifie « perception »), il formule le concept d'esthétique kinesthésique pour désigner les formes d'art dont l'expérience se fait par le biais du mouvement. Len Lye estime par ailleurs que la kinesthésie est le trait distinctif de l'esthétique du mouvement qui caractérise une partie importante de l'art de la première moitié du XX^e siècle, se manifestant surtout dans le champ de la sculpture cinétique et du film abstrait⁴⁰⁴.

⁴⁰² LYE Len, « Faire des films », dans *Len Lye, op. cit.*, p. 142.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 143.

⁴⁰⁴ Dans un article de 1961, Len Lye explique que l'origine de l'esthétique kinesthésique remonte aux sculptures cinétiques créées par les artistes d'avant-garde des années 1920 (László Moholy-Nagy, Fernand Léger, Man Ray, Marcel Duchamp, Naum Gabo, Alexander Calder) et évolue parallèlement par la voie du film abstrait, d'abord avec le courant du film absolu allemand, puis avec le cinéma graphique à partir des années 1930, notamment les créations de Norman McLaren, Oskar Fischinger et ses propres *direct films*. Voir LYE Len, « Tangible Motion Sculpture », *Art Journal*, vol. 20, n° 4, 1961.

Expériences du mouvement par procuration

En effet, les « sculptures cinétiques tangibles » en trois dimensions que Len Lye réalise à partir des années 1950 s'inscrivent dans la continuité de ses recherches sur le médium filmique entamés dans les années 1930, d'abord par le travail image par image qui lui permit de saisir la composition séquentielle du mouvement, puis par la voie du *direct film*, plus précisément la technique de grattage sur de l'amorce noire, qui demande de lui un plus grand investissement physique. En griffonnant sur le ruban filmique ou en tordant des bandes de métal pour créer ses sculptures, il comprend que son sens particulier du mouvement est intimement lié à la façon dont les vibrations du matériau se répercutent sur son corps⁴⁰⁵.

Len Lye disait en outre être capable de « se mettre dans la peau d'autrui »⁴⁰⁶ pour ressentir dans son propre corps les mouvements observés. En concevant cette dimension de projection « que relie spatialement son sens corporel [à l'objet] »⁴⁰⁷ comme une étape essentielle dans le processus de création d'images, Len Lye avançait vers l'idée d'une expérience empathique du mouvement :

Quand j'ai commencé à percevoir cet écho interne, j'ignorais le terme « empathie », c'est-à-dire le tour de passe-passe psychologique qui consiste à se sentir inconsciemment dans les souliers de quelqu'un d'autre – mais je l'exerçais déjà certainement. [...] Cela pourrait sembler absurde à quiconque mais, de la façon dont je procédais, j'étais capable de léviter avec les volutes de fumée, de prendre l'air avec la feuille emportée par le vent, de me balancer avec le reflet des mâts sur l'eau [...]. Quand je n'observais pas le mouvement, je le sentais dans mes actions. Je n'ai jamais bougé d'un pouce sans m'appliquer à sentir consciemment chacun de mes muscles travailler en rythme, tout en savourant les mouvements que faisait mon corps.⁴⁰⁸

Ici se trouvent les fondements d'une forme d'empathie kinesthésique, telle que la conçoit et théorise Hubert Godard dans le domaine de la danse, c'est-à-dire une « sensation interne des mouvements de son propre corps » qui, par des mécanismes

⁴⁰⁵ *Ibid.* « So I went back to animating solid three-dimensional objects, like motion sculpture – something I did as a kid but now I realized that my particular sense of motion was tied in a lot with vibration. »

⁴⁰⁶ En anglais, l'expression utilisée est « put yourself in someone else's shoes ».

⁴⁰⁷ LYE Len, « You be me » [1946], cité par HORROCKS Roger, *Len Lye: A biography, op. cit.*, p. 240. « No image is formed without a bit of projection spatially relating your bodily sense to it ».

⁴⁰⁸ LYE Len, « L'art en mouvement », *op. cit.*, p. 163.

2.1. Le mouvement comme matériau pour le cinéma graphique

de la perception complexes et souvent inconscients, trouvent « leur résonance dans le corps du spectateur »⁴⁰⁹ ; le regard de celui-ci est travaillé *par* (et travaille lui-même) la sensorialité du corps dans lequel il s'investit : plus que de se mettre dans la place de l'autre, il s'agit de s'en approprier son vécu, son énergie vitale, pour partager son expérience⁴¹⁰.



Figure 24. Exemple d'une réponse empathique entre un sportif et son entraîneur.
Photographie de Herbert S. Langfeld, s.d.⁴¹¹

⁴⁰⁹ GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », dans GINOT Isabelle et MICHELLE Marcel, *La Danse au XX^e siècle, op. cit.*, p. 227. Pour l'auteur, la perception de la danse (et donc la compréhension de la signification du mouvement) se joue autant dans le corps du danseur que dans celui du spectateur : « ce que je vois produit ce que je ressens, et réciproquement mon état corporel travaille à mon insu l'interprétation de ce que je vois ».

⁴¹⁰ GODARD Hubert, « Le Regard aveugle. Entretien accordé à Suely Rolnik », dans *Lygia Clark : de l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle*. Nantes : Éditions du Musée des Beaux-Arts de Nantes/Les Presses du Réel, 2005, pp. 73-78. Parlant de sa pratique thérapeutique, Hubert Godard recommande une sorte de regard empathique retourné sur lui-même, qu'il qualifie de « regard anthropophage » : « C'est laisser rentrer la personne en soi. [...] Et une fois que je suis devenu en quelque sorte cette personne, c'est ma propre corporalité qui m'informe des mouvements qui ont lieu chez l'autre ».

⁴¹¹ Roger Horrocks présente cette image dans son ouvrage monographique sur l'art de Len Lye, avec la légende suivante : « Cette photographie illustre la section d'un manuel de psychologie qui avait présenté à Lye le concept d'empathie. La légende se lit comme suit: "Bling Bill Kelley franchissant le poteau avec son entraîneur Peter Bennett le regardant. Notez la réponse empathique de l'entraîneur. L'auteur, Herbert S. Langfeld, a également décrit les spectateurs se balançant intensément alors qu'ils regardaient un acrobate ». HORROCKS Roger, *Art that moves: The work of Len Lye, op. cit.*, pp. 110-111.

Expériences du mouvement par procuration

L'empathie kinesthésique qu'éprouve Len Lye ne se limite pas aux gestes et mouvements humains, elle s'étend également aux phénomènes sensibles du monde. Son regard dévore tout : ce qu'il voit, il veut l'éprouver dans son corps. Il s'adonne ainsi à une sorte d'« empathie musculaire », selon les mots de Jean-Michel Bouhours, « dans laquelle le corps (et en dernier ressort la main de l'artiste) réifie des sensations physiques ou issues du tréfonds de ses organes »⁴¹². Plus encore, Len Lye désire ressentir le mouvement dans son état énergétique brut, primitif et pré-logique, soit le mouvement tel qu'il est appréhendé par les peuples autochtones, avant que la société lui attribue une signification codifiée ou une fonction pratique. Éprouver le mouvement dans son propre corps n'est finalement qu'une manière de renouer le lien perdu à son identité biologique et à l'état primitif de son rapport au monde⁴¹³.

Par ailleurs, l'esthétique kinesthésique de Len Lye dialogue sur certains points avec ses idées sur la genèse et l'évolution des formes organiques, influencées à la fois par sa familiarité avec la culture et l'art aborigènes et par ses lectures scientifiques. Sa fascination pour l'évolution biologique et la propagation énergétique se traduit dans ses films par quelques motifs graphiques évocateurs des phénomènes de multiplication cellulaire. Par exemple, son film *Tusalava* montre des chaînes de points noirs et blancs qui se multiplient à la manière de cellules, puis se muent en des espèces d'embryons ou de larves qui, à leurs tours, se métamorphosent en des formes totémiques, jusqu'à ce que ces dernières redeviennent des cercles concentriques, « bouclant la boucle » évoquée par le titre⁴¹⁴.

Dans ces écrits sur Walt Disney, le cinéaste russe Sergei Eisenstein accorde lui-aussi une attention particulière à l'élasticité organique des lignes qui font et défont les dessins animés. Il compare alors leur évolution au comportement d'un protoplasme

⁴¹² BOUHOURS Jean-Michel, « La conjonction de la forme et du mouvement », dans *Len Lye, op. cit.*, p. 78.

⁴¹³ Le primitivisme occupe une place centrale dans l'art de Len Lye : il ne perd jamais sa conviction que les cultures ancestrales gardent un lien privilégié aux dimensions originaires de l'expérience sensorielle des individus, lesquelles, dans les formes d'art occidentales modernes, ont été supplantées par une « psychologie du troupeau ». D'après Luke Smythe, la position de Len Lye est également une réaction à la discipline sévère et à l'aliénation corporelle que entraînait la montée du nazisme en Europe dans les années 1930. SMYTHE Luke, « The vital body of cinema », *op. cit.*, p. 77.

⁴¹⁴ *Tusalava* est un mot samoan qui signifie « les choses tournent en rond ».

2.1. Le mouvement comme matériau pour le cinéma graphique

ou d'une amibe qui est « capable d'adopter n'importe quelle forme et de s'attacher à toute forme d'existence animale en bondissant de barreau en barreau sur l'échelle de l'évolution »⁴¹⁵. On retrouve dans ce premier film de Len Lye ainsi que dans ceux de McLaren (*Boogie Doodle, Blinkity Blank*) cette « même capacité transformatrice [...] nous rappell[ant] la vitalité primordiale du protoplasme et la jouissance sauvage de l'animisme » qu'Eisenstein appréciait dans la simple ligne animée.

Mais c'est davantage dans ses « films de particules » gravés sur de l'amorce noire que Len Lye parvient à concrétiser « symboliquement l'impulsion dans chaque cellule de notre corps à s'auto-reproduire »⁴¹⁶. Il interprète l'imagerie de ses films grattés à l'aide de notions empruntées à la biochimie et à la physique quantique, montrant à quel point le travail sur le médium filmique est pour lui un moyen d'accéder à ce qu'il appelle le « vieux cerveau », partie archaïque de l'être humain qui conserve la trace de comportements immémoriaux et leur patrimoine génétique.

Par ailleurs, afin d'éprouver dans son corps des expériences primitives du mouvement, Len Lye se met parfois dans des états de conscience modifiés proches de la transe (et qui seront parfois comparés à l'épilepsie), lesquels lui permettent d'explorer une forme d'automatisme dans l'acte créatif. Et si le corps du cinéaste fonctionne comme une première interface sensible de contact « sans filtre » avec le monde physique, la pellicule filmique sera le lieu de transfert ultime de cette énergie primitive des images grattées aux corps des spectateurs.

Norman McLaren était lui aussi profondément engagé dans l'expérience des mouvements qu'il créait et voulait partager avec les spectateurs. Bien qu'il se montre ouvert à l'improvisation et à une pensée surréaliste, l'étude rigoureuse et la décomposition du mouvement occupent également une place très importante dans sa méthode créative. Il suffit de penser à *Hen Hop* (1942), qui offre un exemple assez parlant de l'idée de Len Lye de « se mettre dans la peau d'autrui » : pour faire ce film, McLaren s'infiltra dans un poulailler afin d'observer la manière de bouger des poules et d'apprendre à schématiser leurs mouvements. L'animateur parle à ce sujet d'une

⁴¹⁵ EISENSTEIN Sergei, *Eisenstein on Disney*, London : Methuen, 1988, p. 21, p. 43.

⁴¹⁶ LYE Len, « Pourquoi je gratte, ou Comment j'en suis venu à *Particles* », dans *Len Lye, op. cit.*, p. 174.

Expériences du mouvement par procuration

« mémoire musculaire »⁴¹⁷, soit une mémoire (visuelle ainsi que motrice) qui viendrait en aide à la perception et à l'imagination au moment de la création. Cette mémoire musculaire, incarnée, est pour lui un élément clé de la (re)constitution mentale d'un mouvement dessiné, avant son élaboration manuelle sur un support matériel.

L'idée d'une mémoire musculaire s'accorde également avec l'aspect tactile ou haptique de la pratique filmique de Len Len et de McLaren. « S'ils ont pu "toucher au cinéma", écrit l'animateur Pierre Hébert, c'est par le truchement d'une procédure instrumentale »⁴¹⁸, qui implique une manipulation proprement manuelle du support de création. Cet « usage kinétique des mains », expression qu'utilise le cinéaste Hilary Harris pour caractériser l'exploration du *direct film* par Len Lye, témoigne d'un rapport fusionnel des artistes avec le médium filmique, qu'ils conçoivent comme un prolongement de leur propre corps. En effet, le grattage à même la pellicule oblige ces animateurs à maîtriser le mouvement en s'appuyant sur des techniques qui ont le corps pour centre, comme l'observe Pierre Hébert :

*[A]nimer à main levée avec un minimum d'artifices techniques, mettre en jeu la mémoire de l'œil et de la main, le contrôle des postures et des gestes de l'ensemble du corps, aiguïser le sens kinesthésique, développer et exercer l'ensemble de ces capacités par des mises en train et des conditionnements psychomoteurs inspirées des exercices auxquels s'adonnent les acteurs, les danseurs et les mimes.*⁴¹⁹

Ces remarques sont d'autant plus pertinentes qu'elles réitèrent l'analogie entre le travail manuel des animateurs et la performance physique des danseurs, qu'ils exécutent une chorégraphie faite de figures préalablement établies ou qu'ils improvisent librement leurs mouvements. Rien d'étonnant, donc, à ce que la danse, alliée à la pulsation de la musique et au sens physique du rythme, soit au cœur de leur pratique filmique ainsi que de leur pensée sur le mouvement.

⁴¹⁷ McLaren utilise pour la première fois l'expression « mémoire musculaire » dans *Animated Motion* (1976-1978), série de cinq court-métrages didactiques co-réalisés avec Grant Munro.

⁴¹⁸ HÉBERT Pierre, « Notes sur quelques idées de choc d'André Martin », texte présenté au colloque *Écrire sur le cinéma animation*, organisé par NEF Animation à l'INHA, à Paris, les 1^{er} et 2 décembre 2017. URL : <http://pierrehebert.com/fr/notes-sur-quelques-idees-choc-dandre-martin/> [Consulté le 22/01/2021].

⁴¹⁹ HÉBERT Pierre, *L'ange et l'automate*. Montréal : Les 400 coups, 1999, p. 35

2.1.3. « Faire les images danser sur de la musique »

Lorsque Len Lye et Norman McLaren commencent à créer leurs *direct films* au début des années 1930, les recherches développées au cours de la décennie précédente par les pionniers du film abstrait autour des correspondances entre les sons et les couleurs et celles portant sur l'exploration du rythme visuel analogue au rythme musical sont déjà pleinement enracinées dans l'esthétique du cinéma à vocation abstraite et graphique. À la suite des cinéastes-peintres du courant du film absolu (Hans Richter, Walter Ruttmann, etc.), les animateurs des années 1930 réfléchissent particulièrement au rôle coordinateur de la musique et à sa façon de créer une sensation d'harmonie ou de rythme global dynamisant le mouvement des images.

Avec l'avènement du cinéma sonore, la mise au point des techniques de synchronisation et de synthèse du son optique a accentué le lien entre l'animation graphique et la musique, si bien que l'idéal du rapport des cinéastes animateurs à leur œuvre « semblait parfois être la relation du peintre, du musicien ou du danseur à son instrument dans l'interprétation ou l'improvisation en temps réel », comme l'observe Dominique Willoughby⁴²⁰. C'est notamment le cas des animateurs Alexandre Alexeïeff et Oskar Fischinger, qui se sont prononcés en faveur de l'exploration d'un lien intime entre leurs méthodes d'animation et le travail d'élaboration du son. Par exemple, Alexeïeff compare l'écriture musicale à la synthèse graphique du mouvement :

J'ai dit que cette préméditation apparente l'Animation à la composition musicale. De même que la composition établit une partition avant que le compositeur puisse physiquement percevoir les sons conçus, l'animateur d'objets établit, lui aussi, une partition de mouvement, qu'il ne verra que lorsqu'il sera peut-être trop tard pour y rien changer. [...] La notation de la PARTITION D'ANIMATION schématise l'HARMONIE DU MOUVEMENT.⁴²¹

⁴²⁰ WILLOUGHBY Dominique, *op. cit.*, p. 175.

⁴²¹ ALEXEÏEFF Alexandre, *La synthèse cinématographique des mouvements artificiels*, *op. cit.*, p. 285. Pour réaliser *Nuit sur le Mont-Chaube*, le cinéaste a écouté à maintes reprises la pièce musicale homonyme du compositeur russe Modest Moussorgski. Il visualisait ainsi les images à créer dans l'obscurité, avant d'écrire, chronomètre en main, la partition graphique qui réglerait les compositions visuelles à élaborer sur l'écran d'épingles. Voir WILLOUGHBY Dominique, *op. cit.*, p. 169.

Expériences du mouvement par procuration

Alors qu'Alexeïeff voyait dans la composition musicale un modèle pour la pensée « prospective » du mouvement indispensable au travail d'animation avant l'inscription sur un support matériel, Fischinger considérait la musique comme « une sorte de plan de fond architectural »⁴²². Il était persuadé que les spectateurs appréhenderaient mieux son style abstrait si les déplacements et les variations des figures étaient calés sur de la musique classique, qu'il jugeait universelle. Mû par cette conviction, il vit dans le travail de synchronisation un moyen efficace de renforcer le lien avec les spectateurs. Avec László Moholy-Nagy et Rudolf Pfenninger, Fischinger fut l'un des premiers à tester l'élaboration du son optique ou synthétique : il dessinait les ondes sonores directement sur la piste optique de la pellicule ou sur des cartes qui étaient ensuite photographiées image par image et placées dans une position telle qu'elles apparaissaient sur la bande sonore en marge de la bande image.

À l'instar d'Alexeïeff et de Fischinger, Len Lye et Norman McLaren ont eux aussi pensé le dialogue de leurs pratiques artistiques avec la création musicale et envisagèrent de représenter les sons de manière visuelle. Malgré leurs origines et leurs parcours distincts, on constate que la musique a joué un rôle déterminant dans leurs pratiques filmiques, en leur fournissant un cadre rythmique à l'intérieur duquel ils peuvent donner libre cours à leurs fantaisies de lignes et de couleurs.

Plus que la synchronisation, ils veulent saisir les tensions et les résonances entre les images et les sons, par exemple en contrecarrant la pulsation et en jouant avec les répétitions et les variations, créant ainsi une forme de « jazz visuel », comme le résume Dominique Willoughby⁴²³. Rappelons qu'ils découvrent tous les deux le jazz londonien au moment où ils commencent à réaliser leurs *direct films* et n'hésitent pas à l'intégrer dans leurs créations, mêlant à de la musique tribale ou populaire. Ce sont pour eux des styles de « musique de danse », soit, comme le spécifie le *Dictionnaire du jazz*, « non pas une musique sur laquelle on peut danser mais une musique inséparable de la danse née en même temps qu'elle [...], si étroitement liées dans le jazz qu'on ne sait parfois où finit l'une et où commence l'autre »⁴²⁴.

⁴²² FISCHINGER Oskar, « Excerpts from unpublished typescript », *op. cit.* Voir aussi p. 91.

⁴²³ WILLOUGHBY Dominique, *op. cit.*, p. 170.

⁴²⁴ PANASSIÉ Hugues et GAUTIER Madeleine, *Dictionnaire du jazz*. Paris : Éditions Albin Michel, 1971, p. 93.

2.1. Le mouvement comme matériau pour le cinéma graphique

L'enthousiasme de Len Lye et de McLaren pour le jazz et les danses populaires ou « *swing* » qui lui sont associées rappelle celui de leur contemporain Eisenstein lors de sa découverte du fox-trot⁴²⁵, comme l'observe Ian Christie :

*C'était une danse libre, régie par la seule régularité du rythme, dont on pouvait se servir comme d'un clou auquel on accrochait n'importe quel mouvement libre et improvisé [grâce auquel] je redécouvrais ce libre cours de la ligne qui me passionnait tellement ; une ligne uniquement subordonnée à la loi interne du rythme, par le libre déplacement de la main.*⁴²⁶

Eisenstein propose ici une analogie particulièrement séduisante, associant la liberté et l'extase que lui procure le fox-trot à sa pratique du dessin⁴²⁷. Pour lui, l'impression d'un rythme interne ou d'une pulsion subordonnant l'évolution des lignes dessinées est moins déterminée par la cadence de la musique qu'elle ne découle de la « chorégraphie » improvisée par sa main en dessinant. C'est en outre son inaptitude à maîtriser les formes et les codes des danses sociales telles que la valse qui, comme le démontre Annette Michelson, « constitue la condition de possibilité pour un mode de chorégraphie personnel et intensément expressif »⁴²⁸. Le cinéaste russe situe ainsi sur un même plan l'exploration sans limites de la ligne graphique et l'improvisation en danse qui est à même de le transporter hors soi dans une sorte d'*ekstasis*. Et qui d'autre mieux que Len Lye et McLaren pour illustrer cette « danse des mains » sur le support filmique, par laquelle l'impulsion de la ligne se fait mouvement ?

⁴²⁵ Le fox-trot fait partie des danses de salon, se distinguant par le rythme binaire (mesure à 4 temps) plutôt que ternaire, comme la valse. Bien que dansé initialement sur les rythmes plus lents du *ragtime* du tournant du XX^e siècle, le *slow-fox* s'accéléra rapidement avec l'avènement du jazz dès 1910 ; on parle alors de *quick-step*. On peut par ailleurs noter que l'influence du charleston se manifesta dans le *quick-step* des années 1920 par l'ajout de petits sauts et du rebond caractéristiques de cette danse.

⁴²⁶ CHRISTIE Ian, « Couleur, musique, danse, mouvement. Len Lye en Angleterre », *op. cit.*, p. 39.

⁴²⁷ Cette analogie est approfondie dans un chapitre de son autobiographie, où Eisenstein écrit que « dessin et danse sont bien sûr les branches du même arbre, juste deux variétés de la même impulsion ». EISENSTEIN Sergei, « How I Learned to Draw (A Chapter about My Dancing Lessons) », dans TAYLOR Richard (dir.), *Beyond the Stars: The Memoirs of Sergei Eisenstein, Selected Works*, vol. 4. Londres : BFI ; Calcutta : Seagull Books, 1995, p. 578.

⁴²⁸ MICHELSON, Annette, « A World Embodied in the Dancing Line », *October*, vol. 96, 2001, pp. 3-16. URL: www.jstor.org/stable/779114 [Consulté le 22/01/2021]. « It is Eisenstein's lifelong inability to master the forms of what is termed social dancing that emerges as the condition of possibility for a personal and intensely expressive mode of choreography that we may now see as endowed with the freedom associated with the infinite possibilities of graphic linearity. »

Expériences du mouvement par procuration

La quête à travers la musique d'une énergie primordiale, pour Len Lye, et d'un langage universel, pour McLaren, se traduit dans leurs réalisations en une sorte d'extase ou d'ivresse dionysiaque qui émane de leurs gestes créatifs et anime les figures par eux dessinées, jusqu'à venir affecter le corps des spectateurs. Je propose donc d'envisager le rôle de la musique dans leurs films comme une sorte d'invitation à l'abandon ou à l'euphorie inhérents à la danse, comme si l'audition d'une musique provoquait presque instantanément la mise en mouvement corporelle.

Écrivant sur le jazz en 1936, Len Lye manifeste sa préférence pour la musique populaire, plutôt que pour la musique dite « pure » (classique, érudite). Dans ce texte, il estime que la simplicité rythmique du jazz le rend plus vivant et prégnant par « l'usage qu'il fait de la force d'une pulsation »⁴²⁹. Il s'agit là d'un trait essentiel de la musique traditionnelle africaine dont le jazz est l'héritier, musique qui est souvent caractérisée par une « pulsation régulière, tendance [...] à contrecarrer cette pulsation, et lien du rythme avec le mouvement corporel »⁴³⁰.

La capacité de la musique à susciter des réponses corporelles est en effet un critère déterminant pour Len Lye, qui jamais ne cacha qu'il voulait faire des films pour éprouver, par procuration du cinéma, des expériences originaires du mouvement :

*Regarder les images de ce film s'agiter et se précipiter en suivant ma musique a pris la place de la danse et m'a donné, au moins par procuration, une expérience de l'émotion esthétique au niveau du "vieux" cerveau ou au niveau sensoriel.*⁴³¹

Len Lye voit justement dans les rythmes musicaux primitifs et dans les danses rituelles un moyen de faire appel à une expérience primordiale et intime du mouvement lui permettant de libérer sa pulsion créatrice. Déjà à l'époque de la réalisation de *Tusalava*, il évoquait la façon dont il s'était laissé porter par les percussions de la musique des peuples autochtones, s'imaginant « un aborigène en

⁴²⁹ LYE Len, « Notes sur un court-métrage en couleur », dans *Len Lye, op. cit.*, p. 151.

⁴³⁰ CHEMILLIER Marc, *et al.* « La contramétrie dans les musiques traditionnelles africaines et son rapport au jazz ». *Anthropologie et sociétés*, n° 38. Québec : Département d'anthropologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval, 2014, pp. 105-137. URL/ [hal-https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01059314](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01059314) [Consulté le 20/01/2021].

⁴³¹ LYE Len, « L'art en mouvement », *op. cit.*, p. 166.

2.1. Le mouvement comme matériau pour le cinéma graphique

train de réaliser un film sur une danse tribale »⁴³². Paradoxalement, et bien qu'il se comparât parfois à un danseur, il cherchera toujours à évincer la représentation du corps humain dans ses œuvres pour étendre le domaine de la danse. Ainsi, selon ses propres mots, il aspire à projeter le « sens physique du mouvement au-delà de l'esthétique de la danse »⁴³³, voyant dans l'art cinétique une forme de « libération de la gamme anatomique restreinte des mouvements de danse »⁴³⁴.

En ce qui concerne McLaren, bien qu'il fût un fervent admirateur et connaisseur de musique classique, il évitait de l'employer dans ses films, déclarant qu'il préférerait les rythmes débridés du jazz ou ceux joyeux de la musique folklorique⁴³⁵. Il explique ainsi que plusieurs de ses films sont nés de son enthousiasme pour une musique, lorsqu'il se sentait « saisi, emporté, gagné par une pièce » et qu'il voulait « transmettre ses sentiments visuellement dans l'espoir que d'autres personnes ressenti[ssent] la même chose »⁴³⁶. Il s'appuyait souvent sur la familiarité du public avec les morceaux choisis, surtout quand il s'agissait de films publicitaires ou de propagande, afin de capter l'attention et mieux transmettre le message⁴³⁷.

Dans ses courts-métrages abstraits autour de lignes et formes géométriques (*Dots, Loops, Stars and Stripes, Lines: Vertical* et *Lines: Horizontal*, entre autres), McLaren explore les équivalences entre les motifs graphiques et sonores dans le but de donner une représentation visuelle du son et d'en renforcer l'impact synesthésique. « Du point à la tache, de la tache à la surface fluctuante, puis du trait à la boucle, explique Dominique Willoughby, McLaren concentre chaque film sur une question, se contraignant à des moyens bien définis, pour en décliner les potentialités »⁴³⁸.

⁴³² LYE Len, « The Tusalava Model or How I learnt the genetic language of Art » [non publié], 1972. « To get the spirit of the imagery [...] I imagined I was myself an Australian Aboriginal who was making this animated tribal dance film ».

⁴³³ LYE Len, « L'art en mouvement », *op. cit.*, p. 159.

⁴³⁴ LYE Len cité par HORROCKS Roger, dans *Figures of Motion: Len Lye, Selected Writings*, p. 80. « Kinetic art has freed us from the restricted anatomical range of dance movements ».

⁴³⁵ McLAREN Norman, dans *McLaren au fil de ses films*, *op. cit.*, p. 36.

⁴³⁶ McLAREN Norman, dans *McLaren au fil de ses films*, pp. 11-12.

⁴³⁷ Au Canada, McLaren réalise la série « Chants populaires » qui illustre des chansons folkloriques françaises (*Alouette, C'est l'aviron, Là-haut sur ces montagnes*) et qui fonctionnait sous le mode du *singalong*, invitant les spectateurs à suivre les films en chantant.

⁴³⁸ WILLOUGHBY Dominique, *Le Cinéma Graphique*, *op. cit.*, p. 164.

Expériences du mouvement par procuration

On observe en outre que les titres de nombreux de ses films sont empruntés au vocabulaire musical (*Allegro, Rumba, Short and Suite*) ou incorporent de manière ludique des onomatopées que l'on associe souvent à des sons incitant au mouvement (*Hen Hop, Hoppity Pop, Fiddle-de-Dee*).

Chez McLaren, le goût de la musique va également de pair avec le plaisir de la danse. Sa manière « de penser et de travailler le mouvement, comme lui-même précise, a plus d'affinités avec la musique, le ballet et la danse qu'avec n'importe quel type de peinture abstraite »⁴³⁹. Il avoua même qu'il était « devenu réalisateur de films parce qu'[il] n'avai[t] pas pu devenir danseur ou chorégraphe »⁴⁴⁰, et que ses créations étaient parfois pour lui une sorte de mécanisme de « compensation du désir de danser », lui permettant de « danser sur de la musique grâce au film »⁴⁴¹.

La fascination de McLaren pour la danse est aussi fulgurante que durable. Son premier spectacle de ballet vu à Londres, en 1935, est un événement marquant⁴⁴², si bien qu'à son retour en Écosse il réalise un premier « film de danse » : il s'agit de *Polychrome Fantasy* (1935), dans lequel il superpose la captation d'un ballet sur scène à des formations changeantes de cristaux peints à la main et filmés à travers un microscope. Bien qu'il ne retourne à la forme du ballet que plus de trente ans plus tard, le motif du pas de deux traverse toute sa filmographie, patent aussi bien dans le dynamisme folâtre de ses gribouillages semi-abstraites que dans le matériau proprement chorégraphique ses ciné-danses : il déclare alors vouloir se débarrasser des « conventions anecdotiques ou narratives » de la danse classique, et célébrer « le mouvement pour le mouvement »⁴⁴³.

⁴³⁹ MCLAREN Norman, lettre du 15 avril 1981, NFB Archives ; cité par DOBSON Terence, *The Film Work of Norman McLaren*, op. cit., p. 198. « So to my way of thinking and working an abstract or non-objective film has much greater affinity to music, ballet and dance than it has to any kind of abstract painting. »

⁴⁴⁰ MCLAREN Norman, dans *McLaren au fil de ses films*, op. cit., p. 22.

⁴⁴¹ *Ibid.*, pp. 11-12.

⁴⁴² Dans le tableau *Visit to London*, réalisé en 1935 lorsqu'il était encore étudiant en art, McLaren représenta des danseuses classiques en tutu dans une référence directe à ce premier spectacle de ballet.

⁴⁴³ MCLAREN Norman, *McLaren au fil de ses films*, p. 81. Ces mots de McLaren évoquent la définition du ballet proposée par le chorégraphe George Balanchine, d'après qui « [l]a chose la plus importante dans le ballet est le mouvement lui-même [...]. Un ballet peut contenir une histoire, mais le spectacle visuel, et pas l'histoire, est l'essentiel ». MOLLAGHAN Aimee, « A Reflection On Norman McLaren, George Balanchine And Absolute Ballet », *Animation Studies 2.0*, 28 avril 2014. URL : <https://blog.animationstudies.org/?p=765> [Consulté le 01/10/2019].

2.1. Le mouvement comme matériau pour le cinéma graphique

On peut ainsi conclure avec Dick Tomasovic que toute l'œuvre de McLaren entretient un rapport étroit à la danse, évoluant de la « chorégraphie inscrite à même le photogramme, intégrant la propre énergie de sa corporalité au corps du film qu'il met en mouvement, jusqu'à la captation la plus respectueuse de la danse, mise en valeur par le trucage optique »⁴⁴⁴. En effet, McLaren se montre pleinement conscient de l'existence d'un lien entre le plaisir que lui procure la danse et la sensation du mouvement qu'il obtient à travers le cinéma, indépendamment de la technique utilisée :

*Un film pour moi, c'est un peu comme une danse. La chose la plus importante dans un film, c'est le mouvement. Peu importe ce que vous faites bouger, que ce soit des gens, des objets, des dessins... Peu importe comment vous le faites, c'est toujours une forme de danse*⁴⁴⁵.

Lorsqu'il affirme que le cinéma « est toujours une forme de danse », McLaren parle surtout de sa pratique artistique, lui qui a dédié toute sa carrière à explorer le mouvement des images, à le « décomposer, défigurer et décomposer »⁴⁴⁶, que ce soit par le dessin animé, la pixilation ou la manipulation de prises de vue réelles. La sensation de la danse n'est donc pas quelque chose d'inhérent aux objets inertes ou aux figures animées qu'il « fait bouger », mais tient plutôt de l'effet cinétique global qui résulte de son travail d'animation.

Dynamisées par des morceaux de jazz ou de musique tribale, les animations de Len Lye et McLaren combinent mouvements visuels et rythmes sonores pour proposer des expériences de la danse. Leurs réalisations peuvent ainsi être considérées comme des « "films de danse" sans danseurs », au sens où, comme le résume Ian Christie, « c'est l'image elle-même qui danse : les éléments de base du marquage (lignes, points, motifs) bougent selon des motifs rythmiques en synchronisme avec la bande son et évoquent, comme l'écrivit Lye en 1936, un "ballet sensoriel" »⁴⁴⁷.

⁴⁴⁴ TOMASOVIC Dick, « Norman McLaren ou la conquête du chorégraphique », dans FAUCON Térésa et SAN MARTIN Caroline (dir.), *Chorégrapheur le film. Gestes, cadre, mouvement*, op. cit., p. 194.

⁴⁴⁵ Extrait de *Norman McLaren The Master's Edition* [DVD]. ONF, 2006.

⁴⁴⁶ TOMASOVIC Dick, « Norman McLaren ou la conquête du chorégraphique », op. cit., p. 194. Ce sont d'après l'auteur les trois gestes élémentaires de l'approche de la danse par McLaren.

⁴⁴⁷ CHRISTIE Ian, « Couleur, musique, danse, mouvement... », op. cit., p. 39.

2.2. Le direct film sous le signe de la danse

Faire des films, animer des images, est pour Len Lye comme pour McLaren une réponse inévitable à leur *impetus* dansant. Naturellement, l'influence que la danse exerce sur leurs pratiques artistiques se manifeste également dans leurs réalisations. Les six films qui seront analysés ensuite font dialoguer leurs visions personnelles du cinéma, reliées par un désir commun de donner à voir et à sentir le mouvement : que ce soit par le dynamisme des couleurs, la ligne métamorphosante ou l'éclaboussure spasmodique, les mouvements que ces animateurs inscrivent sur le support filmique partent de leur corps pour venir se projeter dans ceux des spectateurs et y activer une réponse empathique, soit ce qu'ils nomment l'empathie kinesthésique (Len Lye) ou la mémoire musculaire (McLaren).

Je commencerai par analyser deux des premiers courts-métrages de Len Lye, *Rainbow Dance* et *Swinging the Lambeth Walk*, lesquels constituent une première approche de son esthétique kinesthésique à travers le travail de la couleur appliquée directement sur le support filmique et son hybridation avec des prises de vue réelles. Dans ces films, les motifs graphiques sont réduits à des taches de couleurs primitives, dont les mouvements purs affirment leur indépendance par rapport à ceux des objets et des formes sur lesquelles les couleurs sont appliquées.

Je me focaliserai ensuite sur deux animations de McLaren qui flirtent avec l'imaginaire de la danse à travers les métamorphoses fantaisistes de lignes gribouillées, à savoir *Boogie-Doodle* et *Hen Hop*. Si à première vue ces films se fondent sur des récits élémentaires de course-poursuite et de conquête amoureuse, le plus souvent le dynamisme des lignes et le plaisir visuel du mouvement prennent le dessus sur l'aspect figuratif des dessins, si bien que les gribouillages dérivent vers un régime d'abstraction qui souligne la dimension chorégraphique des images vues à l'écran.

J'analyserai en dernier deux *direct films* réalisés par les deux cinéastes, *Free Radicals* de Len Lye et *Blinkity Blank* de McLaren. Ce sera l'occasion d'envisager de plus près l'engagement physique qu'implique leur travail direct sur le support filmique et de comprendre comment leurs gestes d'inscription graphique

engendrent des mouvements virtuels et intermittents de lignes abstraites qui, projetées à l'écran, parviennent à transmettre des sensations kinesthésiques qui influent sur la perception et l'expérience des spectateurs.

Enfin, les figures incertaines, spasmodiques et pétillantes qui peuplent les animations de McLaren et de Len Lye n'ont pas vocation à représenter quelque chose de précis et se manifestent davantage sous une forme transitoire, qui rappelle fortement « l'acte pur des métamorphoses » attribué par Paul Valéry à la danse⁴⁴⁸ : mouvements de formes abstraites et de couleurs vives, toujours changeantes et fuyantes, mais qui finissent, sur la durée, par produire une sensation prégnante, comme une énergie dynamique ou un « élan vital » au sens bergsonien, transmettant la puissance même de la vie. Et bien qu'on ne trouve parmi cette « foule d'images qui aspirent à naître »⁴⁴⁹ quasiment aucune figure humaine identifiable, les figures en devenir virtuellement exhalées par les gestes des animateurs acquièrent sous le regard des spectateur des qualités dansantes, comme on le verra ensuite.

2.2.1. Danses de couleurs pures

L'exploration que Len Lye fait des couleurs dans ses premiers *direct films* peints à même la pellicule s'accorde avec l'idée de la couleur comme un véhicule de « sensations-pulsations ». Son apologie d'un usage non-réaliste, autonome et immédiat de la couleur peut être rapprochée des propos de Kandinsky, qui évoquait sa capacité à mettre « l'âme humaine en vibration » :

En règle générale, la couleur est donc un moyen d'exercer une influence directe sur l'âme. La couleur est la touche. L'œil est le marteau. L'âme est le piano aux cordes nombreuses. L'artiste est la main qui, par l'usage convenable de telle ou telle touche, met l'âme humaine en vibration. Il est donc clair que l'harmonie des couleurs doit reposer uniquement sur le principe de l'entrée en contact efficace avec l'âme humaine.⁴⁵⁰

⁴⁴⁸ VALÉRY Paul, *L'Âme et la danse* [1921], dans *Œuvres*, t. II. Paris : Gallimard, Pléiade, 1960, p. 165.

⁴⁴⁹ J'emprunte cette expression à FOCILLON Henri, *Vie des formes* [1934]. Paris : P.U.F., 2013, p. 11.

⁴⁵⁰ KANDINSKY Vassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, *op. cit.*, p. 112.

Expériences du mouvement par procuration

Ces mots de Kandinsky prennent appui sur une analogie musicale – qui n’est pas sans évoquer le projet du clavecin oculaire imaginé par le Père Castel –, à travers la comparaison entre la vibration des cordes d’un piano lorsque l’on frappe les touches et l’immédiateté de l’effet psychique ou spirituel de la couleur sur celui qui l’observe. Ils suggèrent également un engagement physique de l’artiste, par l’application des couleurs *manuellement* sur la toile, et du spectateur, dont l’œil est excité *au contact* de la couleur, de sorte qu’il « ressent alors une sensation de satisfaction, de joie, comme un gastronome qui goûte une gourmandise »⁴⁵¹.

Len Lye voyait lui aussi dans la couleur « une autre source de plaisir, émanant d’un stimulus de la sensation »⁴⁵² et ayant une influence directe sur celui qui la regarde. Pourtant, sa position se distingue de celle de Kandinsky sur un point fondamental, à savoir que contrairement au peintre le cinéaste ne vise pas l’âme mais le corps – le sien en premier, ainsi que ceux des spectateurs, auxquels il voulait transmettre des sensations physiques à travers ses créations.

Len Lye théorise ses idées sur l’impact sensoriel de la couleur dans un essai datant de 1936 intitulé « Expérimentations sur la couleur ». Le texte a pour point de départ une comparaison entre le travail chromatique dans ses films *A Color Box* et *Rainbow Dance*. Selon lui, les deux courts-métrages créent « une puissante impression d’écoulement coloré » ; mais alors que dans *A Color Box* la couleur est appliquée sur les formes en respectant leurs contours, utilisée donc de façon objective et abstraite, dans *Rainbow Dance* elle fait l’objet d’un traitement subjectif et spatial qui permet de détacher les couleurs des formes sur lesquelles elles sont apposées. L’animateur ne cache pas par ailleurs sa préférence pour ce dernier : quand dans *A Color Box* « la forme d’arabesque de motifs colorés est apparemment justifiée par la légère arabesque du petit air de danse qu’elle accompagne », dans *Rainbow Dance* c’est plutôt « le mouvement de couleur [qui] domine tous les autres mouvements », dont ceux des objets et ceux de la musique, de telle façon que « tout mouvement [est] transformé en un pur mouvement de couleur »⁴⁵³.

⁴⁵¹ *Ibid.*

⁴⁵² LYE Len, « Expérimentations sur la couleur », dans *Len Lye, op. cit.*, p. 147.

⁴⁵³ *Ibid.*

2.2. Le direct film sous le signe de la danse

Effectivement, Len Lye estime que la couleur doit « agir comme un stimulant de la sensation, même si l'imagerie dont elle fait partie peut être fondée sur une forme à dominante narrative »⁴⁵⁴. Contrairement à *A Color Box* qui reste un film abstrait sous le mode de la peinture animée, dans *Rainbow Dance* les images ont une base photographique qui permet l'identification d'un personnage, de quelques objets et d'une suite d'actions suggérant une ébauche de récit. « Expérimentations sur la couleur » commence justement par un synopsis du film :

*Un arc-en-ciel se forme derrière un homme debout dans une rue de ville pluvieuse. L'arc-en-ciel le transforme en une silhouette colorée et change ses vêtements de ville en tenue de randonneur. Il part en vacances et danse parmi des couleurs irréelles. Le slogan de fin déclare : "Avec la Caisse d'épargne de la poste, un sac d'or vous attend au bout de l'arc-en-ciel." Les arcs-en-ciel réels symbolisent l'idée générale.*⁴⁵⁵

Ce synopsis rend explicite la dimension publicitaire de *Rainbow Dance*, car il ne faut pas oublier qu'il s'agit de l'un des premiers films que Len Lye réalise dans le cadre du GPO Film Unit, qui lui avait commandé une publicité sur les services de la banque d'épargne britannique. Pourtant, le film ne saurait pas se résumer à son message, d'autant plus que l'impact visuel (et donc sensoriel) des mouvements des couleurs, en dialogue avec ceux d'objets et des figures dessinées ainsi qu'avec le rythme de la musique qui les accompagne, y est beaucoup plus prégnant.

Dans la suite de l'article, Len Lye se focalise sur les différentes stratégies de traitement filmique de la couleur explorées dans *Rainbow Dance*. Il énonce ainsi six procédés qui sont illustrés à l'aide d'exemples tirés du film, à savoir : le contraste entre les figures et leur fond ; l'usage irréaliste et artificiel des couleurs appliquées sur les prises de vue réelles ; la dissociation entre les changements des couleurs et les mouvements des objets ; la multiplication des figures par des « échos chromatiques » ; et la « sensation de couleur pure », à travers l'application de couleur sur le négatif photographique ou par la saturation de l'image⁴⁵⁶.

⁴⁵⁴ LYE Len, « Notes sur un court-métrage en couleur », dans *Len Lye, op. cit.*, p. 150.

⁴⁵⁵ LYE Len, « Expérimentations sur la couleur », p. 146.

⁴⁵⁶ *Ibid.*.

Rainbow dance, le mouvement à travers les couleurs

Rainbow Dance est le cinquième court-métrage achevé de Len Lye et le premier film pour lequel il expérimente le mélange des prises de vue réelles avec un travail direct sur la pellicule. Le caractère hybride du film découle des manipulations que l'animateur opère sur les images photographiques en noir et blanc, en les retravaillant dans les trois teintes du système Gasparcolor⁴⁵⁷ et en leur ajoutant des motifs abstraits peints au pochoir. Il travaille ensuite le dynamisme des formes visuelles en explorant de manière indépendante leurs variations chromatiques et leurs mouvements dans le cadre. À ce propos, Ian Christie décrit *Rainbow Dance* comme une « vision radicale de la chorégraphie cinématographique en utilisant des procédés sophistiqués de photographie en couleur pour créer une image à mi-chemin entre le photographique et le graphique, autrement dit un espace purement filmique »⁴⁵⁸. Len Lye résume la même idée par une expression encore plus saisissante lorsqu'il dit que son film offre une « danse parmi des couleurs »⁴⁵⁹.

Porté par une musique allègre et rythmée aux sonorités latino-américaines, le spectateur plonge pendant quatre minutes dans un univers polychrome exotique. Dès le générique de début, l'écran est balayé de plusieurs arcs colorés qui changent de couleur. La première image montre un ciel pluvieux : en réalité, l'impression de pluie résulte de l'accumulation de petites lignes obliques qui se superposent à un fond sombre avec une texture nuancée évoquant des nuages. L'état météorologique est confirmé par l'image suivante qui montre la silhouette d'un homme portant un imperméable et un parapluie, debout dans un paysage urbain⁴⁶⁰.

⁴⁵⁷ Le système *Gasparcolor*, ainsi nommé en hommage au chimiste Bela Gaspar qui le créa en 1933, introduit l'idée du film multicouches par synthèse soustractive des couleurs. Il s'agit d'un procédé de tirage filmique divisant le spectre en trois images monochromes qui, recombinaisonnées, forment une image en couleur. Oskar Fischinger et Len Lye ont été les premiers expérimentateurs de ce procédé dans leurs films d'animation graphique des années 1930.

⁴⁵⁸ CHRISTIE Ian, « Couleur, musique, danse, mouvement. Len Lye en Angleterre », *op. cit.*, p. 41.

⁴⁵⁹ LYE Len, « Expérimentations sur la couleur », *op. cit.*

⁴⁶⁰ Il s'agit de Rupert Doone, ancien danseur des Ballets Russes de Diaghilev et l'un des fondateurs du Group Theatre de Londres, qui défendait une conception du théâtre comme un « art du corps ». Cette figure fait penser à un autre danseur en gabardine célèbre dans l'histoire du cinéma encore à venir, à savoir Gene Kelly dans le numéro de *Chantons sous la pluie* (1952).

2.2. Le direct film sous le signe de la danse



Figure 25. L'arc en ciel après la pluie. Photogramme de *Rainbow Dance* (Len Lye, 1936).

L'image du ciel pluvieux revient une dernière fois, pour que l'on voie l'écran se remplir d'une tonalité bleu cyan lumineux : d'abord du bas vers le haut, révélant un ciel dégagé ; puis dans le sens inverse, jusqu'à retrouver la figure humaine, placée cette fois-ci sur un fond d'arc-en-ciel. Jusque-là immobile, le personnage s'anime enfin : après avoir vérifié qu'il ne pleut plus, il ferme son parapluie, le met sous le bras et fait semblant de jouer de la guitare. Alors que ses gestes sont clairs et précis, son corps se met à osciller au son de la musique en même temps que sa silhouette change de couleur à l'unisson, jusqu'à ce qu'elle soit soudain remplacée par de petites formes étoilées (plus précisément, des astérisques gribouillés sur le film) qui tournoient et sautillent à l'écran.

À sa réapparition, le personnage s'est débarrassé de sa gabardine et porte une vraie guitare dans les bras : pendant qu'il joue et balance son corps au rythme de la musique, la caméra se rapproche. Pourtant, il n'est pas la seule chose qui bouge dans l'image : alors que l'arc-en-ciel change graduellement de couleurs, la silhouette se remplit de motifs tissés, striés ou pointillés qui s'alternent dans un rythme allègre. La séquence se termine avec une nouvelle transformation du personnage et de l'espace dans lequel il se trouve : il lance sa guitare, sort du cadre, puis réapparaît rhabillé en randonneur dans un paysage champêtre.

Expériences du mouvement par procuration

Dans ce nouveau monde ensoleillé, peint de couleurs vives et changeantes, le personnage s'adonne à plusieurs activités : il se promène en bondissant sur des champs et des montagnes, fait un voyage en train, passe un séjour au bord de la mer et joue une partie de tennis sous le regard d'une jeune fille. Len Lye parle particulièrement du traitement non-réaliste de la couleur dans les séquences qui font succéder des paysages « ensoleill[és], crépusculaires puis sous-marin[s] »⁴⁶¹ ; le caractère fantaisiste de ces images est d'ailleurs renforcé par les motifs de poissons et de bateaux dessinés au pochoir sur la pellicule. Les plans de la partie de tennis sont quant à eux alternés avec quelques plans de la tête d'une fille aux cheveux courts, dont le regard accompagne les allers-retours de la balle en l'air ; ces plans ont été filmés en noir et blanc, la couleur saturée étant ajoutée sur l'image négative.

À la fin, le personnage se retrouve allongé dans un lit, comme s'il venait de s'endormir suite à une journée intense ; or, il se réveille aussitôt, s'asseyant dans une posture de méditation, ce qui suggère qu'il a rêvé de toutes ces aventures estivales. Derrière lui, on aperçoit un arc-en-ciel parsemé de pièces de monnaie. *Rainbow Dance* termine ainsi sur une note d'onirisme qui véhicule une interprétation du film comme étant une variation sur le thème du « mythe pastoral de l'homme moderne pour échapper à la ville et mener une vie de plaisirs récréatifs au bord de la mer »⁴⁶², tout en s'accordant parfaitement avec le message publicitaire qu'il était censé transmettre⁴⁶³.

Mais qu'en est-il du mouvement chorégraphique dans cette suite d'actions oisives ? Pour Ian Christie, *Rainbow Dance* partage l'esprit ludique et le dynamisme des expérimentations « commencée[s] avec les ballets de Diaghilev *Jeux* et *Parade* et poursuivie[s] avec *Entr'acte* de Picabia et Clair, dans lesquels la danse s'inventa un nouveau vocabulaire pour traduire la modernité », tout en s'inscrivant dans la continuité de « la tradition du "ballet spectacle" célébré par Léger »⁴⁶⁴. Si le traitement

⁴⁶¹ LYE Len, « Expérimentations sur la couleur », *op. cit.*, p. 147.

⁴⁶² CHRISTIE Ian, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁶³ Len Lye inclut en épilogue quelques images de bulletins de la banque et un collage d'objets dessinés censés rappeler aux spectateurs que la banque d'épargne britannique était le meilleur moyen pour financer leurs vacances de rêve.

⁴⁶⁴ CHRISTIE Ian, *op. cit.*, pp. 42-43. L'auteur rappelle que l'année de la réalisation de *Rainbow Dance*, Len Lye avait également mis en scène des numéros de danses fantastiques pour un spectacle de comédie musicale britannique intitulée *Mad About Money*.

2.2. Le direct film sous le signe de la danse

plastique donné au personnage et son intégration dans un décor tout aussi changeant corroborent cette lecture, Len Lye cherche moins à en faire un commentaire de la vie moderne qu'à tracer son propre chemin dans le domaine du cinéma expérimental, en proposant une approche du médium filmique par la voie des sensations.

En plus des effets chromatiques non-réalistes, il est intéressant de constater que Len Lye profite de l'hybridation des divers registres d'image pour explorer la façon dont les procédés filmiques altèrent la nature des mouvements du personnage. Le fait qu'il s'agisse d'un danseur permet, certes, d'accorder une allure dansante à toutes ses actions, mais ses mouvements sont finalement aussi dansants que ceux des formes abstraites et des couleurs avec lesquelles il partage l'écran. L'interaction des prises de vues réelles avec les motifs picturaux contribue alors à dissocier les mouvements du personnage de leurs fins pratiques et à les libérer des lois physiques et gravitationnelles, de sorte qu'ils acquièrent de nouvelles qualités plastiques, voire chorégraphiques, selon l'une des modalités suivantes :

D'une part, des raccords de mouvement assurent les transitions entre les séquences malgré le changement abrupt et déréglé des couleurs appliquées sur les figures ou sur les fonds. Par exemple, le passage du personnage de la ville vers le décor champêtre se fait dans la continuité de sa démarche, après avoir lancé la guitare (il disparaît par la droite et réapparaît par la gauche) ; un seul bond lui suffit à se transporter vers les montages, puis vers la mer ; ou encore, à la fin de la partie de tennis, il s'allonge dans la continuité d'une passe et atterrit sur son lit soudainement apparu sous lui. Ces mouvements « téléportants » font penser à l'un des principaux motifs des ciné-danses à venir, anticipant de quelques années le célèbre saut du danseur Talley Beatty dans *A Study in Choreography for Camera* de Maya Deren, un saut presque surhumain capable de relier des espaces-temps discontinus.

D'autre part, les procédés filmiques et les techniques d'animation contribuent à une stylisation des gestes et des postures du personnage, notamment lorsque l'un de ses mouvements est figé, rallongé ou répété au montage. Il s'agit là d'un effet de suspension qui permet d'accorder à ses mouvements une qualité d'apesanteur et une souplesse inouïes. En cela, les manipulations filmiques affectent surtout les « flux d'organisation gravitaire, qui se jouent avant l'attaque » d'un mouvement,

Expériences du mouvement par procuration

comme dirait Hubert Godard, et qui vont « modifier profondément la qualité du geste et le colorer de nuances qui nous “sautent” aux yeux »⁴⁶⁵. La manière dont Len Lye travaille l'image en lui ajoutant de la couleur lui permet justement de mettre en avant le « flux gravitaire » des gestes du personnage, si bien que souvent on ne voit plus le sujet dansant, mais plutôt la figure graphique pure qui en résulte.

Par exemple, lors du premier bond du randonneur dans les montagnes, sa silhouette est suspendue en l'air et dédoublée dans la trajectoire du mouvement, créant une composition évocatrice des études chronophotographiques d'Étienne-Jules Marey : les phases successives du mouvement sont inscrites dans l'image, chacune portant une couleur différente. Cet effet de dédoublement est employé de nouveau pendant la partie de tennis, de deux façons distinctes : lorsque le personnage saute, il laisse dans son sillage une suite de silhouettes figées qui décomposent son déplacement dans l'espace du cadre ; et lorsqu'il doit redoubler d'efforts pour pouvoir frapper les balles qui lui sont lancées (des cercles peints au pochoir sur le film), son corps se multiplie en trois silhouettes coloriées qui bougent à leur gré.



Figures 26a et b. Silhouettes dédoublées dans la trajectoire du mouvement.
Photogrammes de *Rainbow Dance* (Len Lye, 1936).

⁴⁶⁵ GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », *op. cit.*, p. 225. Le pré-mouvement désigne selon l'auteur « cette attitude envers le poids, la gravité, qui existe déjà avant que nous bougions, [...] et qui va produire la charge expressive du mouvement que nous allons exécuter ». Un même mouvement peut alors avoir un impact perceptif différent selon l'anticipation de l'attaque du geste. Hubert Godard illustre cette idée en comparant les performances de Gene Kelly et de Fred Astaire vues en ralenti : « Gene Kelly démarre toujours légèrement plus tard, mais arrive avant, tant cette concentration anticipatrice lui donne une qualité “explosive”, particulière à la qualité féline de son mouvement. La manière de Fred Astaire est plus étalé dans le temps, par la grâce de son inimitable suspension ». *Ibid.*

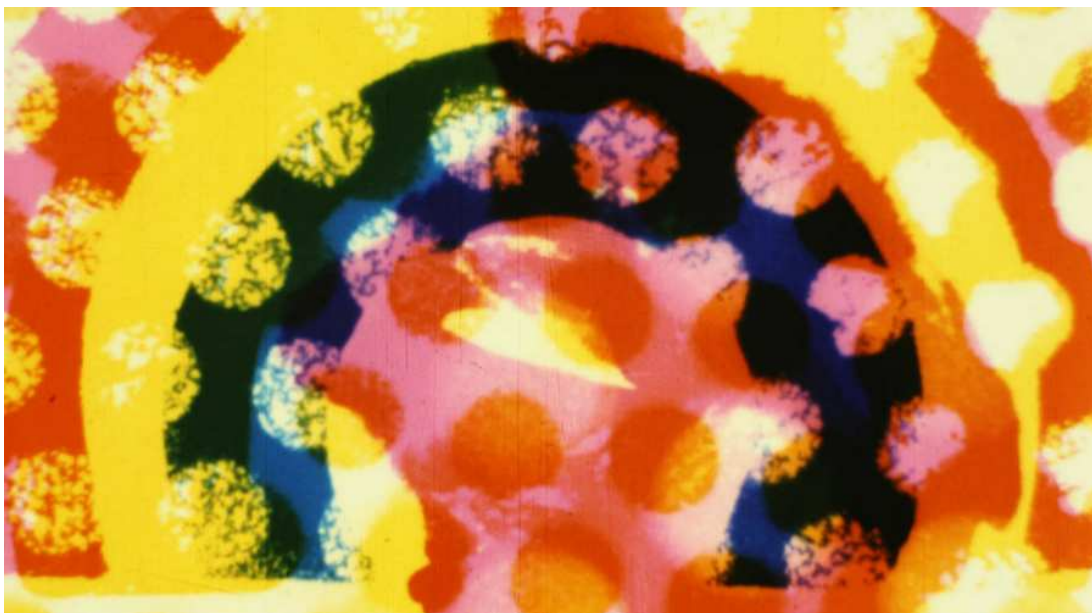


Figure 27. La silhouette humaine se perd dans la matière plastique.
Photogramme de *Rainbow Dance* (Len Lye, 1936).

Le sujet est ici réduit à une figure graphique faite de la même matière picturale que la toile de fond sur laquelle il est inscrit, soit des aplats de couleur vive en mouvement. Outre l'hybridation des techniques, la principale innovation esthétique de *Rainbow Dance* tient à la façon dont Len Lye désorganise la hiérarchie entre les figures et le fond et, ce faisant, engendre un espace d'ordre « haptique », qui engage un sens du toucher en lien avec la vue. Cette idée rappelle par ailleurs ce qu'écrivit Gilles Deleuze à propos de l'emploi des aplats de couleur par Francis Bacon :

*Ils ne sont pas sous la Figure, derrière elle ou au-delà. Ils sont strictement à côté, ou plutôt tout autour, et sont saisis par et dans une vue proche, tactile ou « haptique », autant que la Figure elle-même. [...] Ce qui compte actuellement, c'est cette proximité absolue, cette coprécision, de l'aplat qui fonctionne comme fond, et de la Figure qui fonctionne comme forme, sur le même plan de vision proche.*⁴⁶⁶

⁴⁶⁶ DELEUZE Gilles, *Logique de la sensation*. Paris : Éditions de la Différence, 1981. Réédité sous le titre *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris : Éditions du Seuil, 2002. pp. 14-15. Deleuze reprend le terme haptique (du grec *apte* qui signifie toucher) à l'historien de l'art Alois Riegl, d'après qui le bas-relief égyptien incarne de manière paradigmatique la fonction du toucher propre de la vue, en ce qu'il est conçu sur le principe de la frontalité et pour être vu de près, « tâté du regard ». À partir de cette idée d'une forme de vision haptique, Deleuze a développé une opposition entre l'espace optique de la représentation (l'espace de la distance et des plans organisés selon le principe de la perspective, tributaire de la vision éloignée) et l'espace haptique éminemment pictural (l'espace de la proximité, sans profondeur ni hiérarchie, qui favorise une vue rapprochée et immédiate).

Expériences du mouvement par procuration

Dans les films de Len Lye qui mélangent prises de vues réelles et travail à même la pellicule, ce « sens haptique de la vue » est un corollaire de l'engagement physique du cinéaste impliqué dans l'acte d'inscription manuelle des images sur le support filmique. Le film que Len Lye réalise l'année suivante illustre particulièrement bien cette idée : *Trade Tattoo* est construit autour du motif du tatouage, technique éminemment haptique – puisqu'on fait de la peau une toile – qui renvoie également à la dimension physique de l'inscription dans la pratique du *direct film*.

Ce court-métrage de cinq minutes réalisé en 1937 porte sur une journée de travail en Angleterre, plus précisément sur le rôle de la poste britannique dans le bon fonctionnement de l'industrie et du commerce. Pour cela, Len Lye utilise des images de *found footage* de films documentaires produits par le GPO, qu'il « recycle » par l'emploi du film négatif et l'ajout de la couleur travaillée par le procédé Technicolor, son choix de pellicule à cette occasion. Le tatouage dans ce film fonctionne à la fois comme motif narratif ou thématique (les échanges commerciaux assurés par les services de la poste), autant que visuel ou plastique (les textures imprimées sur les prises de vues réelles) et rythmique (l'entrelacement des rythmes visuels et musicaux, à savoir un air de danse cubaine).

Dans *Trade Tattoo*, les objets réels filmés deviennent des silhouettes graphiques au même titre que les mots de slogans et les motifs pointillés, tricotés ou tressés, que Len Lye gribouille ou imprime directement sur les prises de vue réelles. Ces compositions texturées rappellent les *batiks* sur lin ou soie que l'artiste réalisait quelques années auparavant ; les techniques cinématographiques lui permettent de travailler le dynamisme de la trame visuelle sur le plan cinétique, et il en découle des images hyper-mouvementées qui balayent l'écran dans tous les sens.

Il est en outre possible d'envisager que Len Lye dessine et imprime des formes et des couleurs sur le film comme un tatoueur écrit sur la peau. Pour pousser la métaphore du tatouage plus loin, je dirais qu'il conçoit la pellicule comme un corps vivant qu'il peut tatouer, soit comme une extension de son propre corps ; c'est comme si, par l'inscription du mouvement sur le support filmique, il était enfin capable de le ressentir « dans sa propre peau ».

***Swinging the Lambeth Walk*, le rebond des lignes dessinées**

Avec *Swinging the Lambeth Walk*, réalisé en 1939, Len Lye retourne à la technique du *direct film* dans la lignée de ses premières expérimentations abstraites autour du mouvement des couleurs. Bien qu'il soit financé par l'Association pour le Développement du Tourisme et de l'Industrie d'Angleterre (TIDA), aucun élément du film n'indique qu'il s'agit d'une publicité (à l'exception du logo dans le générique)⁴⁶⁷. Réalisé en 1939, le court-métrage consiste en trois minutes et demie d'images abstraites en mouvement, peintes de couleurs vives à même le film et synchronisées sur plusieurs versions d'une musique de danse célèbre, dont un morceau joué par Django Reinhardt à la guitare. Il s'agit plus précisément du *Lambeth Walk*, une routine de danse popularisée à Londres à la fin des années 1930⁴⁶⁸.

Si le générique de début suggère que les images se subordonnent à la musique (en présentant le titre « Lambeth Walk » suivi de la formule « avec l'accompagnement colorié de Len Lye »), on aurait tort de supposer que le film se limite à illustrer cet air populaire. Il importe de rappeler que Len Lye choisissait toujours les musiques qui accompagnaient ses réalisations pour leur capacité à créer une prédisposition au mouvement corporel. Dans *Swinging the Lambeth Walk*, le rôle de la musique en tant qu'invitation à une expérience physique susceptible d'être partagée est d'autant plus évident que la bande sonore fait référence à une routine de danse populaire.

Le mot « *swinging* » dans le titre fait référence à la famille de danses *swing* qui surgissent à fin des années 1920 aux États-Unis, puis se répandent en Europe. Elles se dansent en solo (charleston) ou en couple (lindy hop, balboa), généralement

⁴⁶⁷ Il semblerait que *Swinging the Lambeth Walk* aura choqué certains membres du gouvernement britannique, qui ne comprirent pas comment un film expérimental abstrait basé sur une musique populaire pouvait recevoir du financement public. LYE Len, cité par HORROCKS Roger, *Art that moves : The work of Len Lye*, *op. cit.*, p. 144.

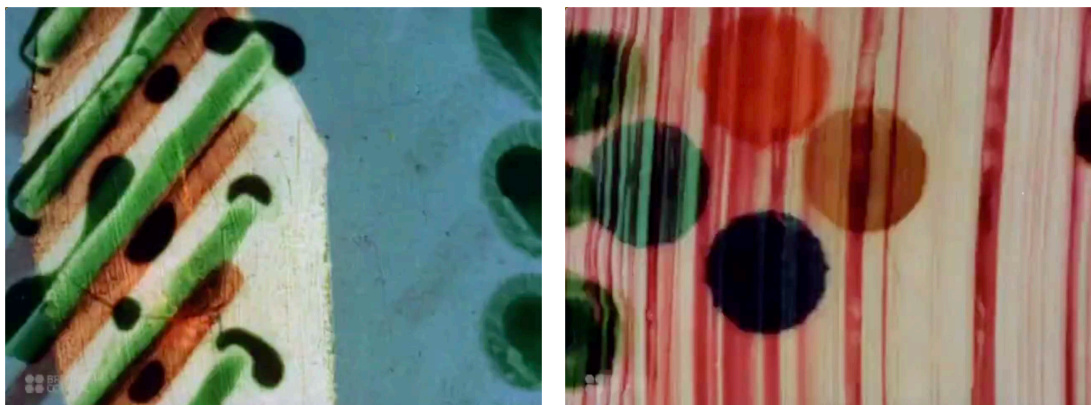
⁴⁶⁸ Le *Lambeth Walk* doit son nom à une rue du quartier populaire de Lambeth à Londres, connu par son caractère *cockney*. Originellement, la chanson intègre le spectacle musical *Me and My Girl* (1937) de Noel Gay et Douglas Furber, et la création de la chorégraphie est attribuée à Lupino Lane. La musique et la routine de danse sont devenues célèbres après la publication d'un article dans *The Times* en octobre 1938, lequel annonçait : « Tandis que les dictateurs se déchaînent et que les hommes d'État parlent, toute l'Europe danse sur le Lambeth Walk ». Quelques extraits de la version originale du *Lambeth Walk* filmée vers 1937-1939 peuvent être visionnés via ce lien : <https://www.youtube.com/watch?v=GHPbdkMMnZ4> [Consulté le 12/05/2020].

Expériences du mouvement par procuration

sur de la musique jazz. Caractérisées par une énergie rebondissante et débordante, ainsi que par une attitude joyeuse et extravagante, ces danses accordent une grande place à l'improvisation, bien qu'elles comprennent également des routines assez simples, dont le *Cake-walk* ou le *Lambeth Walk*, ou plus complexes, comme le *Shim Sham*.

Dans sa forme la plus simple, le *Lambeth Walk* se danse en ligne par des couples qui marchent en imitant la démarche fanfaronne des Cockneys londoniens, et qui marquent certains moments de la musique avec des tapes énergiques sur le genou, des claques de doigts ou des pouces levés, accompagnés par le cri traditionnellement juif « Oy ! ». C'est justement ce « Oy » qui ouvre et conclut le film, synchronisé avec les uniques images à peine figuratives montrant la forme iconique d'un pouce levé.

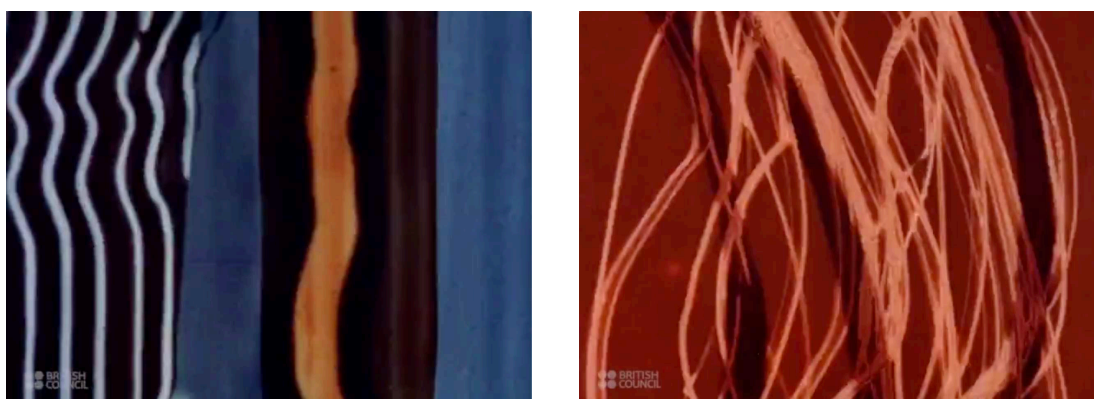
Swinging the Lambeth Walk est globalement composé de lignes verticales ou horizontales, certaines plus fines, d'autres plus épaisses, parfois droites, d'autres fois ondulées ou accidentées, qui balayent l'écran en accompagnant les vibrations des instruments à corde de la musique. S'ajoutent à cette trame dynamique quelques motifs géométriques, dont des petits cercles, des triangles et des rectangles, ou encore des astérisques qui rebondissent à l'unisson des instruments de percussion. D'un point de vue formel, le film joue avec la correspondance entre les instruments musicaux et les motifs graphiques peints sur la pellicule : de même que les lignes sont plus ou moins épaisses selon la hauteur des notes musicales (plus graves ou aiguës), de même aussi les mouvements visuels sont plus ondulés et harmonieux, ou bien vibratoires et intermittents, selon la vitesse du rythme de la musique.



Figures 28a et b. Des cercles qui rebondissent à l'unisson des instruments de percussion.
Photogrammes de *Swinging the Lambeth Walk* (Len Lye, 1939).

2.2. Le direct film sous le signe de la danse

Bien que cette association si précise entre les sons des instruments et les motifs graphiques paraisse trop systématique pour un cinéaste qui se dit passionné par l'improvisation caractéristique de la musique jazz et par l'automatisme des mouvements propres aux états de transe et aux danses rituelles, le film répond tout de même au désir de Len Lye de transmettre la pulsation de la musique via les images. Cette hypothèse est corroborée par la description que l'artiste lui-même propose de son film : « Tout est *XXX cellent* et le vrombissement de la contrebasse est si fort que les cordes vibrent en réponse sympathique ou plutôt en réponse extatique »⁴⁶⁹.



Figures 29a et b. Des lignes qui balayent l'écran en accompagnant les vibrations des instruments à corde. Photogrammes de *Swinging the Lambeth Walk* (Len Lye, 1939).

Le motif de la corde auquel se réfère Len Lye cache une double référence : il évoque à la fois les vibrations des cordes des instruments musicaux et les mouvements visuels des lignes rebondissantes, lesquelles deviennent de véritables véhicules de « sensations-pulsations » qui circulent entre les sons et les images, entre le corps de l'animateur et ceux des spectateurs. Car pour le cinéaste, ce n'est pas uniquement l'écoute de la musique qui le rend sensible aux vibrations sonores intangibles qui galvanisent ses gestes d'inscription graphique. En effet, le simple fait de *voir* les lignes dessinées s'agiter au son de la musique peut en théorie, selon Len Lye, susciter de fortes réponses kinesthésiques chez les spectateurs.

⁴⁶⁹ LYE Len, cité par HORROCKS Roger, *Art that moves : The work of Len Lye, op. cit.* « Everything is XXXX cellent and the hum on the double-bass is so extreme that one's cord quivers in sympathetic response or should we say in ecstatic response ».

Expériences du mouvement par procuration

Le motif de la ligne dans *Swinging the Lambeth Walk* fonctionne également en tant que métaphore de la pellicule à proprement parler, notamment dans la mesure où la ligne tracée conserve à la projection un aspect analogue au ruban filmique. La prédominance de lignes verticales dans les courts-métrages de Len Lye est ainsi liée au fait qu'elles sont plus faciles de dessiner, car il suffit de suivre la forme longitudinale du ruban sans prendre en compte sa division régulière en photogrammes. Ceci permet à l'animateur de concilier sa quête de l'immédiateté et de l'automatisme dans la création avec l'exigence d'un minimum de précision de ses gestes d'inscription. À ce sujet, Jean-Michel Bouhours écrit que Len Lye « retrouve dans la bande de film la ligne dynamique, et dans la technique de la peinture directe sur pellicule le déplacement, la distance qu'il recherchait avec ses notations instables, au crayon, de formes en mouvement »⁴⁷⁰.

Je me demande enfin si l'élasticité vibratoire et la « souplesse contrôlée » des lignes dessinées dans *Swinging the Lambeth Walk* n'a pas quelque chose à voir avec la qualité de rebond typique des danses swing⁴⁷¹, lié à la pulsation de la musique jazz qui prend ses racines dans une pensée rythmique d'origine africaine, marquée par la polyrythmie, la syncope et la contramétrie⁴⁷². À l'instar des danseurs de swing qui ne cessent de rebondir dans le sol en réponse à la pulsation de la musique, et qui sont libres d'improviser dans le respect de la métrique des phrases musicales, l'animateur travaillant directement sur le support filmique peut lâcher prise de ses gestes d'inscription sous condition d'être toujours à l'écoute de la manière dont le support matériel répond aux vibrations les plus infimes de sa main.

C'est donc à partir de *Swinging the Lambeth Walk* que le motif de la ligne va prendre le dessus sur les expérimentations autour de la couleur pure qui caractérisent les premiers films de Len Lye, préconisant à la fois les égratignures spasmodiques de

⁴⁷⁰ BOUHOURS Jean-Michel, « La conjonction de la forme et du mouvement », *op. cit.*, p. 79.

⁴⁷¹ C'est ce qu'on appelle le « *bounce* » : une sorte de rebond constant des danseurs vers le bas, en jouant avec le ressort des genoux ; ceci permet de donner de l'élasticité au mouvement, avec un minimum d'effort. Le rebond est justement ce qui accorde aux danses swing leur ancrage énergétique dans le sol (contrairement, par exemple, à la danse classique, caractérisé par une qualité plus aérienne, à la fois soutenue et harmonieuse).

⁴⁷² On qualifie de *contramétrie* une musique dans laquelle les figures et les accents sont en conflit avec la pulsation. Par exemple, en jazz, on accentue les temps faibles avec des battements de mains.

Free Radicals et les sculptures cinétiques faites de bandes de métal qui vibrent actionnées par des moteurs⁴⁷³. Par la suite, le langage de l'animateur sera de plus en plus épuré, et se réduira dans bien des cas à la boucle ou au trait en perpétuel devenir, marquant un retour aux formes primitives qu'il avait explorées dans *Tusalava*. De plus, dans ses derniers films, la ligne grattée est à même d'être la trace visible – et tangible – de ses gestes d'inscription sur le support, dont émanent les sensations physiques qu'il veut transmettre aux spectateurs par empathie kinesthésique.

2.2.2. Danses de lignes métamorphosantes

À l'instar de Len Lye, Norman McLaren devait lui aussi être conscient de ce lien essentiel entre les gestes d'inscription et les mouvements des lignes dessinées. Il se montre particulièrement attentif aux propriétés matérielles du support lorsqu'il s'agit du travail direct sur pellicule : d'une part, il défend le schématisme du dessin, expliquant que « [l]a ligne, le trait, l'image doivent être très simples parce que, la pellicule étant étroite, l'étendue est difficile »⁴⁷⁴ ; d'autre part, il remarque que tout le travail créatif est condensé dans l'étape de l'exécution des dessins, de sorte qu'il « transforme immédiatement les idées qu'[il a] en tête en des images »⁴⁷⁵. De ce fait, sa pratique du gribouillage ou *doodling*⁴⁷⁶ répond à la fois à la condition d'immédiateté du processus créatif et à son apologie de l'improvisation comme un moyen pour exprimer son imagination foisonnante.

⁴⁷³ Citons par exemple *Blade* (1972-1976), une sculpture à grande échelle composée d'une bande d'acier positionnée verticalement face à une boule de liège montée au bout d'une tige. Les mouvements oscillatoires des deux composantes de la sculpture sont « chorégraphiés » à l'aide de deux moteurs, mais il est impossible de prédire comment ils vont se combiner. En fait, Len Lye fait varier la vitesse et l'intensité des mouvements des deux éléments, de sorte que parfois ils se touchent à peine, parfois ils se heurtent vraiment ; de leurs interactions réciproques résultent des vibrations imperceptibles ou des vrombissements étranges. *Blade* est exemplaire de l'approche matérielle de Len Lye en ce qui concerne l'intensification des qualités sonores de ses sculptures ; à cet égard, voir WALL Sarah, « Len Lye's Kinetic Experiments: Sounds of Sculpture », *op. cit.*

⁴⁷⁴ McLAREN Norman, cité par BONNEVILLE Léo, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁷⁵ McLAREN Norman, « Films d'animation », dans BASTIANCICH Alfio, *op. cit.*, p. 142.

⁴⁷⁶ *Doodling* veut dire gribouillage ou griffonnage ; il s'agit d'un style de dessin qui s'appuie sur l'assemblage de motifs simples (lignes, formes géométriques, etc.) répétés et/ou intriqués.

Expériences du mouvement par procuration

Dans les années 1930, McLaren commence à développer une imagerie et une pensée poétique personnelles, inspirées des métamorphoses fantaisistes d'Émile Cohl et du principe de l'association libre cher au surréalisme⁴⁷⁷. Ayant en tête l'idée de réaliser un film d'animation avec des lettres qui se transforment en des objets, il propose au GPO Film Unit de créer une publicité pour le nouveau service de la poste aérienne britannique. Ainsi est né en 1938 *Love on the Wing*, considéré comme le premier film de McLaren, « à la McLaren ».

Love on the Wing présente de nombreux éléments qui s'avèreront des leitmotifs de l'univers mclarenien. D'une part, la prémisse narrative du film combine des éléments de course-poursuite, de badinage flirteur et de conquête romantique : selon Léo Bonneville, le film raconte « les aventures d'une lettre d'amour qui transporte les sentiments et qui est menacée »⁴⁷⁸. D'autre part, les qualités fluides et aériennes, oserait-on dire dansantes, qui sont accordées aux mouvements et aux transformations des figures dessinées font penser au motif du pas de deux, préconisant la célèbre ciné-danse que McLaren réalise en 1968.

Pour l'accompagnement musical de *Love on the Wing*, McLaren choisit une marche nuptiale de Jacques Ibert, légère et rythmée. La connotation sexuelle du récit est en outre corroborée par les successives transformations que les protagonistes – un couple d'amoureux – subissent tout au long du film, prenant la forme d'objets complémentaires parfois couplés d'une paires d'ailes⁴⁷⁹. Cette extraordinaire suite de métamorphoses se déroule sur un fond de nuages et d'autres formes suggestives d'un espace surréaliste⁴⁸⁰. Alors que l'arrière-plan défile plus lentement, les motifs se muent dans un rythme rapide, donnant l'impression qu'ils planent ou voltigent.

⁴⁷⁷ La découverte du surréalisme et, à travers celui-ci, de méthodes de création faisant appel à l'inconscient et admettant l'improvisation, a contribué à libérer la manière de penser de McLaren en lui montrant qu'il était possible de « changer tout en n'importe quoi ». MCLAREN Norman, *Creative Process*, cité par DOBSON Terence, *op. cit.*, pp. 95-97.

⁴⁷⁸ BONNEVILLE Léo, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁷⁹ Dans la première partie, le personnage masculin est associé à un parapluie, une pipe, un os et une paire de ciseaux, alors que la femme apparaît sous la forme d'une colonne et d'une fleur ; vers la fin, plusieurs gribouillages d'objets communs appareillés (fleur/abeille, bougie/mouche, pomme/bouche, gant/main, coquetier/oeuf, fourchette/couteau, serrure/clé, les deux moitiés d'un cœur) surgissent en virevoltant, vibrent à l'unisson, se cognent et se pénètrent, insinuant l'acte sexuel.

⁴⁸⁰ Il est intéressant de noter que certains de ces fonds, surtout dans le générique de début, évoquent des décors surréalistes de toiles de Salvador Dalí, Giorgio Di Chirico ou Yves Tanguy.

2.2. Le direct film sous le signe de la danse

Tout le secret, toute la grâce, de *Love on the Wing* résident dans ce verbe, « voltiger ». Le terme, le plus souvent associé au vol des oiseaux, suggère ici le fait de « voler ça et là, de manière incessante et sur de courtes distances » ou de « rester en suspension tout en étant animé de petits mouvements au gré des souffles d'air »⁴⁸¹. En ce qui concerne les *doodles* mclareniens, le thème du marivaudage s'accorde bien avec une acception de ce verbe en tant qu'action de « se déplacer rapidement d'un côté et de l'autre tout autour de l'ennemi, pour le harceler », alors que les changements nerveux des motifs visuels évoquent cet autre sens du mot voltiger qui consiste à « passer rapidement et superficiellement d'une chose, d'une personne, d'un sujet à l'autre, sans s'y arrêter »⁴⁸². Enfin, la qualité voltigeante des images du film découle encore de la rapidité et de la souplesse avec lesquelles McLaren exécute les dessins à même la pellicule, notamment en tirant parti de l'effet de « *boiling* » pour renforcer l'impression d'une énergie effervescente émanant des figures animées⁴⁸³.

En plus de cet effet de bouillonnement, deux éléments particulièrement pertinents dans la conception de ce film renforcent l'impression globale que les figures voltigent, voire dansent : d'une part, l'accompagnement musical coordonne, dynamise et ponctue les déplacements et les interactions entre les motifs visuels ; d'autre part, les figures dessinées se détachent de l'arrière-plan de l'image, notamment par l'utilisation de la caméra multiplane qui permet à McLaren de créer des effets de profondeur et de travailler séparément les figures et leurs fonds, en intensifiant les mouvements des premiers et en atténuant le défilement des seconds. Ce procédé amène le spectateur à focaliser son regard sur le motif animé et à faire abstraction de l'environnement autour – de la même manière que, lorsque l'on regarde une danse, l'attention du spectateur se concentre sur les corps des danseurs et leurs mouvements, plutôt que sur le décor.

⁴⁸¹ Définitions du verbe « voltiger », *TLFI : Trésor de la Langue Française Informatisé*. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/voltiger> [Consulté le 24/09/2019].

⁴⁸² *Ibid.*

⁴⁸³ En anglais, « *boiling* » est le terme utilisé pour décrire l'effet visuel dans lequel les contours d'un dessin autrement immobile semblent bouillir ou frémir. Le « *boiling* » est obtenu en réalisant plusieurs tracés inexacts à partir d'un seul dessin original. Ceci permet de faire durer une même figure à l'image tout en lui accordant une impression d'instabilité ou de vivacité.

Expériences du mouvement par procuration

Jugé par la direction du General Post Office beaucoup « trop érotique et trop freudien »⁴⁸⁴, *Love on the Wing* finit par être très peu diffusé. Le sentiment que le GPO Film Unit ne soutient pas ses ambitions créatives et le début du conflit mondial motivent McLaren à s'envoler vers les États-Unis, en 1940, où il se dédie à la création d'une série de films autour des rapports entre les images et les sons. Parmi ceux-ci, *Boogie-Doodle*, réalisé en 1941, est particulièrement symptomatique du travail du cinéaste en ce qui concerne le dialogue entre la bande image et la bande son : dans cette animation abstraite, les *doodles* aux couleurs fauves de McLaren « dansent » sur une musique de *boogie* jouée au piano par Albert Ammons.

***Boogie-Doodle*, du pas de deux au bal chaotique**

À l'instar de *Swinging the Lambeth Walk* de Len Lye, *Boogie-Doodle* est inspiré d'un style musical associé à une danse populaire en vogue à l'époque. McLaren avait par ailleurs été très marqué par les premiers *direct films* de Len Lye accompagnés de musique jazz, et vint lui-même découvrir à New York la fièvre du boogie-woogie et sa danse homonyme. Il comprend rapidement que le boogie-woogie est fondé sur une sorte de compromis de « différence et répétition » qui laisse une grande place à l'improvisation et qui peut servir de modèle pour l'exécution de ses *doodles* : tous deux associent la contrainte d'un vocabulaire limité avec une grande liberté d'exploration de toutes leurs variations et combinaisons possibles⁴⁸⁵.

Boogie-Doodle reprend plusieurs éléments de *Love on the Wing*, dont les métamorphoses incessantes d'une paire de motifs et la suggestion d'une dynamique de course-poursuite à connotation sexuelle. Malgré l'abstraction des images, McLaren

⁴⁸⁴ McLAREN Norman, *Creative Process*, cité par DOBSON Terence, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁸⁵ Le terme *boogie-woogie* désigne une façon de jouer le piano propre aux *big bands* de jazz américaines des années 1930, puis adoptée par le *rock and roll* des années 1950, ainsi qu'une variante très énergique et acrobatique des danses swing de la même époque. La structure musicale est fondée sur des variations autour d'un motif, avec des moments où les pianistes ou les danseurs peuvent improviser.

Par ailleurs, le boogie-woogie inspira aussi des peintres abstraits, dont Piet Mondrian avec son *Broadway Boogie-Woogie* (1942-1943) ; dans un article sur le tableau, le critique Harry Cooper écrit que l'essence du « piano boogie » était une sorte de compétition entre les deux mains du pianiste, « en ce qu'elles partagent une structure répétitive qu'elles ne cessent de contrecarrer pour créer une texture polyrythmique virtuose ». Voir COOPER Harry, « Mondrian, Hegel, Boogie », *October*, vol. 84, printemps 1998, p. 135.

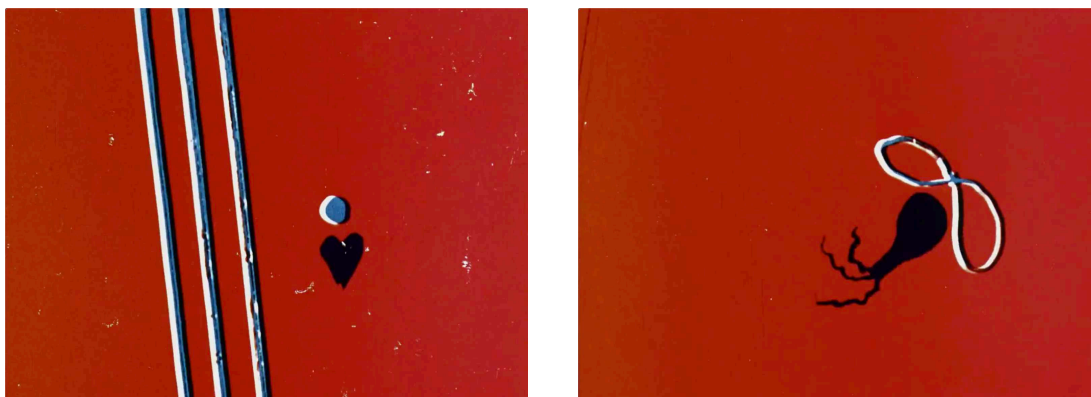
2.2. Le direct film sous le signe de la danse

estime que l'énergie contagieuse de la musique rend le film accessible à tous. Il décide tout de même d'inclure dans le générique de début un texte expliquant qu'il s'agit d'un film expérimental réalisé sans caméra par un simple dessin à la plume sur pellicule : ce message est traduit en huit langues formant autant de lignes de texte, qui défilent sur un fond bleu dans un mouvement de *travelling* vers la droite.

Après le générique, l'écran passe soudainement du bleu au rouge, et la danse des gribouillages commence : tout d'abord, apparaissent dans le coin supérieur droit de l'image deux petits motifs qui se détachent du fond rouge, à savoir un cercle bleu immuable et un cercle noir lequel, au contraire, ne cessera de s'agiter et de changer d'apparence. Alors que le cercle noir papillonne autour du cercle bleu en prenant diverses formes pour essayer de l'apprivoiser, quelques lignes bleues verticales ou légèrement diagonales balayent l'écran à plusieurs reprises pour empêcher leur rencontre ou tenter de les séparer. Éventuellement, le cercle noir prend des contours plus pointus suggérant successivement la forme d'un coeur, d'une flèche et d'une bouche, et réussit à entourer le cercle bleu, puis à le percer.

Toujours dans les mêmes tonalités acides de rouge, bleu et noir, le film enchaîne dans un rythme fébrile les transformations des deux motifs graphiques que l'on associe par la suite aux cellules reproductrices : le cercle noir est par moments prolongé par une petite queue, représentant un spermatozoïde qui nage énergiquement autour de la figure bleue, symbolique d'un ovule, jusqu'à la pénétrer ; le motif femelle se change alors en petite vague horizontale, miroitant la forme zigzagante de la queue de la gamète mâle qui est venue la féconder. Une sorte d'énergie pulsionnelle anime leurs interactions, suggérant de façon puérile l'acte sexuel.

Aux métamorphoses continues des motifs graphiques s'ajoutent encore leurs déplacements effrénés qui font de l'écran une trame visuelle. Tout le long du film, on trouve ainsi deux types de mouvements simultanés et complémentaires, élaborés en articulation avec la musique : alors que le caractère vibratoire des déplacements des éléments graphiques fait penser aux jeux de jambes des danseurs de boogie-woogie, les allers-retours des lignes balayantes évoquent les mouvements des mains des pianistes qui « balayent » le clavier dans les moments d'improvisation musical.



Figures 30a et b. Le pas de deux des deux cellules reproductrices.
Photogrammes de *Boogie-Doodle* (Norman McLaren, 1941).

Bien qu'à aucun moment l'image ne s'immobilise complètement, on signale deux moments de rupture que l'on peut désigner de « *breaks in blue* ». Ces passages correspondent à des intermèdes musicaux, destinés à un moment d'improvisation au piano, lorsque la structure musicale répétitive est interrompue par une inflexion abrupte du rythme. Dans le film, ces intermèdes ont également un fort impact visuel : d'une part, l'inversion soudaine des couleurs brise l'impression de continuité du mouvement visuel ; d'autre part, les variations rythmiques de la musique influent aussi sur l'apparence générale des éléments graphiques⁴⁸⁶.

Dans la dernière minute du film, la dynamique de marivaudage initialement suggérée par les interactions entre les deux embryons s'efface au profit de l'installation d'une trame visuelle et cinétique plus complexe, marquée par l'apparition de divers motifs abstraits, qui pullulent et qui « dansent » en se déplaçant partout à l'écran, ainsi que par les passages soudains des lignes balayantes, qui viennent se heurter contre les autres éléments graphiques en provoquant leur pulvérisation. Ce nouveau dynamisme désordonné fait éclater la logique du pas de deux qui avait commencé par être établie dans la première partie du film, en le transformant dans une sorte de bal chaotique qui s'accorde davantage avec l'énergie débridée et vibrante propre de la musique et de la danse boogie-woogie qui avaient inspiré McLaren.

⁴⁸⁶ Par exemple, dans le premier *break in blue*, les motifs se transforment en un point et une virgule, ou bien une étoile et une goutte, et changent leur aspect de manière rapide et saccadée, accompagnant les ponctuations musicales syncopées. Dans le second *break*, ils sont remplacés par deux lignes vibrantes plus amples qui s'emmêlent brièvement en créant les contours de deux gribouillages informes.



Figure 31. L'écran se transforme dans un bal chaotique.
Photogramme de *Boogie-Doodle* (Norman McLaren, 1941).

Boogie-Doodle est dominé par des mouvements confus, excessifs, qui installent un état de tension dans le régime de figurabilité des images. Le caractère incessant des mouvements et l'instabilité des dessins empêche en outre les motifs abstraits de garder une forme constante à l'écran, en déjouant à chaque fois leurs tentatives de devenir figuratifs ou symboliques et en mettant en avant la volatilité de leurs transformations, soit « l'acte pur des métamorphoses » dont parle Paul Valéry. Autrement dit, les lignes mclareniennes ont en elles le potentiel de devenir n'importe quoi, tant qu'elles se ne fixent à rien ; elles ne représentent nulle chose mais peuvent tout évoquer ; et surtout, elles mettent en mouvement le regard des spectateurs, l'empêchent de se contenter d'un récit linéaire qui guiderait sa perception, et lui offrent une multitude de stimuli visuels et sonores parmi lesquels il devra lui-même choisir du regard les trajectoires à suivre.

McLaren sait que la capacité des spectateurs à reconnaître et à s'identifier avec les figures dessinées influence non seulement leur appréhension des films, mais aussi l'impact sensoriel qu'ils ont sur eux. C'est pourquoi il inclut systématiquement dans ses animations abstraites des éléments concrets, identifiables, dotés de qualités

Expériences du mouvement par procuration

anthropomorphiques et qui semblent interagir les uns avec les autres : il explique que « pour quelqu'un qui ne comprend pas un film abstrait, il peut toujours se raccrocher à ces éléments »⁴⁸⁷. De tels effets animistes sont moins une concession par rapport à l'emprise du cinéma narratif sur l'animation expérimentale qu'une conséquence de la pensée surréaliste de McLaren, en ce qu'il projette son sens et son plaisir du mouvement dans n'importe quelle figure animée.

Parmi les trois « sources » du plaisir que procure le cinéma d'animation identifiées par Dick Tomasovic dans son chapitre sur la place de la danse dans les films de Walt Disney – caractérisation, fantasmagorie et jouissance du mouvement –, la « fantasmagorie (c'est-à-dire l'inventivité graphique permise par le processus de métamorphose des images) » et « la pure jouissance du mouvement (soit le principe de kinesthésie et le plaisir à ressentir un mouvement par procuration) »⁴⁸⁸ sont celles avec lesquelles les films de McLaren et Len Lye entretiennent le plus fort lien. Néanmoins, la caractérisation ou « puissance sympathique d'un personnage artificiel » joue également un rôle important chez McLaren. En effet, les « protagonistes » des animations mclareniennes sont souvent des gribouillages animaloïdes aux traits simplifiés et toujours changeants, lesquels remuent, sautillent, voltigent et dansent à l'écran avec un surplus d'énergie folâtre : on pense à la « lettre ailée » de *Love on the Wing*, au symbole monétaire de *Dollar Dance*, ou bien aux nombreuses figures d'oiseaux dans des films tels que *Hen Hop* et *Blinkity Blank*.

Sous cet angle, *Hen Hop* est l'exemple par excellence de la technique de dessin de McLaren comme un exercice d'empathie kinesthésique qui implique le spectateur dans le processus de (ré)élaboration constante du personnage principal. Dessiné au pastel sur de la pellicule transparente, le film peut être décrit comme la danse d'une poule sur un air populaire : on y retrouve de nouveau le style mclarenien fondé sur les métamorphoses d'une ligne, ainsi que cette qualité d'effervescence du mouvement (le *boiling*), patente déjà dans *Love on the Wing*.

⁴⁸⁷ MCLAREN Norman, dans BONNEVILLE Léo, *op. cit.*, p. 48.

⁴⁸⁸ TOMASOVIC Dick, « Disney, Danse, Dessin. Une conception chorégraphique de l'animation », *Cahiers Robinson*, n° 35, 2014, p. 39.

***Hen Hop* et la mémoire musculaire du mouvement**

Réalisé en 1942, *Hen Hop* fait partie d'un premier volet d'animations produites dans le cadre de l'Office National du Film du Canada. Bien qu'à l'origine il se destine à promouvoir les Bons de la Victoire auprès des populations rurales⁴⁸⁹, après la guerre McLaren décide de supprimer le segment qui y faisait référence, omettant ainsi sa dimension propagandiste. Le film présente tout de même plusieurs éléments folkloriques inclus dans le but de renfoncer l'identification des spectateurs et de rendre le message patriotique plus évident : d'une part, les images sont synchronisées sur un morceau de musique populaire franco-canadienne chanté par un groupe d'enfants d'Ottawa ; d'autre part, le film est construit sur des danses carrées traditionnelles menées par un « *caller* »⁴⁹⁰ qui intervient pour annoncer les figures et les pas de danse en chantant, puis pour appeler à l'acquisition des Bons de la Victoire (celle-ci étant justement la séquence éliminée) ; enfin, McLaren choisit une volaille comme protagoniste ou motif « mascotte » du film.

Ces décisions ont été prises en dépit du manque de familiarité de McLaren avec la culture du Canada où il venait d'arriver ; par conséquent, il lui a fallu plusieurs semaines de recherche avant de réaliser le film. Pour préparer celui-ci, le cinéaste explique qu'il a écouté la chanson d'innombrables fois afin d'en maîtriser le rythme et de trouver des repères dans la composition musicale pouvant l'orienter dans l'exécution des dessins ; il raconte également qu'il a passé une journée dans un élevage de poules à Ottawa dans le but d'apprendre à dessiner leurs mouvements.

S'infiltrer dans un poulailler pour pouvoir étudier les mouvements de poules peut paraître une idée quelque peu dérisoire, mais cela montre à quel point McLaren était soucieux de sa technique de dessin du mouvement :

⁴⁸⁹ Les *Victory Bonds* sont un programme d'obligations de guerre sous la forme de titres de créance émis par le gouvernement canadien pendant la Seconde Guerre mondiale dans le but de financer des opérations militaires. McLaren réalise trois courts-métrages promouvant l'achat de *Victory Bonds* : *V for Victory* (1941), *Five for Four* (1942) et *Hen Hop* (1942).

⁴⁹⁰ Au Canada, le *caller* est celui qui annonce les figures principales d'une danse qui doivent être exécutées par les danseurs. Trouvant ses origines dans la contredanse française du XVIII^e siècle, ces danses sont exécutées en quadrille, soit quatre couples formant chacun l'un des côtés d'un carré. La participation à ces danses est généralement ouverte à tous, puisque le *caller* est là justement pour mener la danse en donnant au fur et à mesure des instructions quant aux figures à exécuter.

Expériences du mouvement par procuration

À cette époque, j'aimais beaucoup les poules. Je les trouvais stupides, pas jolies, mais comiques. Pour faire ce film, je suis allé visiter le poulailler de la Ferme expérimentale à Ottawa. Ce poulailler devait contenir plus de 1000 poules. Évidemment ma présence a créé tout un émoi dans le poulailler mais, après une heure ou deux, les poules se sont calmées. Alors j'ai pu commencer à travailler et j'ai dessiné toute la journée en compagnie des poules. À la fin, je crois avoir compris les poules.⁴⁹¹

Au lieu de se laisser embarquer par l'émoi dans le poulailler, McLaren choisit d'étudier en détail les comportements d'une seule poule qui avait attiré son attention par sa démarche cocasse et ses picotements nerveux. En effet, il ne souhaitait pas aboutir à une représentation réaliste de ses mouvements, il voulait simplement en garder les éléments constitutifs essentiels pour que les spectateurs puissent identifier l'animal, même lorsqu'ils ne voient que sa tête ou ses pattes. Ainsi, après des heures passées dans le poulailler, McLaren s'apprêta à dessiner d'abord la poule en entier avec des lignes simplifiées, puis à la décomposer et à animer chaque partie de son corps avec une qualité de mouvement spécifique en résonance avec le rythme de la musique. C'est seulement à ce stade du processus de création qu'il profita de la fragmentation du dessin pour faire bouger, voire danser, de manière dissociée, les diverses parties du corps de la poule dessinée⁴⁹².

La danse dans *Hen Hop* commence encore pendant le générique, lorsque s'introduisent dans le cadre les lettres qui composent le titre du film et le nom du cinéaste⁴⁹³, accompagnées de la mélodie d'un violon. Pendant quelques secondes,

⁴⁹¹ McLAREN Norman, dans BONNEVILLE Léo, *op. cit.*, p. 30. L'idée d'un cinéaste qui s'infiltré dans un milieu spécifique pour mieux observer ce qui s'y passe, sans que sa présence perturbe ou influence le déroulement des événements, fait penser aux documentaires du style « *fly-on-the-wall* » (équivalent anglais de l'expression « comme une petite souris »), comme ceux de Frederick Wiseman.

⁴⁹² Pour ce film McLaren mit au point une nouvelle table de travail, qui permettait de faire avancer la pellicule mécaniquement en reproduisant le dernier photogramme dessiné sur celui à venir à l'aide d'un système de prismes optiques.

⁴⁹³ Le générique de *Hen Hop* est identique à celui de *Boogie-Doodle*, soit huit lignes de texte, chacune écrite dans une langue différente, qui défilent dans le sens de la lecture sur un fond bleu. Par ailleurs, *Hen Hop* partage plusieurs similitudes avec ce dernier : les motifs graphiques à partir desquels se forme la poule (les lettres O et N du titre) sont également un cercle et un segment de ligne ; les deux films présentent la même palette chromatique, alternant entre le rouge, le bleu, le blanc et le noir ; on retrouve dans *Hen Hop* des moments d'inversion chromatique similaires aux « *breaks in blue* » du film précédent, lesquels coïncident avec des passages musicaux où il y a un changement rythmique important ; enfin, le mouvement à l'écran est toujours double, montrant à la fois les déplacements des figures et leurs métamorphoses continues.

2.2. Le direct film sous le signe de la danse

ces mots sautillent en échangeant leur place, jusqu'à ce qu'il ne reste à l'écran que les lettres *N* et *O* ; celles-ci se muent en deux pieds de poule et un œuf, qui se déplacent l'un autour de l'autre, puis se rejoignent, la figure ovale venant se poser sur les deux traits verticaux, comme si les pattes d'un poussin avaient percé la coquille. Les premiers pas de la créature nouveau-née sont en quelque sorte des pas de danse, certes maladroits, mais déjà très vifs : on y repère des tours et des sauts qui font penser à des pirouettes et à des grands jetés de danse classique.

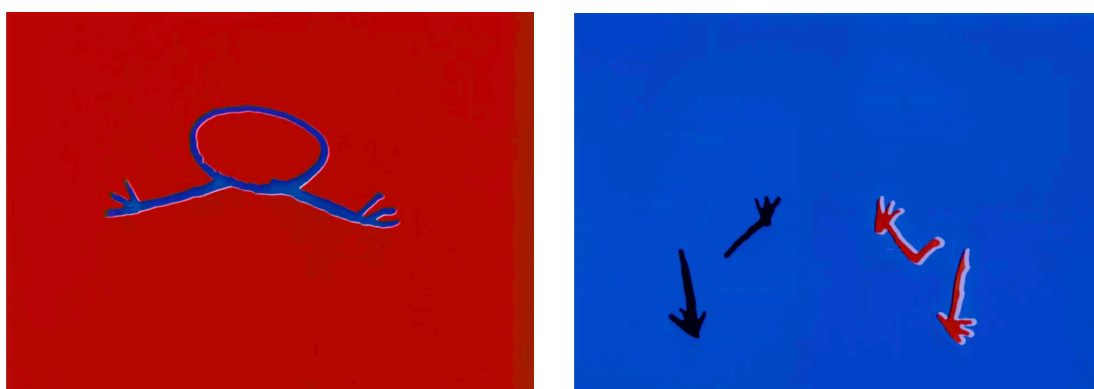


Figure 32a et b. L'œuf exécute un grand jeté ; les pattes dansent ensemble.
Photogrammes de *Hen Hop* (Norman McLaren, 1942).

Cette séquence se termine par un premier changement chromatique des figures et des fonds, au moment où la coquille se sépare des pattes : celles-ci, tracées d'abord en blanc puis en orange, vont brièvement s'accoupler au corps d'une poule, pour être aussitôt rejointes par une deuxième paire de pattes noires. Tout de suite, les deux paires de pattes se mettent à danser, en suivant les instructions chantées sur la musique jouée au violon par un chanteur folklorique qui remplit le rôle de *caller*. Il est intéressant de remarquer qu'à certains moments de leur duo les mouvements des pattes font penser à des bras et à des mains qui se rejoignent en l'air avant d'échanger leur place, comme dans une danse en quadrille ou dans une ronde enfantine.

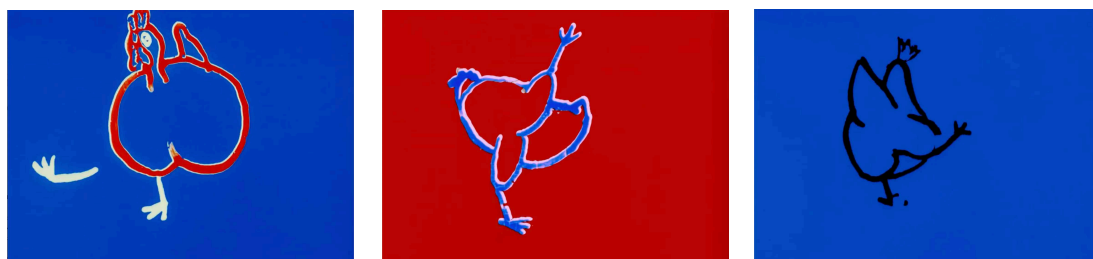
Après cette courte danse carrée, les pattes oranges, de nouveau seules à l'écran, continuent de piétiner sur le rythme gai de la musique : parfois elles se déplacent de côté parmi des petites pierres ou des coquilles blanches, d'autres fois elles exécutent des rapides jeux de jambes sens dessus dessous, en s'agrandissant et

Expériences du mouvement par procuration

en avançant jusqu'à remplir le cadre. Ce mouvement de rapprochement vers les spectateurs, si frappant visuellement, introduit un deuxième moment de transition : par un fondu enchaîné, l'image passe du bleu à l'orange, et la poule du début réapparaît à l'écran en faisant plusieurs allers-retours avant de commencer à se disjoindre. Soudainement, la musique s'arrête, marquant une nouvelle rupture : les contours du corps de la poule se dissolvent en une seule ligne rouge horizontale qui ondule au milieu de l'écran, avant de reprendre la forme de l'animal.

Pendant le reste du film, les jambes et la tête de la poule ne sont plus fixées à son corps, mais plutôt s'en désolidarisent, se contorsionnent et se déplacent de manière indépendante. Avant la fin, la musique reprend momentanément dans un rythme plus lent de valse pour bercer la poule pendant qu'elle subit de multiples fragmentations et métamorphoses, jusqu'à retrouver l'état d'œuf ; mais la coquille se brise aussitôt, et de son intérieur sortent une grotesque tête de volaille gribouillée avec un grand œil, ainsi que la lettre *V* à partir de laquelle se forme le mot « *save* »⁴⁹⁴.

Toujours sur cet air de valse, l'œil et le mot exécutent une sorte de pas de deux, sans jamais se toucher. Enfin, la musique rythmée du début se fait de nouveau entendre pour redonner une allure énergique à la démarche de la poule. C'est cette même poule agile et joyeuse qui exécute la dernière danse du film, tournant le dos aux spectateurs pendant qu'elle se dandine allègrement avant d'être chassée du cadre par le mot « End ».



Figures 33a à c. Postures dandinantes de la poule dessinée. Photogrammes de *Hen Hop* (Norman McLaren, 1942).

⁴⁹⁴ L'inclusion du mot « *save* » est ce qui reste du message de promotion des Bons de la Victoire que le film devait transmettre et que McLaren décide d'éliminer du montage après la guerre.

2.2. Le direct film sous le signe de la danse

Au-delà de la simplicité du tracé graphique, de l'attrait des couleurs primaires et de la légèreté comique du sujet animé, la singularité de *Hen Hop* tient à l'originalité de la démarche créative de McLaren. Pour Alfio Bastiancich, le film offre une espèce de « synthèse entre une figure qui, tout en étant stylisée, conserve encore des traces de réalisme, et une série d'images abstraites auxquelles nous pouvons attribuer à chaque fois une signification particulière »⁴⁹⁵. L'auteur suggère par ailleurs que le film est basé sur une « transposition exemplaire de la synecdoque de la langue au graphisme »⁴⁹⁶, mais ne mentionne nullement le rôle du spectateur lorsqu'il s'agit d'appréhender les mouvements de la poule à partir de quelques fragments.

Ceci dit, il me semble que l'aspect le plus original du processus de création de *Hen Hop* concerne l'investissement personnel de McLaren dans l'acte d'inscription du mouvement : ce moment où l'animateur (ré)-créé de sa propre main les mouvements de la poule en engageant le souvenir de ce qu'il avait pu voir et éprouver lors de sa journée dans le poulailler à Ottawa. À cet égard, Bastiancich écrit justement que McLaren a réussi à transmettre la sensation du rythme de la danse de la poule en « traduit[sant] la mémoire visuelle de ces mouvements en mémoire musculaire lors de leur reproduction sur les photogrammes »⁴⁹⁷.

S'il est vrai que l'animation dans ce film est le résultat d'une étude rigoureuse des mouvements observés pour en faire une synthèse graphique, il ne faut pas oublier que, chez McLaren, l'imagination et l'improvisation prennent toujours le dessus sur le réalisme de la représentation, qui ne constitue qu'une phase provisoire par laquelle les figures stylisées doivent passer avant de se muer, de se dissoudre ou de fusionner les unes avec les autres. Les transformations des motifs graphiques engagent ainsi la mémoire (visuelle, musculaire, sonore) et l'imagination (active ou passive) du cinéaste aussi bien que des spectateurs, qui sont également impliqués dans l'expérience filmique, appelés à combler les lacunes du tracé graphique et à rétablir la continuité du mouvement lorsque celui-ci est volontairement brisé par la mise en avant des interstices entre les photogrammes.

⁴⁹⁵ BASTIANCICH Alfio, *op. cit.*, pp. 57-58.

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ *Ibid.*

Expériences du mouvement par procuration

Ces idées se trouvent justement au cœur de la technique de gravure sur l'amorce noire au moyen de laquelle McLaren réalise *Blinkity Blank* quelques années plus tard. Le cinéaste présente lui-même ce film comme « le croquis d'un artiste qui suggère par quelques lignes bien placées une forme que notre imagination doit compléter sur la feuille quasi blanche »⁴⁹⁸. Avec ce court-métrage fait d'étincelles et de trous, McLaren propose une autre expérience du mouvement cinématographique au-delà de ce qui est visible dans les images, soit une expérience qui puise à la fois dans la mémoire visuelle et musculaire du cinéaste et dans celles des spectateurs, dont la participation est indispensable pour compléter l'esquisse des mouvements virtuels évoqués par les figures dessinées. On verra ensuite que, dans *Blinkity Blank*, le sens du film et le lien à la danse ne sont pas à chercher dans les éléments figuratifs, mais plutôt dans ce qui « fait événement » au niveau de la perception et constitue pour cette raison même une expérience du mouvement proprement filmique.

2.2.3. Danses d'éraflures spasmodiques

Dans la deuxième moitié des années 1940, McLaren perfectionne la technique de la peinture animée qui lui permet de travailler plus finement les effets de profondeur et d'éclairage dans sa série d'animations illustrant des chansons folkloriques franco-canadiennes, dont *C'est l'aviron* (1944) et *La Poulette Grise* (1947). Ces films peints à la gouache ou au pastel présentent une imagerie plus figurative ainsi que des mouvements plus pondérés, obtenus au moyen de *travellings* et de fondus enchainés. Mais le travail manuel sur pellicule devait lui manquer, si bien qu'il réalise à la même époque quelques films sans caméra dont *Fiddle-de-dee* (1947) et *Caprice en Couleurs* (1949). Dans ce dernier, co-réalisé par Evelyn Lambart, des gribouillages gravés sur un seul photogramme apparaissent très brièvement à l'écran, si brièvement que l'on peut à peine les discerner : McLaren inventait ainsi ce qu'il appellera l'image spasmodique.

⁴⁹⁸ MCLAREN Norman, cité par BONNEVILLE Léo, *op. cit.*, p. 61.

2.2. Le direct film sous le signe de la danse

Au début des années 1950, de retour au Canada après un séjour en Chine dans le cadre d'une mission de l'UNESCO, le cinéaste concentre ses efforts sur la technique de la pixilation en travaillant avec des acteurs réels photographiés dans une succession de poses de sorte à créer la synthèse du mouvement image par image. Cette technique motive en quelque sorte le retour à une pensée schématique du mouvement par intermittences, ainsi qu'à une « esthétique brisée visuellement »⁴⁹⁹ que McLaren appliquera par la suite à son cinéma d'animation et poussera à l'extrême dans *Blinkity Blank*, réalisé en 1955.

***Blinkity Blank*, une danse qui se laisse à peine imaginer**

À l'origine de ce que McLaren nomme l'animation intermittente et l'image spasmodique réside une volonté de déjouer les phénomènes de la persistance rétinienne et de l'image rémanente, c'est-à-dire l'idée selon laquelle une sensation visuelle persisterait au niveau de la rétine après la disparition du stimulus, et serait perçue par le cerveau comme continue : « [J]ouer avec ces facteurs était l'un des intérêts techniques de la création de *Blinkity Blank* », explique-t-il dans ses notes de réalisation⁵⁰⁰. Pour cela, il décide de « saupoudrer les images dans le temps »⁵⁰¹, en intercalant les photogrammes gravés avec des photogrammes noirs.

La technique utilisée dans *Blinkity Blank* est la gravure sur l'amorce noire de motifs coloriés avec des teintures cellulosiques transparentes. Pendant neuf mois, McLaren travaille à la loupe pour graver les lignes à l'aide de divers outils pointus, en plaçant le film opaque sur une *moviola* de manière à contrôler le résultat de ses gestes d'inscription et, si besoin, couper ou recouvrir les photogrammes condamnés.

⁴⁹⁹ CHEMIN Christophe, « *A Chairy Tale*, Norman McLaren », *Il était une fois le cinéma*, s.d. URL : <http://www.iletaitunefoislecinema.com/chronique/1862/a-chairy-tale-norman-mclaren> [Consulté le 02/10/2019].

⁵⁰⁰ MCLAREN Norman, « Technical notes on *Blinkity Blank* (1955) », *Technical notes by Norman McLaren (1933-1984)*, National Film Board of Canada, 2006, p. 7. « Due to after-image and the persistence of vision, the image lingers considerably longer than this on the retina, and in the brain itself it may persist for several seconds until interrupted by the appearance of a new image. To make play with these factors was one of the technical interests of producing *Blinkity Blank*. »

⁵⁰¹ L'exploration de l'animation intermittente représente un enjeu majeur en lien avec le travail sonore : le cinéaste précise qu'il veut « utiliser le noir comme les musiciens contemporains utilisent le silence ». MCLAREN Norman cité dans MARCEL Jean, *Cahier de notes sur... Jeux d'images: Programme de 7 courts métrages de Norman McLaren*. Paris : Les enfants de cinéma, novembre 2014, p. 20.

Expériences du mouvement par procuration

Les images que l'on voit dans le film résultent ainsi de déchirures dans l'émulsion recouvrant la pellicule, ce qui explique leur fugacité et leur brillance inédites :

Rejetant la méthode usuelle qui fait d'un film une suite automatique et inexorable de vingt-quatre images par seconde, j'ai éparpillé, sur la bande opaque qui se trouvait devant moi, une image ici, une image là, laissant délibérément noire (c.-à-d. « blank ») la plus grande partie du film. Lorsqu'on projette sur l'écran une de ces images uniques, elle ne dure en réalité qu'un quarante-huitième de seconde – l'espace d'un clin d'œil (un « blink ») – mais grâce à la persistance rétinienne, l'impression lumineuse demeure dans l'œil beaucoup plus longtemps⁵⁰².

Effectivement, McLaren explore l'impact de l'animation intermittente sur la perception des spectateurs. Le titre *Blinkity Blank* évoque justement l'effet de clignotement obtenu en intercalant des images gravées qui ne durent pas plus d'un clin d'œil, avec des photogrammes tout aussi fugaces, laissés volontairement vides. Cet effet de papillotement reproduit à la fois le battement compulsif et rapide des paupières des spectateurs, et le caractère intermittent de la lumière émise par un projecteur, provoquant une sorte d'effet *flicker*.

Plusieurs auteurs ont par ailleurs souligné la dimension programmatique, voire méta-filmique, du titre du film : pour Hervé Joubert-Laurencin, chaque incision sur la pellicule est doublée d'un éclair à la projection⁵⁰³ ; pour Dick Tomasovic, *Blinkity Blank* synthétise les deux gestes fondamentaux du cinéma, à savoir un geste créateur d'inscription des images et un geste d'effacement de la technique utilisée pour les créer, et constitue ainsi un film qui « se donne à voir autant qu'il se donne à imaginer »⁵⁰⁴. En faisant suite aux réflexions de ces auteurs, il semble que la

⁵⁰² MCLAREN Norman, « Notes techniques » in BONNEVILLE Léo, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁰³ JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *La Lettre volante : quatre essais sur le cinéma d'animation*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 55. « Chaque incision sur le *blank* (le vide, le vierge, le profond, le silence...) est un *blink* (clignement d'yeux, clignotement, battement de paupières, rayon...), et chaque *blink*, produit immédiat d'un geste graphique répondant à une impulsion intermittente du corps, s'imprime à la projection par l'intermédiaire de l'écran noir (*blank*) sur le corps des spectateurs, trouant l'obscurité de la salle... »

⁵⁰⁴ TOMASOVIC Dick, « Ré-animer l'histoire du cinéma (quand l'animatographe explore le cinématographe) », *Histoires croisées des images. Objets et méthodes*, vol. 14, n° 2-3, printemps 2004, p. 129. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/026006ar> [Consulté le 03/10/2019]. « *Blinkity Blank*, telle une esquisse, se donne à voir autant qu'il se donne à imaginer. Chaque *blink* vient marquer et déchirer le *blank*, chaque geste vient activer le lieu de la projection (l'écran noir) et révèle les interstices du dispositif par définition invisibles. »

2.2. Le direct film sous le signe de la danse

qualité spasmodique des images de *Blinkity Blank* tire sa force autant des clignotements imposés par le dispositif filmique au regard des spectateurs que des mouvements infimes de la main du cinéaste qui anime le tracé graphique.

Terence Dobson propose une autre interprétation du film, plus focalisée sur son aspect narratif ou allégorique. Pour cet auteur, *Blinkity Blank* reflète davantage les thèmes explorés par McLaren dans ses films de pixilation des années 1950, dont ceux de l'acceptation de la différence et de la résolution pacifiste des conflits :

*Deux oiseaux (un anguleux, l'autre curviligne) se battent d'abord, puis tombent amoureux, en admirant les différences de l'autre, pour s'accoupler et produire un oeuf dont résulte leur progéniture [...] [qui] ressemble à chacun de ses parents. L'allégorie est claire : les différences ne sont pas de mauvaises choses, elles sont bonnes – pour être incorporées et perpétuées. De plus, les différences peuvent produire de nouvelles formes et de nouvelles conséquences.*⁵⁰⁵

La bande sonore de *Blinkity Blank*, élaborée par Maurice Blackburn sous le mode d'une « improvisation dirigée »⁵⁰⁶, renforce la suggestion d'un récit de séduction culminant dans l'apothéose de la procréation. Les sons sont ici utilisés pour ponctuer les interactions entre les motifs visuels et pour souligner la charge émotive de leurs réactions « explosives », alors que les instants de silence mettent en avant le caractère discontinu de l'animation. Ceci est évident dès le début du film : à nouveau dans le noir, résonnent des instruments dont les accords semblent être à l'origine des petites lignes et taches blanches qui surgissent de manière fugace sur la surface de l'écran ; puis, l'accord dissonant d'un violoncelle provoque une explosion lumineuse qui remplit le cadre d'une pluie de traits coloriés.

⁵⁰⁵ DOBSON Terence, *op. cit.*, p. 233. « Two birds (one angular, the other curvilinear) initially fight, then fall in love, admiring each other's differences, mate, and produce an egg the result of which is an offspring. The offspring resembles each of its parents. The allegory is clear: Differences are not bad things, they are good - to be absorbed and perpetuated. As well, differences can produce new forms and new consequences. »

⁵⁰⁶ C'est par ces mots que McLaren définit sa collaboration avec Maurice Blackburn. Il lui avait en effet demandé de créer un accompagnement musical qui prendrait en considération l'intermittence des images en y incluant de nombreux silences. Le compositeur lui présenta une partition comprenant trois registres musicaux à l'intérieur desquels les notes pouvaient être librement choisies. Le cinéaste a ensuite ajouté à la bande sonore quelques sons synthétiques que lui même dessina sur la pellicule. MCLAREN Norman, « Technical notes on Blinkity Blank (1955) », *op. cit.*, p. 8

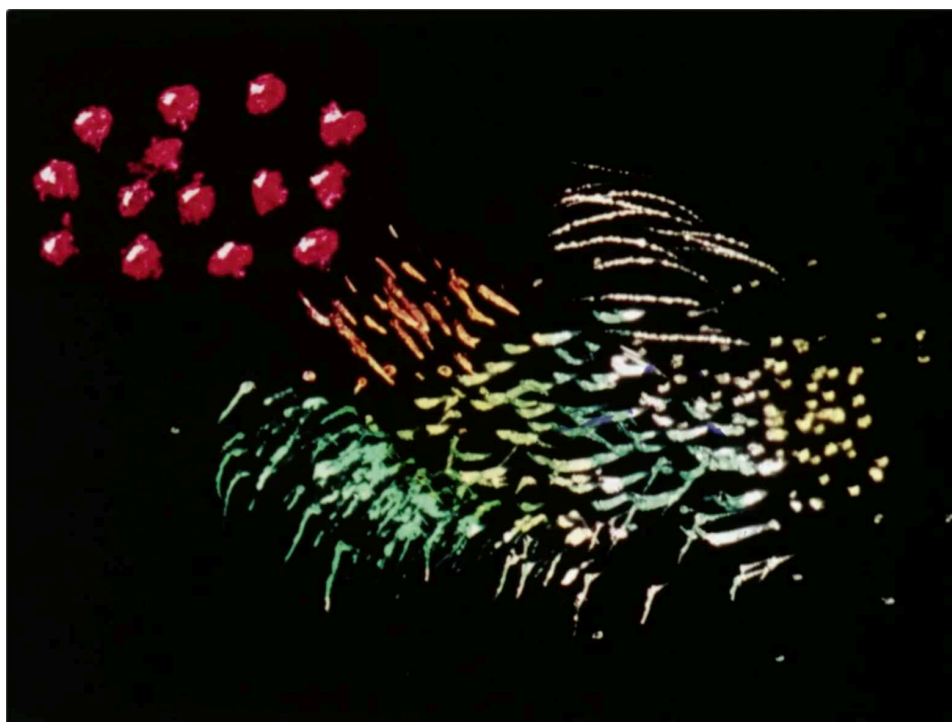


Figure 34. Explosions lumineuses. Photogrammes de *Blinkity Blank* (Norman McLaren, 1942).

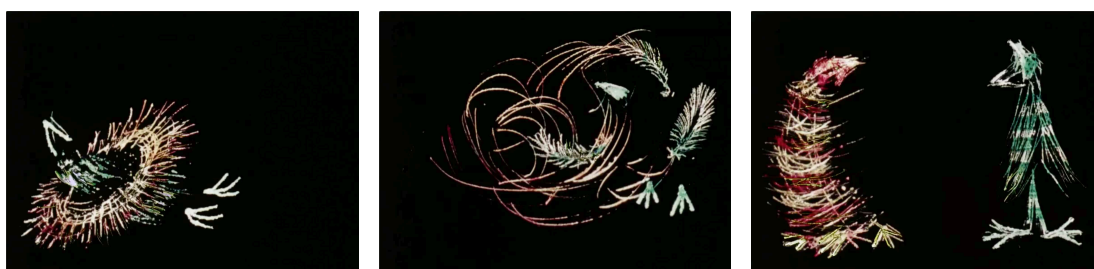
Le film à proprement parler commence avec l'apparition, annoncée par une flûte, d'une petite plume bleutée, à laquelle vient s'ajouter un autre motif abstrait rosé. Dans un premier temps, ils surgissent chacun à leur tour, puis simultanément mais sans que leurs mouvements ne se croisent, jusqu'à ce que le motif rosé se rende compte que le motif bleu le poursuit, et cherche à le chasser en prenant la forme d'une menaçante bouche ouverte. Ils entrent ensuite dans une sorte de dialogue chorégraphique marqué par les sons de percussion, qui suggère également une dynamique de course-poursuite : en vue du dispositif filmique qui dicte l'intermittence des images, on pourrait même dire qu'ils jouent à cache-cache.

Ce rapport est interrompu par une pétarade de sons synthétiques qui provoquent l'éclat soudain de diverses formes géométriques à l'écran. Des accords musicaux plus harmonieux viennent ensuite rejoindre les sons de percussion, alors que d'explosion en explosion les deux motifs prennent les contours de divers objets : on y décèle par à-coups une cage à oiseaux, un ballon à air chaud et un parapluie, puis des pattes et des becs à partir desquels se forme un oiseau bleuté. Toujours léger et fuyant comme la plume au début du film, cet oiseau semble être animé par

2.2. Le direct film sous le signe de la danse

sa curiosité envers la menaçante créature rosée, évocatrice d'un masque tribal ; pourtant, à chaque tentative de rapprochement, l'oiseau est repoussé par les réactions violentes de l'autre créature et, effrayé, il finit par être réduit en poussière.

Le son grave d'un hautbois marque la transformation du masque tribal en un visage tour à tour grincheux et souriant, puis un personnage qui se penche à l'endroit où l'oiseau vient de disparaître ; comme un phénix renaissant de ses cendres, celui-ci ré-émerge du sol à partir d'une pluie de paillettes qui se rassemblent pour reconstituer son corps. Les deux personnages peuvent alors s'adonner à un jeu de miroirs où la provocation entraîne la séduction : d'abord, ils imitent la forme l'un de l'autre, puis ils se défient en se transformant dans des objets extravagants, comme des fruits et des arbres exotiques. Du mimétisme à la symbiose, ils terminent par fusionner dans un amas de rayures lumineuses d'où ressortent leurs pattes et leurs becs.



Figures 35a à c. Danse et naissance des oiseaux. Photogrammes de *Blinkity Blank* (Norman McLaren, 1958).

C'est lorsqu'ils sont mis face à face et que leurs becs se touchent que les oiseaux se mettent au diapason : ils prennent la forme de deux cœurs qui se dispersent aussitôt en de nouveaux feux d'artifice, puis dans une envolée de particules qui remplissent le cadre dans un mouvement de rotation quasi-sidéral. L'impact visuel de ce mouvement est si prégnant que le spectateur se sent aspiré, le tout culminant dans une sorte de *big bang* accentué par les multiples éclosions d'un gros œuf multicolore. À chaque explosion, une nouvelle couche de la coque se brise, donnant naissance à un petit oiseau tracé en blanc ; enfin, une dernière déflagration de rayures colorées remplit l'écran et le nouveau-né est remplacé par le mot « End ».

Expériences du mouvement par procuration

On retrouve, dans *Blinkity Blank*, l'idée chère à l'univers mclarenien d'un récit de course-poursuite conduisant à une dynamique de pas de deux tantôt belliqueux, tantôt romantique, entre les motifs graphiques. À l'aune de ce constat, on pourrait être tentés d'interpréter les micro-événements visuels du film comme s'agissant d'une « confrontation dansante » qui naît des ruptures et des contrastes entre les images :

Qu'est-ce que Blinkity Blank sinon la confrontation dansante de certains éléments mâles et de certains éléments femelles qui ne trouveront de repos qu'à la dernière seconde ? Toute l'oeuvre de McLaren s'orchestre et se gonfle à partir du thème du choc des contrastes. Le dynamisme de ses films découle directement de l'intensité et de la brièveté avec lesquelles il lance ses éléments les uns contre les autres, les heurte dans une sorte de mouvement frénétique survolté, et les catapulte dans un rythme qui s'amplifie jusqu'au délire.⁵⁰⁷

André Leroux érige ici le principe de la « confrontation dansante », associé au thème du « choc des contrastes », en *modus operandi* des transformations et des interactions entre les motifs graphiques qui peuplent la filmographie de McLaren. L'auteur semble s'éloigner de l'idée de l'art chorégraphique comme une poétique du mouvement idéalisé, fluide et harmonieux, pour se rapprocher d'une acception de la danse comme un combat corps-à-corps menant à une fusion d'énergies et provoquant un court-circuit dans l'enchaînement réglé des figures chorégraphiques académiques – de la même manière que l'animation intermittente provoque un court-circuit dans l'illusion du mouvement continu qui résulte de la succession des photogrammes.

En même temps, cette exploration du « choc des contrastes » qui débouche sur une sorte de « mouvement frénétique survolté » s'accorde avec l'idée d'une énergie pulsionnelle qui découle de la tension entre l'illusion du mouvement continu et l'exploration active de l'interstice, aspect qui constitue la pierre de touche du cinéma mclarenien. Bien que l'intermittence des images ne cesse de contrecarrer le devenir figuratif des motifs graphiques gribouillés, en s'imposant comme une nouvelle forme d'écriture lumineuse du mouvement elle finit par réitérer leur pouvoir à manifester cette « force créatrice du virtuel » dont parle Alanna Thain⁵⁰⁸.

⁵⁰⁷ LEROUX André, « Une œuvre ouverte », dans BONNEVILLE Léo, *op. cit.*, pp. 119-120.

⁵⁰⁸ THAIN Alanna, « In the blink of an eye. Norman McLaren between dance and animation », *op. cit.*

2.2. Le direct film sous le signe de la danse

Mon hypothèse est que, pour saisir l'éventuel lien de *Blinkity Blank* à la danse, il faut se demander comment le flux discontinu des images parvient à créer une sensation prégnante du mouvement que certains qualifieraient de dansante malgré l'absence de danseurs ou de figures chorégraphiques identifiables.

Selon cette optique, il est possible de trouver des correspondances entre *Blinkity Blank* et certaines propositions chorégraphiques modernes, dont les danses serpentines de Loïe Fuller : de la même façon que les jeux de lumières colorées permettent à la danseuse de faire ressortir de l'obscurité des formes évocatrices de fleurs, de papillons et de nébuleuses, McLaren fait apparaître les motifs gravés comme des feux d'artifice à la projection ; et tandis que les tracés lumineux des voiles déployés sur la scène sont engendrés par les mouvements énergiques des bras de Fuller, les métamorphoses des lignes à l'écran résultent à leur tour des gestes d'inscription précis de McLaren sur le support filmique. Autrement dit, à partir de la puissance virtuelle d'un geste ils obtiennent des mouvements visuels inouïs, tout en faisant abstraction des corps à leur origine, comme l'observe Dick Tomasovic :

Le danseur de danse serpentine et l'animateur du cinéma font l'expérience de la simulation de la vie, à travers l'extension de l'organe (la main et le pinceau ; la main et le bâton du voile) pour inventer de nouvelles formes d'art dont la spécificité est précisément la dématérialisation du corps, sa désincarnation, sa substitution par des écrans de mouvements plastiques.⁵⁰⁹

Dans le chapitre dont cet extrait est tiré, Dick Tomasovic établit précisément un lien entre les danses de Loïe Fuller et le film *Free Radicals* de Len Lye. Il remarque la similitude formelle entre le motif fullérien de la serpentine, les lignes grattées par Len Lye et la forme physique du ruban filmique, tout en mettant en avant l'engagement physique des deux artistes dans une « écriture automatisée du geste, qui passe par une double maîtrise, celle d'une prothèse de prolongation du corps et celle de l'écriture lumineuse »⁵¹⁰. Bien qu'il se limite ici à évoquer la conception de McLaren sur la « mémoire musculaire », dans un autre chapitre de son ouvrage il mentionne

⁵⁰⁹ TOMASOVIC Dick, « *La danse serpentine* de Loïe Fuller / *Free Radicals* de Len Lye. De la mémoire musculaire », *Kino-Tanz. L'Art chorégraphique au cinéma*, op. cit., p. 70.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 75.

Expériences du mouvement par procuration

Blinkity Blank comme l'exemple d'un film où l'animateur intègre « l'énergie de sa propre corporalité au corps du film qu'il met en mouvement »⁵¹¹.

La technique de grattage sur l'amorce noire utilisée par McLaren dans *Blinkity Blank* précède de quelques années les « films de particules » de Len Lye, quoiqu'ils proposent deux types d'expériences perceptives et esthétiques distinctes, comme le remarque l'animateur Pierre Hébert. D'un côté, il souligne la dimension synesthésique qui résulte du travail d'articulation entre l'image et le son par McLaren dans *Blinkity Blank*, défini comme une « polyphonie de clignotements » ; de l'autre, il fait l'éloge de la méthode « brute et physique » de Len Lye dans *Free Radicals*⁵¹². La qualité spasmodique des images du court-métrage de McLaren découle en outre essentiellement du caractère intermittent de l'animation, alors que la démarche créative de Len Lye se concentre davantage sur l'effet que les spasmes de son corps et les vibrations de sa main provoquent sur les lignes grattées.

Au final, le grattage à même le film est pour Len Lye une manière de pousser à l'extrême son rapport physique avec le support de création afin d'éprouver des états de conscience modifiés, propices à l'empathie kinesthésique. Sa description des expérimentations à l'origine du projet qui deviendra *Free Radicals* montre à quel point il investit le support filmique de l'énergie de son corps pour donner aux images un aspect convulsif en conformité avec ses propres sensations corporelles :

*Ma femme [Ann Lye] me dit un jour qu'elle passait devant mon banc de travail : "Len, je ne savais pas que tu étais épileptique". Elle m'avait vu accroupi sur un morceau de film ma pointe sèche plantée dedans. Si je n'arrivais pas à forcer la pointe à graver la ligne jusqu'au bout sur le film, alors la continuité d'une douzaine de dessins serait perdue. Je tressaillais de tout mon corps afin de concentrer une énergie dans mes épaules – cherchant à obtenir un sentiment de précision extrême dans les doigts des deux mains qui tenaient la pointe, d'un bond soudain, je tirai la pointe à travers le celluloïd pour terminer mon dessin.*⁵¹³

⁵¹¹ TOMASOVIC Dick, « *Pas de Deux* de Norman McLaren / *Little Nemo* de Windsor McCay. Du flux et de la fluidité », *Kino-Tanz*, op. cit., p. 33.

⁵¹² HÉBERT Pierre, « Scratch-2 – polyphonie de clignotements », Cinémathèque Québécoise, 2017. URL : <https://www.cinematheque.qc.ca/fr/«scratch-2»-polyphonie-de-clignotements> [Consulté le 07/10/2019].

⁵¹³ LYE Len, s.d., extrait du catalogue du DVD *Rhythms*, Paris : Re:Voir. 2010.

2.2. Le direct film sous le signe de la danse

Len Lye n'était nullement épileptique, mais il estimait qu'en se mettant dans un état psychosomatique extrême, un état où il oublierait ses sensations et ses limitations physiques, il pourrait trouver la juste mesure d'automatisme et de précision, d'énergie et de souplesse, pour exécuter les gestes dont résultaient des « rayures abstraites, très contrôlées et cependant très cinétiques »⁵¹⁴. Il savait également que pour maîtriser la technique du grattage il devait contrôler ses réflexes musculaires à un degré infinitésimal : il suffisait d'appuyer un peu trop fort avec la pointe de l'outil pour risquer de déchirer le film et de perdre le flux du mouvement.

L'un des assistants de fin de carrière de Len Lye, l'animateur Steve Jones, explique par ailleurs que la qualité de mouvement recherchée dans les lignes grattées se rapprochait d'une sorte d'élasticité musculaire. Il compare ensuite la façon dont Len Lye l'avait initié à la technique du grattage à un processus d'apprentissage de la danse :

Si vous vous entraînez suffisamment, vous pouvez apprendre à tortiller votre main et à créer des images qui sont une extension directe du mouvement de votre bras, votre main ou votre épaule. C'est comme apprendre à danser [...].

Pour gratter un film, vous devez abandonner vos inhibitions et laisser votre corps bouger. Ensuite, vous regardez les images que vous avez grattées pour voir si l'une d'entre elles semble coincée, comme si elles n'étaient que le produit de votre tentative de les faire faire quelque chose. Vous pouvez voir quand elles ont une réelle élasticité, un mouvement qui ressemble plus à du muscle⁵¹⁵.

Outre l'importance de se libérer de ses inhibitions, Steve Jones explique qu'il faut envisager le support filmique comme un prolongement de son corps pour que les images gagnent une souplesse organique comparable à des muscles. Il suggère à cet égard que la propre structure physique de Len Lye paraissait chargée d'une puissance de mouvement à l'état brut qui n'attendait qu'à être extériorisée :

⁵¹⁴ *Ibid.*

⁵¹⁵ JONES Steven, 1980, cité par ROGER Horrocks, *Len Lye: A biography, op. cit.*, p. 374. « If you practice enough you can learn to squiggle your hand and make images that are a direct extension of the movement in your arm, your hand, your shoulder. It's like learning to dance. [...] To scratch film you have to let go of your inhibitions and let your body move. Then you look at the images you've scratched to see if any of them look stuck-up, as though they're merely the product of you trying to make them do something. You can tell when they have a real elasticity to them, a movement that's more like muscle. »

Expériences du mouvement par procuration

Chaque fois qu'il décrivait quelque chose, il bougeait. Il avait un moyen de se détacher et de simplement faire un mouvement pour vous – ce n'était pas lui que vous voyez, c'était la figure du mouvement. Et puis vous regardiez un morceau de film qu'il aurait gratté et il y avait le même type de figure, le même sentiment.⁵¹⁶

Les descriptions que Len Lye fait de ses films grattés corroborent l'existence d'une connexion entre les gestes d'inscription et les « figures du mouvement ». Dans son dernier essai daté de 1979, « Pourquoi je gratte, ou Comment j'en suis venu à *Particles* », il explique *Free Radicals* et *Particles in Space*⁵¹⁷ en des termes similaires : il utilise parfois des onomatopées qui soulignent l'aspect vibratoire des images (par exemple, des « zigzags de lumière » avec un « sens de zizz »), et il alterne des passages où il évoque des sensations physiques plus ou moins précises (il parle d'« inspirations-expirations » des images et d'une qualité « de compression et de relâchement », des expressions par ailleurs récurrentes dans le vocabulaire de la danse contemporaine), avec des passages où il recourt à des termes scientifiques par analogie avec des phénomènes quantiques à l'échelle atomique (en suggérant que les images présentent une « apparence ultime d'énergie comme un principe d'harmoniques, de particules, de rythmes fouettés orbitaux »⁵¹⁸).

Le recours à un vocabulaire scientifique s'explique en outre par le fait qu'à l'époque où Len Lye explore le grattage sur l'amorce noire il découvre un article sur le phénomène chimique des radicaux libres. Il comprend alors que le titre provisoire qu'il avait attribué instinctivement à son projet filmique renvoyait précisément à « ces particules d'énergie [qui] possédaient une qualité de compression et de relâchement permettant d'échanger des électrons entre elles »⁵¹⁹.

⁵¹⁶ *Ibid.* « He had an interesting-shaped body because you could almost see the raw movement in his arms. [...] Whenever he described something, he would move. He had a way of detaching himself and just doing a motion for you – you didn't see him, you saw the figure of motion. And then you'd look on a piece of film he'd scratched and there was the same sort of figure, the same feeling .»

⁵¹⁷ Ces deux films peuvent en effet être considérés comme des « œuvres jumelles », nées des mêmes expérimentations techniques et complémentaires dans l'expérience esthétique qu'elles proposent. Je privilégie une analyse de *Free Radicals* par son caractère inédit et aussi parce que les motifs graphiques et leurs qualités cinétiques s'accordent davantage avec l'idée d'une expérience kinesthésique proche de la danse. Par ailleurs Stan Brakhage décrit *Free Radicals* comme le chef-d'œuvre de Len Lye, un « bref épique », ajoutant que *Particles in Space* était son « équivalent contemplatif ».

⁵¹⁸ LYE Len, « Pourquoi je gratte, ou Comment j'en suis venu à *Particles* », *op. cit.*, pp. 173-174.

⁵¹⁹ *Ibid.*

***Free Radicals*, la danse des zigzags de lumière**

Il a fallu à Len Lye huit mois pour aboutir aux cinq minutes qui composent la première version de *Free Radicals*, réalisée en 1958 (raccourcie d'une minute pour la version de 1979). Au début du film, une seule ligne traverse horizontalement l'écran ; pendant quelques secondes, cette longue égratignure vibre et change de forme, ponctuée par des pics d'intensité, comme une fréquence cardiaque en résonance avec les rythmes percutants, jusqu'à ce qu'elle soit poussée hors-champ par une ligne verticale, plus large et imposante, qui traverse l'écran de la gauche vers la droite. Surgissent ensuite les deux mots du titre, suivis du générique de début qui identifie l'auteur des images ainsi que la musique, à savoir des rythmes africains joués par une tribu du Baguirmi : ces mots s'affichent de manière intermittente, toujours en réalisant des mouvements fluides et tournoyants. Puis la ligne verticale revient à la charge, balayant l'écran dans le sens inverse de son mouvement initial, en tirant avec elle la rayure horizontale suggestive d'un électrocardiogramme.

La première partie du film se focalise sur l'alternance entre ces deux éléments graphiques, selon une logique d'opposition de forces : les petits zigzags ne cessent de s'agiter, tandis que les lignes droites se multiplient et divisent l'écran comme des barres de prison, tout en gardant un balancement continu. C'est lorsque les motifs commencent à proliférer que leurs mouvements se mélangent : les lignes droites deviennent plus accidentées, voire zigzagantes, alors que les griffonnages s'agitent et se soulèvent en serpentant le cadre ; d'autres figures composées de lignes enchevêtrées en mouvement viennent également occuper l'écran.

Dans la dernière partie du film, de nouveaux éléments graphiques se forment à partir de fragments de lignes brisées. D'abord, ces traits convergent pour constituer une petite étoile qui surgit de manière intermittente (motif par ailleurs déjà présent dans *Rainbow Dance*) ; puis ils se pulvérisent en petits points et en zébrures évoquant à la fois de la pluie, des cendres, des flocons, ou encore, selon les mots de Len Lye, « des tonnes d'atomes ou de simples particules qui palpitent et qui tournoient »⁵²⁰.

⁵²⁰ *Ibid.* Par ailleurs, ces dernières images ont été réutilisées dans *Particles in Space*.



Figure 36. L'évolution des zigzags de lumière. Photogrammes de *Free Radicals* (Len Lye, 1958).

Tout au long du film, on ne voit que des cascades de griffures lumineuses qui, à la manière d'étoiles filantes, déchirent l'écran noir. Sans oublier que « [c]hacun des traits présents sur l'écran s'affirme comme le résultat des mouvements du corps de l'animateur »⁵²¹, les images de *Free Radicals* sont encore plus puissantes lorsqu'elles sont agrandies à la projection, suggérant alors des « abîmes d'énergie » qui, selon les termes de Yann Beauvais, « s'épanoui[ssent] en tant que chorégraphie de formes atypiques, de formes quasi organiques »⁵²². Ainsi devine-t-on parfois le pas de deux d'un couple de lignes qui se tournent autour, ou le solo frénétique d'un gribouillage étoilé dont les extrémités se prolongent comme les bras et les jambes d'un danseur en position d'arabesque ; mais la plupart du temps ces formes instables ne valent que pour elles-mêmes, leurs mouvements ne répondant à aucune loi physique, gravitationnelle ou chorégraphique que celle qui leur dicte leur propre élan vital, fruit de l'empathie kinesthésique qu'éprouve le cinéaste, si bien que « la danse rejoint ici le cinéma dans le partage d'une perception de l'insaisissable »⁵²³.

⁵²¹ TOMASOVIC Dick, « La danse serpentine de Loïe Fuller / *Free Radicals* de Len Lye. De la mémoire musculaire », *Kino-Tanz, op. cit.*, p. 74.

⁵²² BEAUVAIS Yann, « *Free Radicals* », dans *Len Lye, op. cit.*, p. 107. Selon l'auteur, la dimension cosmologique de *Free Radicals* le rapproche des sculptures cinétiques tangibles de Len Lye, en ce que « [l]a sculpture prolonge dans l'espace tridimensionnel ce que la démarche de *Free Radicals* exploitait visuellement [...]. Avec le film comme avec les sculptures, il est toujours question d'amasser des énergies avant leur brusque dispersion dans l'espace ». *Ibid.*, p. 108.

⁵²³ *Ibid.*, p. 75.

2.2. Le direct film sous le signe de la danse

Prétendre que la danse partage avec le cinéma le pouvoir de donner à voir, ou à sentir, l'insaisissable n'est finalement qu'une autre façon de dire que certaines expériences de la danse peuvent aider le cinéma à concevoir, à explorer ou à transmettre des mouvements inédits qui échappent à, voire détournent, nos habitudes perceptives ou cognitives. Et c'est précisément quand le discours ne permet plus de saisir ce qui nous touche par le regard qu'il faut chercher d'autres manières de sonder les aspects phénoménologiques du mouvement inaccessibles à la perception normale et de communiquer nos expériences sensibles.

Si McLaren et Len Lye essayent de décrire leurs explorations du *direct film* et les images qu'ils obtiennent en évoquant des mouvements physiques et des sensations associées à la danse, c'est qu'à travers leurs expérimentations se définissent réciproquement les contours d'une nouvelle acception de la danse en tant qu'expérience perceptive et vécue. Ils imaginent ainsi une danse plus abstraite, immatérielle, libérée des contraintes humaines ; une danse indissociable d'une écriture (manuelle) du mouvement par la lumière, idée qui est au cœur du cinéma d'animation graphique, voire de tout le cinéma.

Il semble en outre que la seule façon d'appréhender les *direct films* de Len Lye et de McLaren est justement d'accepter l'absence ou le manque de quelque chose qui serait essentielle à leur compréhension : d'une part, dans les films de McLaren, on ne peut « combler le vide » entre les images que si l'on accepte la force créatrice de l'interstice ; d'autre part, pour faire l'expérience du « ballet sensoriel » préconisé par Len Lye, il faut que le spectateur cesse d'y chercher un sens et soit prêt à éprouver les vibrations spasmodiques des images dans son propre corps. Dans les deux cas, pour saisir la danse des lignes, il faut reconstituer la « mémoire musculaire » ou la partition gestuelle du cinéaste dans l'acte d'inscription sur le film. *Free Radicals* et *Blinkity Blank* appartiennent finalement à une catégorie de films expérimentaux qui se confrontent à la question de savoir comment *saisir l'insaisissable* ou comment *décrire l'indescriptible* ; ils prouvent alors que rien ne s'oppose au fait qu'une sensation pure et primitive de la danse soit véhiculée par les mouvements incertains d'images abstraites et non anthropocentrées.

2.3. Le regard dansant de Marie Menken

L'œuvre filmique et la pratique artistique de la cinéaste Marie Menken suscitent des réflexions intéressantes dans la continuité des explorations du *direct film*, notamment en ce qui concerne son ouverture à l'improvisation et son rapport physique et immédiat avec le médium filmique. Si des points de contact peuvent être trouvés entre les animations de McLaren et de Len Lye et certains des films de Menken qui portent spécifiquement sur le dialogue entre peinture, musique et cinéma ou qui abordent des thèmes et des techniques chers à l'animation graphique – le *stop-motion* dans *Dwightiana* (1959), le *boogie visuel* dans *Mood Mondrian* (1961), la persistance de la vision dans *Eye Music in Red Major* (1961) –, c'est dans ses courts-métrages de prises de vue réelles filmés caméra à la main qui se concrétise le mieux sa vision et son expérience personnelles du mouvement cinématographique.

Mon analyse portera sur trois films de Menken dans lesquels la mobilité de la caméra invite au dialogue avec la danse, à savoir *Visual Variations on Noguchi* (1945), *Arabesque for Kenneth Anger* (1961) et *Lights* (1966). Il s'agira d'appréhender la singularité du cinéma de Menken par son engagement physique dans une pratique performative, en étudiant comment sa manière de filmer le mouvement tout en étant elle-même en mouvement entretient des affinités significatives avec des pratiques artistiques comme l'*action painting* ou la danse sous le mode du contact improvisation.

J'espère en outre montrer que le cinéma de Menken constitua une première alternative au courant du cinéma poétique ou lyrique et à la pratique de la ciné-danse tels qu'ils furent théorisés et explorés par Maya Deren dans les années 1940 et 1950. Leurs cinémas ont par ailleurs été envisagés comme deux approches complémentaires du film de danse, à savoir « celui de Maya Deren qui cherchait à transformer la danse en image et celui de Menken qui tentait de faire de l'image une danse »⁵²⁴. La danse, chez Menken, ne réside pas dans les corps humains ou les objets mobiles filmés, mais découle plutôt de la mobilité de son propre regard-caméra.

⁵²⁴ HERFELD Stéphanie, « Voir et se mouvoir : la performance des images de Marie Menken », dans *Art in Motion: Current Research in Screendance / Art en mouvement : recherches actuelles en ciné-danse*, op. cit., p. 110.

2.3. Le regard dansant de Marie Menken

Le manque de visibilité de l'œuvre filmique de Marie Menken ne doit pas empêcher de reconnaître l'influence majeure qu'elle eut sur les cinéastes de sa génération ni la place singulière qu'elle occupa dans le milieu artistique new-yorkais entre les années 1940 et 1970. Ce fut en effet dans ce contexte foisonnant qui s'est construite sa légende personnelle en tant que cinéaste inclassable, célébrée comme l'une principales représentantes du Nouveau Cinéma Américain.

Artiste américaine d'origine lituanienne, Marie Menken paie ses études d'art en travaillant en tant que secrétaire au Musée Solomon R. Guggenheim, à New York. En 1937, elle se marie avec le poète et cinéaste Willard Maas : ensemble, ils fondent le Gryphon Group et acquièrent une forte renommée dans les cercles d'artistes new-yorkais, où ils sont connus autant pour leurs soirées bohèmes que pour leur relation tempétueuse⁵²⁵. Marie Menken fut par ailleurs l'opératrice de caméra du premier court-métrage de Willard Maas, *Geography of the Body* (1943), et elle continua de l'assister dans ses projets filmiques ultérieurs.

À partir des années 1940, Menken associe son style de peinture abstraite mélangeant plusieurs techniques, dont le collage d'objets et la peinture sur verre, à l'exploration du médium filmique. Au long de sa carrière, son cinéma ne cesse de dialoguer avec de divers mouvements picturaux, dont l'art abstrait de Piet Mondrian et de Dwight Ripley, l'Expressionnisme Abstrait de Jackson Pollock, l'Art Pop d'Andy Warhol⁵²⁶, le mouvement Fluxus de Robert Watts, ou encore les animations graphiques de Len Lye, Norman McLaren, Rober Breer ou Harry Smith. À la fin des années 1950, la réputation de Menken auprès des artistes de sa génération est partagée entre ceux qui la considèrent le comble de l'amateurisme et ceux pour qui son style est révolutionnaire et une influence libératrice⁵²⁷.

⁵²⁵ Il est connu que Willard Maas avait des relations homosexuelles extraconjugales, mais Menken ne lui en voulait apparemment pas ; leurs querelles étaient plutôt une sorte de performance. Le couple aura par ailleurs inspiré les protagonistes de la pièce d'Edward Albee *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1962).

⁵²⁶ Menken apparaît dans plusieurs films de Andy Warhol, dont *The Life of Juanita Castro* (1965) et *Chelsea Girls* (1966). Elle réalisa également un portrait de l'artiste dans *Andy Warhol* (1965), qui montre une journée de sa vie à la *Factory*, condensée en une quinzaine de minutes.

⁵²⁷ Le documentaire *Notes on Marie Menken* offre un passionnant portrait de la cinéaste fait à travers le regard et les témoignages des écrivains Gerard Malanga et Tennessee Williams et des cinéastes Peter Kubelka, Kenneth Anger, et surtout Jonas Mekas et Stan Brakhage. Voir KUDLÁČEK Martina, *Notes on Marie Menken* [DVD], 1h37min. Vienne : Mina Film, 2006.

Expériences du mouvement par procuration

Nonobstant sa personnalité effervescente et son style incomparable, Menken n'a jamais formulé de programme esthétique et ne parla que rarement de ses créations. Ceci peut expliquer pourquoi elle est longtemps restée dans l'ombre de son mari Willard Maas, réputé comme le professeur et le poète du couple, ainsi que des cinéastes qui l'entouraient, si bien que son talent ne fut souvent apprécié que par le biais de leurs projets artistiques. Parmi ces cinéastes, Jonas Mekas et Stan Brakhage sont les premiers à lui rendre hommage dans leurs écrits des années 1960 et 1970 : ils voient en elle le héraut d'un cinéma lyrique « à la première personne » et la considèrent comme la précurseuse du film-collage et du ciné-journal, pratiques filmiques qu'ils ont eux-mêmes explorées.

C'est donc autour de l'idée d'un cinéma d'avant-garde poétique et personnel que se sont longtemps cristallisés les discours critiques à propos de Marie Menken. Il faudra attendre les années 2000 pour que la parution d'une poignée d'articles et de chapitres d'ouvrage parvienne à mettre en avant la singularité de son œuvre filmique. Dans un premier temps, ceci entraîne une réflexion sur les thèmes et les motifs récurrents de sa filmographie : alors que Scott MacDonald met en exergue la dimension « poétique » du rapport de la cinéaste à la nature⁵²⁸, Melissa Ragona souligne le caractère à la fois ludique et auto-réflexif du dialogue que ses films entretiennent avec le mouvement Fluxus et l'Art Pop⁵²⁹. D'autres auteurs se focalisent sur l'aspect performatif de la pratique filmique de Menken : P. Adams Sitney forge en 2008 l'expression « caméra somatique » pour cerner la dimension fort physique de sa manière de filmer⁵³⁰, et la chercheuse Angela Joosse lui consacre un chapitre de sa thèse dans lequel elle propose une approche phénoménologique du mouvement dans le court-métrage *Arabesque for Kenneth Anger*⁵³¹.

⁵²⁸ MACDONALD Scott, « Avant-Gardens: Marie Menken: Glimpse in the Garden », *The Garden in the Machine*. Berkeley : University of California Press, 2001, pp. 54-61.

⁵²⁹ RAGONA Melissa, « Swing and Sway: Marie Menken's Filmic Events », dans BLAETZ Robin (dir.), *Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks*. Durham & London : Duke University Press, 2007, pp. 20-44.

⁵³⁰ SITNEY P. Adams, « Marie Menken and the somatic camera », *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. New York : Oxford University Press, 2008, pp. 21-47.

⁵³¹ JOOSSE Angela, *Made from Movement: Michael Snow's THAT/CELA/DAT, Marie Menken's Arabesque for Kenneth Anger, and Richard Serra's Double Torqued Ellipse*. Toronto : Ryerson and York University, Canada, 2012.

2.3. Le regard dansant de Marie Menken

Le renouveau de l'intérêt par les réalisations de Marie Menken a également coïncidé avec l'affirmation des *screendance studies* dans les dernières années : à ce sujet, les deux articles et le mémoire de master de Stéphanie Herfeld demeurent à ma connaissance les principaux travaux dans le milieu de la recherche académique francophone à avoir attesté un lien entre les films de Menken, la ciné-danse et certaines pratiques chorégraphiques postmodernes⁵³².

Enfin, il n'est pas impossible que l'apparente omission de l'œuvre de Menken dans les études filmiques soit le symptôme d'un manque de considération généralisé pour les réalisatrices et les théoriciennes du cinéma. C'est comme si dans l'histoire du *Septième Art* il n'y eût que de la place pour une femme à la fois ; et on sait que, si dans les années 1920 Germaine Dulac est la principale porte-parole d'un discours qui place le mouvement au cœur de la pensée sur la spécificité du cinéma, entre les années 1940 et 1960, cette place est réservée à Maya Deren, célébrée comme la mère du cinéma d'avant-garde américain et de la ciné-danse. Si l'on sait aujourd'hui que Deren a croisée Menken à des moments-clés de sa carrière⁵³³, il sera également intéressant d'enquêter sur un lien éventuel entre Menken et Dulac.

2.3.1. Un cinéma poétique, matérialiste ?

L'œuvre filmique de Marie Menken s'insère dans le contexte du Nouveau Cinéma Américain qui se développe dans la deuxième moitié du XX^e siècle en opposition au cinéma hollywoodien. Cependant, son œuvre ne peut être cantonnée ni à la mouvance du cinéma lyrique ni au film structurel, qui d'après la distinction établie par P. Adams Sitney en 1974 constituent les deux principaux courants

⁵³² HERFELD Stéphanie, « Voir et se mouvoir : la performance des images de Marie Menken », *op. cit.* ; « Marie Menken et Trisha Brown, une pensée à l'œuvre », *Images Secondes*, n° 1, 2018. URL : <http://imagessecondes.fr/index.php/2018/06/25/marie-menken-et-trisha-brown-une-pensee-a-loeuvre/> ; et aussi *Caméra somatique : Image-mouvement, Images-temps*, mémoire de master en philosophie sous la direction d'Anne Sauvagnargues, Université Paris Ouest Nanterre, 2019.

⁵³³ Plusieurs auteurs (P. Adams Sitney, Stéphanie Herfeld) ont mis en exergue des points de contact entre les deux cinéastes : il paraît que Menken non seulement avait réalisé la partie d'échecs d'*At Land* (1944) et avait conçu le dispositif d'éclairages dans *The Very Eye of Night* (1958), mais aussi elle prétendait avoir donné à Deren l'idée du saut « téléportant » dans *A Study in Choreography for Camera*.

Expériences du mouvement par procuration

émergents du cinéma expérimental. Ses films puisent plutôt dans l'héritage des avant-gardes des années 1920, par leur dimension rythmique et cinétique pures, tout en entretenant des liens avec le cinéma graphique et le *direct film* des années 1930, par le caractère à la fois jouissif, performatif et matériel de sa pratique filmique. Menken avait par ailleurs une grande connaissance et une très bonne compréhension de l'histoire de ces cinémas, comme en témoignent ses propres réalisations.

On retrouve dans la distinction entre la mouvance lyrique et la tendance structurelle du Nouveau Cinéma Américain la même dichotomie de base qui, déjà dans les années 1920, séparait le cinéma impressionniste et surréaliste du courant du film absolu ou du ciné-poème abstrait : d'un côté, un mode d'expression lyrique ; de l'autre, des jeux optiques et cinétiques calés sur des rythmes naturels ou imposés. Afin de comprendre en quelle mesure les films de Menken offrent un nouveau regard sur les phénomènes matériels du monde, il me semble fondamental de revenir sur la définition du cinéma poétique au long des décennies.

Dans le cinéma d'avant-garde des années 1920, la poésie est, à l'instar de la musique, envisagée tantôt comme l'âpreté du graphisme et du rythme visuels des films, tantôt comme une voie d'accès à la sphère de l'immatérialité et de la spiritualité. En effet, les cinéastes du film pur ou intégral recourent souvent à des caractéristiques formelles et stylistiques généralement affectées à la poésie, dont des principes de structuration rythmique, des effets de répétition et des jeux de mots, et qualifient parfois leurs films de « poèmes d'images » ou de « ciné-poèmes », expression alors utilisée par Man Ray. Si la fascination de Menken pour le mouvement et le rythme corrobore une certaine idée des avant-gardes des années 1920 qui trouvent leur raison d'être dans les « jeux de reflets et de la vitesse », dans les « inventions de formes lumineuses et de mouvements » et dans les « reflets d'eau et d'objets cristallins »⁵³⁴, c'est davantage à travers son travail de la caméra portée qu'elle s'est investie dans une contemplation jouissive des phénomènes sensibles du monde ; en cela, elle poursuit indirectement la pensée de Germaine Dulac sur la cinégraphie intégrale comme une voie d'accès aux sensations pures.

⁵³⁴ Ces expressions font référence aux films *Jeux des reflets et de la vitesse* (Henri Chomette, 1925), *Emak Bakia* (Man Ray, 1926) et *Étude cinégraphique sur une arabesque* (Germaine Dulac, 1929).

2.3. Le regard dansant de Marie Menken

Alors que les formes plus abstraites du ciné-poème d'avant-garde s'éclipsent au long des années, le développement, dans les décennies qui succèdent à l'avènement du cinéma sonore, des veines symbolique, onirique et surréaliste des films narratifs ont contribué à consolider une acception du cinéma poétique comme un moyen d'expression lyrique, non seulement des drames des personnages, mais également de la vision intime de l'auteur. Dans ce contexte, le cinéaste et poète Jean Cocteau vint avec sa trilogie orphique affirmer le potentiel du cinématographe à devenir un « véhicule de poésie incomparable »⁵³⁵, position dont s'est emparée une certaine mouvance du cinéma d'avant-garde américain dans les années 1940 et 1950. On assiste alors à une résurgence des débats autour des rapports entre cinéma et poésie, poussée notamment par la réalisation d'une poignée de films expérimentaux par Maya Deren, Kenneth Anger et James Broughton.

Le Symposium « Poetry and the Film », organisé par le cinéaste Amos Vogel au Cinema 16, le 28 octobre 1953, rassembla un panel de spécialistes en littérature et en cinéma – Arthur Miller, Dylan Thomas, Parker Tyler et Maya Deren, présidés par Willard Maas – pour discuter de ces questions. Tandis que les intervenants issus du domaine littéraire s'acharnent à établir la distinction entre les cinémas narratif et poétique à travers la dichotomie entre texte et image, Maya Deren y prend la parole pour défendre que le cinéma est un médium poétique par nature, capable de transmettre, par des formes visuelles et auditives, plutôt que verbales, des idées et des émotions, soit le « contenu métaphysique du mouvement »⁵³⁶.

Plus précisément, Deren plaide pour un paradigme poétique « vertical » permettant au cinéma de se libérer du modèle « horizontal » dominant. La logique poétique constitue d'après elle une alternative au récit dramatique qui met l'accent sur les actions et les événements dans leur enchaînement causal, en proposant une

⁵³⁵ COCTEAU Jean, *Du cinématographe*. Monaco : Éditions du Rocher, 2003, p. 34. Cette trilogie est composée par *Le Sang d'un poète* (1932), *Orphée* (1950) et *Le Testament d'Orphée* (1960).

⁵³⁶ DEREN Maya *et al.*, « Poetry and the Film : A Symposium with Maya Deren, Arthur Miller, Dylan Thomas, Parker Tyler, Willard Maas. Organized by Amos Vogel », October 28, 1953, dans SITNEY P. Adams (dir.), *The Film Culture Reader*. New York : Praeger, 1970, p. 174. « A poem, to my mind, creates visible or auditory forms for something that is invisible, which is the feeling, or the emotion, or the metaphysical content of the movement. »

Expériences du mouvement par procuration

« investigation "verticale" d'une situation [qui] sonde les ramifications du moment, et s'occupe de ses qualités et de sa profondeur »⁵³⁷. Le paradigme vertical pensé par Deren s'adapte spécialement à ses films surréalistes et ritualistes, mais elle admet également la possibilité d'inclure dans un film narratif classique des moments « poétiques » de suspension du déroulement linéaire de la narration.

Le bilan du Symposium « Poetry and the Film » prouve que la définition du cinéma poétique prévalant dans les années 1950 demeure encore fortement associée à un mode d'expression lyrique corollaire du Romantisme du XIX^e siècle, dominé par la sensibilité, l'émotion et l'imagination, ainsi qu'attaché à une forme de pensée symbolique et visuelle prônée par les mouvements impressionniste et surréaliste. Or, à l'exception d'une brève référence faite par Parker Tyler aux « ciné-poèmes » impressionnistes et à la « poésie de la peinture en mouvement »⁵³⁸, l'héritage du cinéma d'avant-garde des années 1920 n'y est pas mentionné. Le débat de l'époque semble ainsi écarter non seulement les films abstraits mais aussi l'animation graphique et le *direct film*, concentrés davantage sur l'exploration des propriétés formelles et matérielles du médium filmique.

Vingt ans plus tard, P. Adams Sitney tente de réhabiliter cet héritage du Nouveau Cinéma Américain, en montrant que les enjeux esthétiques de la nouvelle génération de cinéastes expérimentaux s'inscrivent dans le sillage des premières avant-gardes cinématographiques, tout en se nourrissant des projets des peintres abstractionnistes et des poètes post-romantiques⁵³⁹. Selon cet auteur, ce qui caractérise le cinéma d'avant-garde de la seconde moitié du XX^e siècle est sa dimension « visionnaire », idée qui suggère autant la capacité du médium filmique à révéler des

⁵³⁷ *Ibid.* « The poetic construct [...] is a "vertical" investigation of a situation, in that it probes the ramifications of the moment, and is concerned with its qualities and its depth, so that you have poetry concerned, in a sense, not with what is occurring but with what it feels like or what it means. »

⁵³⁸ TYLER Parker, *op. cit.*, p. 171. « I know there was a type of film which got the name of cine-poem, and these films were impressionistic but they concentrated on pictorial conceptions of city life, of nature, and, importantly, they stressed abstract patterns. Then, of course, there's the poetry of painting in motion – the pure abstract film – which also has a considerable history (there are Norman McLaren, the Whitney brothers, and many others). »

⁵³⁹ L'influence du post-romantisme littéraire (Ralph Waldo Emerson, Charles Olson, Gertrude Stein) sur le cinéma d'avant-garde américain est approfondie dans l'ouvrage de Sitney, *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*, *op. cit.*

2.3. Le regard dansant de Marie Menken

sphères invisibles du monde que sa prédisposition à pousser plus loin l'acte de voir ainsi que les principes techniques et perceptifs sur lesquels se fonde le dispositif cinématographique, afin d'offrir des *aventures perceptives*⁵⁴⁰.

Au pôle opposé des principales tendances du cinéma lyrique – à savoir, le film de transe (*At Land* de Maya Deren, 1944), le film mythopoétique (*Dog Star Man* de Stan Brakhage, 1961-1966) et le ciné-journal (*Walden* de Jonas Mekas, 1968) –, P. Adams Sitney situe un autre courant émergent du cinéma expérimental américain qu'il qualifie de structurel. Défini comme un « cinéma fondé sur la structure dans laquelle la forme d'ensemble, prédéterminée et simplifiée, constitue l'impression principale produite par le film »⁵⁴¹, le cinéma structurel se caractérise par son parti pris formel, sa tendance pour l'abstraction et son radicalisme. En plus, cette manière d'envisager le cinéma comme un système conceptuel s'accompagne souvent d'une exploration de la matérialité perceptive des images : en explorant la nature physique de la pellicule, les phénomènes déterminés par le dispositif de projection, ainsi que des procédés comme la caméra fixe, l'effet *flicker* et la boucle d'images, des artistes tels que Paul Sharits, George Landow, Hollis Frampton, Michael Snow et Malcolm Le Grice insistent sur la structure formelle et la syntaxe filmique de leurs œuvres et déroutent l'expérience perceptive propre au dispositif filmique.

Éventuellement, Sitney vint à admettre que cette dichotomie entre un cinéma poétique d'expression lyrique « à la première personne » et un cinéma fondé sur une « formalisation des démarches artistiques qui, contrôlées, à l'instar de la poésie, reposent sur un jeu de contraintes décidées a priori »⁵⁴² était trop étanche et désuète.

⁵⁴⁰ Cet aspect visionnaire du cinéma expérimental est également mis en avant par Stan Brakhage qui dans son manifeste poétique publié pour la première fois en 1963, *Metaphors on Vision*, décrivait la caméra comme « un œil qui ne soit plus soumis aux lois artificielles de la perspective [...], qui doit connaître chaque objet rencontré dans la vie par une aventure perceptive ». BRAKHAGE Stan, *Métaphores et vision*. Paris : Ed. Centre Pompidou, 1998.

⁵⁴¹ SITNEY P. Adams, « Le film structurel » [1969], dans *Le cinéma visionnaire : l'avant-garde américaine 1943-2000*. Paris : Paris Expérimental, coll. « Classiques de l'avant-garde », 2002, p. 329. Deux autres textes de référence sur le cinéma structurel sont publiés dans les années 1970 : LE GRICE Malcolm « Thoughts on recent "Underground" Film », *Afterimage*, n°4, automne 1972, pp. 78-95 ; et GIDAL Peter, « Theory and Definition of Structural/Materialist Film », dans *Structural Film Anthology*. Londres : British Film Institute, 1976, pp. 1-21.

⁵⁴² SUDRE Alain-Alcide, « Structurel (Film) », dans VIRMAUX Alain et Odette (dir.), *Dictionnaire du cinéma mondial : mouvements, écoles, courants, tendances et genres*. Paris : Le Rocher, 1994, p. 338.

Expériences du mouvement par procuration

Il suggérera à cet égard que le cinéma de Menken propose une première forme de conciliation entre les mouvances lyrique et structurelle du Nouveau Cinéma Américain. Dans les seules lignes qu'il lui consacre dans son ouvrage de 1974, il explique que son cinéma, bien qu'historiquement ancré en plein essor du cinéma d'avant-garde lyrique, annonce plusieurs enjeux du film structurel, notamment par son exploration assumée de l'instabilité du cadre comme une manière de créer du rythme :

À une époque où la plupart de ses contemporains inventaient des images délibérément tournées vers l'imagination dionysiaque, Menken explorait la dynamique des bords de l'écran et jouait avec l'opposition de rythmes immanents et imposés [...] [et faisait] de la très nerveuse l'instabilité de la caméra tenue à la main une partie de la structure rythmique de plusieurs films.⁵⁴³

Si le début de la carrière de cinéaste de Menken coïncide avec l'essor du Nouveau Cinéma Américain, elle ne partage pas les mêmes objectifs et préoccupations que les chefs de file de ce mouvement. Ceci n'empêche pas Brakhage et Mekas de reconnaître que l'aspect poétique et diaristique de ses réalisations reste totalement compatible avec l'immédiateté et la spontanéité qui caractérisent sa pratique artistique. Dans leurs textes des années 1960 et 1970, ces cinéastes pointent du doigt l'originalité du regard-caméra de Menken, en soulignant la façon dont sa manière de filmer permet de transformer la réalité en poésie d'images vibrantes, voire dansantes :

Qu'est ce que la poésie ? Une expérience exaltée ? Une émotion qui danse ? [...] Nous nous dissolvons dans le flot des images, nous vivons une expérience — nous pénétrons dans le sanctuaire de l'âme de Menken.⁵⁴⁴

C'est par ces mots que Mekas conclut en 1962 son article d'hommage à Menken, dans lequel il associe la poésie de ses films à une « émotion qui danse », libérée de toutes influences littéraires et artistiques et capable de révéler « les aspects

⁵⁴³ SITNEY P. Adams, *Le cinéma visionnaire*, *op. cit.*, p. 160. L'auteur finira par admettre dans la préface de la troisième édition que la lacune la plus grave dans son ouvrage avait été l'omission de Menken.

⁵⁴⁴ MEKAS Jonas, « Hommage à Marie Menken, La Poétesse du cinéma », *Movie Journal*. Paris : Marest Editeur, 2018, p. 73. Les mots de Mekas font écho à ceux de Germaine Dulac, qui écrit : « Le mouvement nous emporte nous-mêmes, nous tourbillonnons dans la tempête, nous voyons les paysages se brouiller, se déformer, la vitesse s'accroître. Le faits... nous les oublions pour vivre dans la sensation ». DULAC Germaine, « Le mouvement créateur d'action », *op. cit.*, p. 50.

2.3. Le regard dansant de Marie Menken

subtils de la réalité, les mystères du monde et les mystères de sa propre âme »⁵⁴⁵. Toujours dans le même texte, il développe une analogie entre l'écriture poétique et l'aspect rythmique des films de la cinéaste, précisant que, chez Menken, « la syntaxe cinématographique atteint une fluidité spontanée [...] où les images sont réellement comparables à des mots, qui apparaissent, disparaissent et se répètent à mesure qu'ils créent des blocs de signification et d'impressions visuelles »⁵⁴⁶.

Stan Brakhage admirait également Menken pour sa capacité à opérer une traduction des possibilités poétiques dans le langage du cinéma : selon lui, elle avait inventé un corollaire cinématographique du langage poétique, en explorant ce que les unit, à savoir que ce sont des « arts de la continuité très dépendants du rythme – et qui jouent avec cela »⁵⁴⁷. Menken a néanmoins écarté cette lecture de son cinéma, rétorquant qu'il y avait assez de poésie à lire dans un vie, alors « pourquoi s'embêter avec des tentatives de traduction dans d'autres langues ? »⁵⁴⁸.

Plus que le lien à la poésie, ce qui constitue pour Brakhage l'aspect le plus révolutionnaire du cinéma de Menken est son approche du mouvement à travers le travail de la caméra portée. Il explique qu'en offrant des panoramiques « balançants et plongeants », Menken avait montré aux cinéastes indépendants de sa génération qu'ils n'étaient plus obligés d'imiter les mouvements réguliers et contrôlés qui caractérisaient les *travellings* pratiqués à Hollywood⁵⁴⁹.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 71. Dans un autre texte, Mekas place Menken aux côtés de Robert Breer et Stan Brakhage, qu'il oppose à Maya Deren et à Kenneth Anger dont les films il juge surchargés de références à la mythologie grecque et au symbolisme freudien. Il apprécie davantage la liberté qui caractérise la pratique de Brakhage, Breer et Menken, ainsi que leur capacité à transformer la réalité à travers le filtre de l'abstraction, de sorte à rendre « ses textures, ses couleurs, ses mouvements » sous la forme de « petits éclats de souvenirs, de réflexions, de méditations ». MEKAS Jonas, « Notes on the New American Cinema », dans SITNEY P. Adams (dir.), *Film Culture Reader*, *op. cit.*, p. 98.

⁵⁴⁶ MEKAS Jonas, « Hommage à Marie Menken, La Poétesse du cinéma », *op. cit.*

⁵⁴⁷ BRAKHAGE Stan, « Marie Menken », *Film at Wit's End: Eight Avant-garde Filmmakers*. Kingston, New York : Documentext, McPherson & Company, 1989, p. 42. « She had to invent a cinematic corollary, one which would no diminish the art of language with some chem pictorialization of verbal meanings. Her tactic was to take notice of what the two media, poetry and film, share - that they are continuity arts very dependent on rhythm - and work with that. »

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 35. « There's is enough English poetry to read in a lifetime, why bother with attempts at translations from other languages? »

⁵⁴⁹ BRAKHAGE Stan, *op. cit.* p. 38. « [Menken's] free-floating hand-held camera [...] liberated a lot of independent filmmakers from the idea that [...] we have to imitate the Hollywood dolly shot, without dollies – that the smooth pan and dolly was the only acceptable thing. Marie's free, swinging, swooping hand-held pans changed all that, for me and for the whole independent filmmaking world. »

Expériences du mouvement par procuration

Non seulement Brakhage ne cache pas l'influence que le dynamisme et la fluidité des mouvements de la caméra de Menken ont eu sur sa manière de filmer, mais il en fait également l'acte libérateur du cinéma expérimental américain. Il reconnaît par ailleurs une continuité entre le travail plastique de Menken et ses réalisations filmiques : il considère qu'elle détient le titre de mère du film-collage⁵⁵⁰ et du portrait cinématographique⁵⁵¹, des pratiques qu'il explorera dans une veine plus autobiographique. Il met également en évidence la façon dont la cinéaste utilise le médium filmique comme une extension de son art pictural, en tirant parti des propriétés matérielles du support comme une source de mouvement et d'excitation visuelle : en plus d'exécuter des mouvements de caméra sur les toiles pour les animer, Menken manipulait la pellicule de la même manière qu'elle collait des brins de perles sur ses tableaux (ce qu'elle fait en l'occurrence dans *Dwightiana*).

Cette approche artisanale du cinéma par Menken aura probablement inspirée Brakhage à s'éloigner du cinéma narratif et à vouloir travailler au plus près de la matière filmique, en peignant ou en grattant à même la pellicule, voire en y incorporant de menus objets dont des morceaux de feuilles et des ailes d'insectes, notamment dans *Mothlight* (1963). D'autres textes de Brakhage écrits au début de sa carrière suggèrent un rôle émancipateur de la poésie dans sa quête de la « vision hypnagogique »⁵⁵² par le biais du cinéma, qu'il décrit parfois comme une sorte de « danse de la vision » :

⁵⁵⁰ *Hurry! Hurry!* (1957) constitue l'exemple d'un film de collage : Menken superpose des images aléatoires de flammes orangées sur du *found footage* microscopique de spermatozoïdes en noir et blanc, accompagnées de l'enregistrement sonore d'un bombardement aérien. Brakhage interpréta ce choix de matériau filmique comme une référence à la frustration de la cinéaste dans sa relation conjugale avec Willard Maas. Le synopsis diffusé à l'époque par le groupe Cinema 16 propose une lecture moins personnelle mais toujours allégorique de ce film, présenté comme « un film-ballet audacieux dansé par des spermatozoïdes humains » et une « danse de la mort faite à partir de séquences scientifiques ». URL : <https://expcinema.org/site/en/wiki/work/hurry-hurry> [Consulté le 26/05/2020].

⁵⁵¹ Effectivement, Menken réalisa plusieurs courts-métrages autour d'artistes dont elle était proche, dont *Bagatelle for Willard Maas* (1961), *Arabesque for Kenneth Anger* (1961), ou *Andy Warhol* (1965).

⁵⁵² Brakhage associe la vision hypnagogique aux images « intérieures » que l'on voit les yeux fermés lorsque l'on plonge dans un état de conscience intermédiaire entre la veille et le sommeil. Il explique qu'il a commencé à peindre directement sur la pellicule « parce qu'il était impossible de mettre la caméra dans [sa] tête et de créer un équivalent photographique de ces formes s'écoulant à travers [ses] yeux clos ». GANGULY Suranjan, « Stan Brakhage : The 60th Birthday Interview », cité et traduit par MONNEAU Boris, « Stan Brakhage : écriture et poétique du corps », dans *A bras le corps*, 2016. URL : http://www.abraslecorps.com/pages/magazine.php?id_mag=315&id_type=3 [Consulté le 05/11/2019].

2.3. Le regard dansant de Marie Menken

La propre lecture de la poésie, [...] [m'a] permis de deviner/définir la différence entre la vision de feu qu'engendrent les mots quand on les frotte les uns contre les autres et celle qui peut être générée par des images en mouvement. [...] [J']en suis venu directement à danser de la sorte avec mes visions pour faire œuvre créatrice de l'image en mouvement, dont je serais le médium (et même mon propre médium).⁵⁵³

Cette manière de concevoir le corps d'un cinéaste comme étant le médium de la création, c'est-à-dire à la fois le support et le véhicule pour une expérience de la « danse de la vision », est au cœur de diverses approches récentes du cinéma de Menken, envisagé sous l'angle de son rapport physique avec le support filmique. C'est le cas notamment de la lecture proposée par P. Adams Sitney que j'approfondirai ensuite, à savoir l'idée que l'« instabilité très nerveuse » qui caractérise la manière de filmer de Menken constitue la signature créative de son cinéma.

Enfin, la filiation du cinéma de Menken avec la tradition du cinéma lyrique a été largement remise en cause par Melissa Ragona dans son article « Swing and Sway: Marie Menken's Filmic Events ». Ce chapitre laisse entendre que les premiers textes d'hommage à Menken signés par Mekas et Brakhage se sont avérés à long terme une entrave à la reconnaissance de l'originalité et de la richesse de son œuvre filmique, puisque plusieurs auteurs après eux ont prolongé leurs lectures à l'aune de leurs visions du cinéma lyrique et diaristique. Ce faisant, ils semblent oblitérer la liberté et la grande diversité qui caractérisent la pratique filmique de Menken, à savoir le fait que ses réalisations ne suivent aucun agenda avec des règles et des objectifs précis, à l'exception de sa volonté d'en tirer un maximum de plaisir.

Plus précisément, ce que d'après Melissa Ragona constitue l'originalité de la pratique filmique de Menken est son investissement physique dans l'exploration du mouvement et du médium cinématographiques. D'une part, l'auteure montre que, plus que des réflexions introspectives, les films de Menken prennent la forme d'impressions ou d'événements visuels captés sous l'impulsion du moment pour « réagir à la réalité immédiate », selon les mots de Jonas Mekas⁵⁵⁴ : ceci est évident

⁵⁵³ BRAKHAGE Stan, *Métaphores et vision*, op. cit., p. 41.

⁵⁵⁴ MEKAS Jonas, « Le Film-Journal », dans HIBON Danièle et BONNEFOY Françoise (dir.), *Jonas Mekas*. Paris : Éditions du Jeu de Paume / Réunion des musées nationaux, 1992, p. 47.

Expériences du mouvement par procuration

dans *Notebook* (1962-1963), qui est moins un journal intime qu'un carnet de croquis fait de fragments d'images servant d'études préparatoires pour ses autres films. D'autre part, Melissa Ragona voit dans le dialogue entre la pratique filmique de Menken et plusieurs techniques ou styles picturaux une manière d'explorer la façon dont les objets filmés se rendent présents autrement dans le support d'inscription (la pellicule et non plus la toile). À cet égard, il faut prendre en compte que, s'il est vrai que la cinéaste recourt parfois à des techniques et des stratégies empruntées à la peinture abstraite, au collage ou à la sculpture *ready-made*, ceci ne veut pas dire qu'elle se contente de les transposer à ses réalisations, puisqu'en réalité elle s'en sert de manière à la fois critique et créative pour développer une analyse du médium filmique par ses propres constituants :

Enfin, si nous pouvons interpréter Menken au-delà du cadre du film personnel ou d'une poétique romantique du cinéma [...], nous pourrions découvrir une cinéaste engagée dans des questions formelles concernant les relations de surface (des écrans, des objets), du cadre (au niveau minimal du mouvement) et du montage (intervalle et rythme).⁵⁵⁵

Bien que Melissa Ragona n'en parle pas explicitement, on reconnaît dans ce passage quelques traits du cinéma structurel défini par Sitney, notamment en ce qui concerne l'importance accordée aux questions formelles, à la composition du cadre ou à la manipulation du rythme par le montage. Toutefois, ce qui ressort de la lecture de cet extrait est l'idée d'un engagement particulier de Menken avec la matière et le médium cinématographiques. Enfin, on peut conclure qu'en proposant une nouvelle modalité de rapport avec les phénomènes tangibles du monde et les aspects formels du médium filmique, Menken a contribué à repositionner la subjectivité cinématographique ou le potentiel poétique de l'œil de la caméra davantage du côté de l'expérience des objets plutôt que de celle des sujets.

⁵⁵⁵ RAGONA Melissa, « Swing and Sway: Marie Menken's Filmic Events », *op. cit.*, p. 38. « Menken repositions cinematic subjectivity, especially during this period as it is posed in terms of a lyrical, poetic camera eye, within the experience of objects rather than that of subjects. [...] Finally, if we can read Menken beyond the framework of the personal diary film or a romantic poetics of film [...], then we will be able to discover a filmmaker who was engaged in more formal questions about the relations of surface (of screens, of objects), of frame (microlevel of movement) and of montage (interval and rhythm). »

2.3.2. Filmer entre l'action painting et le contact improvisation

S'éloignant de l'idée de la poésie comme une voie d'accès à l'intimité et une forme d'expression lyrique, les films de Menken rendent visible la poésie cachée des choses tangibles du monde, sans se soucier de raconter une histoire ou d'exprimer les drames de personnages. Car Menken ne cherche jamais la profondeur de l'âme ; en revanche, elle reste à la surface des objets pour élargir leurs possibilités de mouvement, effleurant la matière avec son regard et provoquant le mouvement par le contact physique. Ceci se traduit, dans bien des cas, par un rapport fusionnel entre les mouvements de son corps et ceux de l'appareil de prise de vue.

Dans un entretien donné à P. Adams Sitney en 1965, Menken parle de l'origine de son intérêt par le cinéma comme un prolongement attendu de son activité de peintre. Alors qu'elle fait remonter sa fascination pour les mouvements de la nature et les effets lumineux aux moments de rêverie qu'elle passa seule pendant son enfance, elle associe sa curiosité à l'égard du médium filmique aux bruits mécaniques de l'appareil et à la possibilité de jouer avec la lumière :

Il n'y a pas de pourquoi pour mes films. J'aimais tout simplement les crépitements de la machine, et comme c'était une extension de la peinture pour moi, j'ai essayé et j'ai adoré. Dans la peinture, je n'ai jamais aimé l'immobilité conventionnelle, j'ai toujours cherché ce que changerait la source de lumière et la position [...]. Il était donc naturel pour moi de tester la caméra – mais c'était tellement cher !⁵⁵⁶

La première caméra de Menken lui fut offerte par le cinéaste et peintre Francis Lee, et ce fut avec cette Bolex 16 mm qu'elle a tourné ses premiers films. Elle partageait l'opinion des réalisateurs indépendants de sa génération qui trouvaient dans ces légers appareils de prise de vue un potentiel allié pour filmer les événements banaux ou inouïs qui les entouraient et ainsi inscrire leur présence dans le monde.

⁵⁵⁶ MENKEN Marie, dans SITNEY P. Adams, « Interview with Marie Menken », *Filmwise* 5-6, 1965, pp. 10-12. « There is no why for my making films. I just liked the twitters of the machine, and since it was an extension of painting for me, I tried and loved it. In painting I never liked the staid static, always looked for what would change with source of light and stance, using glitters, glass beads, luminous paint, so the camera was natural for me to try - but so expensive ! »

Expériences du mouvement par procuration

On peut également évoquer la position de Maya Deren qui, dans son texte de 1960 « *Adventures in Creative Film-making* », encourage les cinéastes amateurs à se débarrasser des encombrements de l'équipement et à utiliser la caméra tenue à bout de bras comme un support et une extension de leur corps :

*Une fois que vous aurez séparé la caméra du trépied, vous découvrirez un nouveau monde de possibilités filmiques. En tant que structure de support, le corps humain n'a pas d'égal. [...] Cette flexibilité est un avantage même dans les plans où la caméra est inactive ; mais le mouvement dans les images mouvantes peut et doit faire référence non seulement à l'activité à l'intérieur du cadre mais aussi à l'action du cadre en mouvement lui-même.*⁵⁵⁷

Cette hyper-mobilité du cadre dont Deren fait l'apologie sera poussée à l'extrême par Menken. Alors que Deren tire parti des mouvements de caméra et des opérations de montage pour explorer le rapport des personnages à leur milieu et pour forger des connexions spatio-temporelles paradoxales, chez Menken le travail de caméra portée met au premier plan son rapport physique et immédiat avec le monde sensible ainsi que sa capacité d'intervention sur la matière, en faisant des mouvements de son corps une partie intégrante des mouvements des images.

P. Adams Sitney parle à cet égard d'une « caméra somatique »⁵⁵⁸, concept qui suppose l'identification du cadre mobile de l'image avec les mouvements réalisés par la cinéaste au tournage. L'idée d'un rapport fusionnel entre l'appareil de prise de vue et le corps de la cinéaste renvoie en outre à la notion de « caméra incarnée »⁵⁵⁹. Selon l'auteur, la célébration du corps et des sensations physiques que l'on peut observer dans le Nouveau Cinéma Américain est tributaire de l'influence de l'écrivain Walt Whitman, qui dans nombre de ses poèmes avait « chant[é] le corps électrique » mis à nu et traversé par toutes sortes de sensations.

⁵⁵⁷ DEREN Maya, « *Adventures in Creative Film-making* », repris in *Essential Deren, op. cit.*, p. 172. « Once you get the camera off of the tripod, you will find a new world of filmic possibilities. As a supporting structure, the human body has no peer. [...] This flexibility is an advantage even in shots in which the camera is inactive ; but the motion in motion-picture medium can and should refer not only to activity within the frame but to the action of the moving frame itself. »

⁵⁵⁸ SITNEY P. Adams, « Marie Menken and the somatic camera », *op. cit.* p. 34. Encore une fois, à ne pas confondre avec les pratiques somatiques de la danse. Voir p. 194, note de bas de page.

⁵⁵⁹ *Ibid.* En anglais, « *embodied camera* ».

2.3. Le regard dansant de Marie Menken

D'après Sitney, les premiers pas de Menken en tant que cinéaste ont été marqués par cette fascination pour le corps : d'abord, elle rend visible dans les images le désir impalpable entre les corps nus qu'elle filme dans *Geography of the Body* de Willard Maas ; puis, dans *Visual Variations on Noguchi*, elle utilise les mouvements de son propre corps pour insuffler du dynamisme à des sculptures immobiles. Mais c'est surtout à la figure whitmanienne de « l'enfant visionnaire en mouvement »⁵⁶⁰ que Sitney compare l'attitude de Marie Menken vis-à-vis le cinéma. Plus précisément, il compare la spontanéité naïve, la « pensée magique » sans préjugés et la capacité d'émerveillement d'un enfant avide de découvrir le monde, à la sensibilité somatique – c'est-à-dire une sensibilité qui passe par le corps – qui selon lui fait la spécificité du regard-caméra de Menken :

*Le grand exploit du cinéma de Menken c'est la conciliation à la fois d'un plaisir esthétique de la découverte du hasard et d'un travail artisanal minutieux. Elle a été la première cinéaste américaine à inventer une gamme d'automatismes capables de créer des films saisissants. Elle s'est donnée une liberté inédite en bougeant avec sa caméra ; elle a incorporé des hésitations, de la maladresse et même des erreurs dans la construction de ses rythmes de montage.*⁵⁶¹

Au lieu de se servir de la manipulation de la caméra portée pour peaufiner sa capacité à répondre aux stimuli extérieurs, Menken cherche un complet laisser-aller du corps, quitte à provoquer un contact physique hasardeux avec ce qu'elle filme. Ce faisant, elle inscrit dans les images des éléments arbitraires qui portent les traces de ses hésitations derrière l'appareil, tout en mettant l'accent sur les dimensions matérielle et sensible, voire tactile, des phénomènes et des objets filmés. En effet, les seuls indices de subjectivité repérables dans ses réalisations sont ceux qui laissent deviner occasionnellement une présence corporelle diffuse circulant dans et parmi les images, que ce soit à travers l'aperçu d'une ombre projetée sur une surface, le

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 22-23. Selon Stéphanie Herfeld, Menken s'amuse « comme un enfant pourrait le faire pour "voir ce que cela fait", ou pour s'étourdir ». HERFELD Stéphanie, *op. cit.*, p. 108.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 30. « It is the signal achievement of Menken's cinema to accommodate both the poles of the aesthetic enjoyment of chance discoveries and meticulous craftsmanship. She was the first American filmmaker to invent a range of automatism capable of sustaining convincing films. She gave herself unusual freedom in moving with her camera ; she incorporated hesitations, awkwardness, and even mistakes in the mesh of her editing rhythms. »

Expériences du mouvement par procuration

reflet d'un bras vu dans une vitrine, la fumée d'une cigarette venant de hors champ, ou encore par la suggestion d'une main qui s'empresse à agiter une feuille pour provoquer la chute d'une goutte d'eau⁵⁶².

Ces exemples de « marqueurs de présence » de la cinéaste dans les images qu'elle enregistre montrent que la pratique filmique de Menken revêt une importante dimension performative, comparable selon plusieurs auteurs à la technique de l'*action painting*. Melissa Ragona souligne la façon dont ce lien est ouvertement thématiqué dans *Drips in Strips* (1963), où l'on aperçoit l'ombre de la main de la cinéaste lorsqu'elle éclabousse de la peinture sur la toile filmée, tout en réalisant des mouvements agiles avec la caméra qui évoquent ceux d'un peintre tenant le pinceau⁵⁶³. Bien que dans ce film on ait affaire à une transposition littérale de l'*action painting* au cinéma, ce lien s'étend finalement à toutes ses réalisations où Menken fait de l'acte de filmer une performance, concrétisant ce que « Jackson Pollock a accompli dans la peinture : le passage d'un art de l'image à un art de l'action »⁵⁶⁴.

Pour Stéphanie Herfeld, qui écrit les mots ci-dessus, la singularité de l'art de Menken réside exactement dans la possibilité de transformer la perception en mouvement ou de mettre en œuvre une « performance du voir ». Par là on peut entendre que Menken ne se limite pas à montrer ce que la caméra voit, mais surtout *comment* elle voit ; car, bien qu'elle ne filme presque jamais des interactions entre des corps humains, les images qu'elle obtient incluent de nombreuses empreintes sensibles de l'interaction de son propre corps, invisible derrière la caméra, avec les objets et l'espace qui l'entourent. C'est en cela que l'on peut envisager certains de ses films comme une « danse empreinte » dans les images, selon les modalités d'un « jeu de *présence-absence* du corps »⁵⁶⁵.

⁵⁶² C'est ainsi que P. Adams Sitney décrit la séquence « Raindrops » tirée du film *Notebook* : « At one point, the camera dwells on a drop at the tip of a leaf as it slowly gathers sufficient mass to drop of its own weight. We can sense the filmmaker's impatience and anxiety lest the hand-wound camera run down before the drop falls. Offscreen she shakes the branch with too much force to pass for the level of wind intensity apparent in the rest of the film. Then, again and again, she shakes the water from the trees whose leaves are before the lens. ». Ibid., p. 31.

⁵⁶³ RAGONA Melissa, « Swing and Sway: Marie Menken's Filmic Events », *op. cit.*, p. 34.

⁵⁶⁴ HERFELD Stéphanie, *op. cit.*, p. 106.

⁵⁶⁵ Ibid., p. 103.

2.3. Le regard dansant de Marie Menken

Ce rapprochement du cinéma de Menken à l'expérience de la danse n'est nullement métaphorique, mais il doit être envisagé avec précaution : certes, la qualité dansante des images découle de la performance d'un corps qui danse en filmant ; mais l'impression que l'image « tangué » ne suffit pas à saisir l'affinité entre le cinéma de Menken et la danse. D'une part, son regard hyper-mobile investit les images avec des sensations physiques et fonctionne comme un « émulateur cinétique » qui accorde aux objets inanimés des qualités motrices quasi humaines. D'autre part, sa démarche créative peut être comparée sous certains aspects à des pratiques chorégraphiques contemporaines, comme le remarque Stéphanie Herfeld, en ce sens où elle « implique à la fois le mouvement du corps, le mouvement de l'image, le travail de l'espace, de la durée et du rythme, le lien avec la musique, l'expérimentation *in situ*, l'improvisation, et donc fonctionne allègrement sur un paradigme chorégraphique »⁵⁶⁶.

À première vue, la modalité de rapport de la cinéaste avec les objets filmés se traduit par une dynamique proche de la danse à deux, voire d'un corps-à-corps. Il suffit de penser aux images des années 1960 qui montrent Marie Menken et Andy Warhol sur le toit d'un immeuble à New York, maniant leurs Bolex respectives et se tournant autour comme dans un duel⁵⁶⁷ : sans qu'ils se touchent, leurs interactions dégagent une tension quasi palpable établie et entretenue par les échanges de regards. Ces images font par ailleurs écho à la première définition de l'*action painting* avancée par le critique d'art Harold Rosenberg, lorsqu'il parle des peintres américains qui considéraient « la toile comme une *arène* dans laquelle agir, plutôt qu'[...] un espace dans lequel reproduire, recréer, analyser ou “exprimer” un objet réel ou imaginaire »⁵⁶⁸.

⁵⁶⁶ *Ibid.* Stéphanie Herfeld observe que « Menken anticipe la pratique des danseurs qui fixent des caméras sur leur corps pour imprimer leur danse dans l'image » (par exemple, Charles Atlas qui utilise une *steadicam* dans *Locale* (1979), l'une de ses premières collaborations avec Merce Cunningham, ou Trisha Brown qui dans son solo *Homemade* (1966) dansa avec un projecteur attaché à son dos). L'auteure approfondit les liens entre Marie Menken et Trisha Brown dans son article de 2018 intitulé « Marie Menken et Trisha Brown, une pensée à l'œuvre », *op. cit.*, p. 8.

⁵⁶⁷ KUDLÁČEK Martina, *Notes on Marie Menken* [DVD], *op. cit.*, [00:47:50 - 00:53:07].

⁵⁶⁸ ROSENBERG Harold, « The American Action Painters », *Art News*, décembre 1952.



Figure 37. Le duel de Bolex entre Marie Menken et Andy Warhol.
Photogramme de *Notes on Marie Menken* (Martina Kudláček, 2006).

La dynamique gravitationnelle entre les corps de Menken et de Warhol dans cette séquence renvoie en outre à la pratique du contact improvisation en danse, d'après la définition proposée par le chorégraphe américain Steve Paxton dans les années 1970 :

Le point de concentration fondamental pour les danseurs est de rester en contact physique ; s'offrant mutuellement des appuis, innovant, ils méditent sur les lois physiques liées à leurs masses : la gravité, l'impulsion, l'inertie et la friction. Ils ne s'efforcent pas d'atteindre des résultats mais plutôt cherchent à accueillir une réalité physique constamment changeante par une manière appropriée de se placer et de diriger leur énergie.⁵⁶⁹

Alors que, pour Steve Paxton, le contact improvisation implique toujours le contact physique entre les danseurs, par le transfert de poids et l'alternance de points de contact, dans une dynamique d'écoute et d'ouverture à l'autre, il est rare que Menken parvienne à accomplir la condition ultime du contact improvisation, soit une interaction effective avec les objets. Même si elle utilise parfois son propre corps comme la source et le moteur des mouvements des objets, ceux-ci ne sont jamais réciproques, puisque les objets demeurent invariablement inanimés et passifs.

⁵⁶⁹ PAXTON Steve, « A Definition », *Contact Quarterly*, vol. V/2, hiver 1979, p. 26.

2.3. Le regard dansant de Marie Menken

La plupart du temps, sa pratique filmique relève davantage d'un « degré zéro » du contact improvisation, qui découle surtout de sa capacité à « tâter du regard » la réalité physique changeante et à y répondre avec ses mouvements.

De même, on ne peut pas comparer la discipline du danseur en contact improvisation à la spontanéité et l'absence de règles qui caractérisent la manière de filmer de Menken, elle qui ne censurait jamais sa maladresse en filmant, voire accentuait l'instabilité du cadre avec des mouvements gratuits. En revanche, ses films proposent ce qu'Erin Brannigan nomme « mouvements anarchiques »⁵⁷⁰, soit des mouvements inattendus, inhabituels, voire disruptifs, qui chargent les images de marqueurs de sa présence physique et entraînent le spectateur dans une nouvelle relation sensorielle et affective avec le corps en mouvement.

Peut-être faut-il admettre que la principale affinité entre la pratique filmique de Menken et l'expérience de la danse concerne une forme de « décentralisation [du corps] et intelligence du mouvement », d'après les mots d'Alwin Nikolais⁵⁷¹. Cette intelligence serait essentiellement fondée sur l'intuition du geste, la mise en mouvement du regard et l'anticipation du toucher, se traduisant par une perception consciente du flux d'énergie qui affecte le corps, soit ce que le chorégraphe américain appelle le *motion*, par opposition à l'émotion⁵⁷². À l'instar de Nikolais, la cinéaste utilise l'abstraction comme un outil d'émancipation, afin de libérer les mouvements de son corps de toute fonction mimétique ou charge émotionnelle.

À cet égard, on peut rappeler la distinction établie par Hubert Godard entre le mouvement et le geste pour conclure que Menken se place indéniablement du côté de ce dernier : plus qu'un « phénomène relatant les stricts déplacements des

⁵⁷⁰ BRANNIGAN Erin, « Anarchic Moves, Experimental Cinéma », *Dancefilm. Choreography and the Moving Image*, op. cit., p. 139. « In dancing where the phrasing is complex and the in-between is highlighted, sustained, and dispersed (instead of being reduced to the status of transition between ideal movements and forms), anarchic phrasing results (...), drawing the viewer into a new sensorial and affective relationship with the moving body. »

⁵⁷¹ VERNAY Marie-Christine, « Nikolais, maître à danser » [entretien], *Libération*, 24 février 2004.

⁵⁷² Jouant en anglais sur les mots *emotion* et *motion*, le chorégraphe explique : « Les danseurs sont souvent plus concernés par l'émotion que par le mouvement. Pour moi, le mouvement est primordial ; c'est la manière dont le mouvement est conditionnée qui culmine dans l'émotion ». Voir *Alwin Nikolais*, dossier pédagogique de l'Opéra de Lille, février 2011. URL : https://www.opera-lille.fr/fichier/o_media/9241/media_fichier_fr_dp.nikolais.pdf [Consulté le 25/02/2020].

Expériences du mouvement par procuration

différents segments du corps dans l'espace », son travail de la caméra somatique rend sensibles, dans les images filmées, des gestes pro-filmiques qui s'inscrivent « dans l'écart entre ce mouvement et la toile de fond tonique et gravitaire du sujet »⁵⁷³. Autrement dit, chez Menken, les gestes exécutés caméra à la main sont déjà une fin en soi, soit une médialité pure rendue visible, d'après les mots Giorgio Agamben⁵⁷⁴. Par ailleurs, elle semble correspondre à la perfection à l'image de la danseuse dont parle le philosophe dans l'extrait ci-dessous ; en acceptant de lâcher prise de ses inhibitions et de se perdre dans « la forêt de ses gestes », Menken fait de la propre possibilité de se mouvoir la force de son cinéma :

*Dans le mouvement de ceux qui dansent, l'absence de but se fait chemin, le manque de fin devient moyen, pure possibilité de se mouvoir, politique intégrale. Et la danseuse, qui semble perdue dans l'épaisse forêt de ses gestes, donne, en réalité, secrètement la main à sa propre aporie, et se laisse conduire par son propre labyrinthe.*⁵⁷⁵

2.3.3. Quelques ciné-poèmes dansés

Les trois courts-métrages que j'analyse ensuite articulent les trois aspects distinctifs du cinéma de Marie Menken, à savoir la transfiguration poétique de la réalité matérielle, le travail de caméra somatique et la dimension performative de sa pratique filmique : dans *Arabesque for Kenneth Anger*, par exemple, la cinéaste fait voltiger sa caméra dans un espace architectural, portée par le dynamisme et l'harmonie des arabesques du palais Alhambra de Grenade ; dans *Lights*, elle se faufile parmi les décorations d'un sapin de Noël, en secouant l'appareil pour provoquer le mouvement et transformer les objets en trainées de lumières. Avant d'analyser ces deux films tournés dans les années 1960, il faudra comprendre comment le regard-caméra de

⁵⁷³ GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », *op. cit.*, p. 225.

⁵⁷⁴ AGAMBEN Giorgio, « Notes sur le geste », *Moyens sans fins, Notes sur le politique*. Paris : Ed. Rivages, 1995, p. 69. « Si la danse est geste, c'est [...] parce qu'elle consiste tout entière à supporter et à exhiber le caractère médial des mouvements corporels. Le geste consiste à exhiber une médialité. »

⁵⁷⁵ AGAMBEN Giorgio, « Le Geste et la Danse », & *la danse*, revue d'esthétique n°22. Paris : Ed. Jean-Michel Place, 1992, pp. 9-10.

2.3. Le regard dansant de Marie Menken

Menken se mit en mouvement dès sa première réalisation en 1945, *Visual Variations on Noguchi*, lorsque la cinéaste vint danser parmi des sculptures abstraites, en suivant le rythme et le dynamisme suggestionnés par les formes immobiles.

Dans ces œuvres, la cinéaste déambule avec sa caméra telle une danseuse improvisant *in situ*, qui tantôt accueille les mouvements observés dans la nature et s'amuse à jouer avec les lois physiques, tantôt investit ses propres gestes dans l'acte d'inscription des images, y compris ceux qui relèvent d'hésitations et de trébuchements de son corps. Ce faisant, elle crée des espaces proprement filmiques où sa présence se rend sensible dans sa propre invisibilité.

***Visual Variations on Noguchi*, l'acte fondateur de la caméra somatique**

Tourné en 1945 dans l'atelier du sculpteur américano-japonais Isamu Noguchi alors que dans celui-ci se trouvaient les sculptures qu'il avait créées pour le décor du ballet *The Seasons* de Merce Cunningham et John Cage⁵⁷⁶, *Visual Variations on Noguchi* se nourrit du contexte artistique dans lequel il fut conçu, puisant non seulement dans l'esthétique abstraite de Noguchi mais aussi dans l'utilisation du hasard qui déjà à l'époque caractérise les créations du duo Cunningham/Cage. Conçu comme une suite de variations (visuelles, soit filmiques) autour d'un thème (l'art de Noguchi), la réalisation de Menken flirte également avec l'idée d'une variation chorégraphique, c'est-à-dire une danse en solo improvisée par la cinéaste en train de filmer. D'après ses propres mots, Menken souhaite faire comprendre aux spectateurs la façon dont les sculptures de Noguchi lui font ressentir « l'esprit aérien du mouvement »⁵⁷⁷.

⁵⁷⁶ Merce Cunningham avait demandé à Marie Menken de créer quelques effets spéciaux pour son ballet, et ce fut au cours de ses expérimentations qu'elle eut l'occasion de visiter l'atelier de Noguchi et d'y filmer quelques plans. Bien que la contribution de Menken ne soit pas présente dans la version finale du ballet présenté en 1947, l'enthousiasme de l'artiste après avoir vu les images tournées dans l'atelier l'encouragea à en faire un film : « When he saw that footage, he was entertained and delighted. So was I. It was fun. All art should be fun in a sense and give one a kick ». SITNEY P. Adams, « Interview with Marie Menken », *op. cit.*

⁵⁷⁷ BRAKHAGE Stan, « Marie Menken », *op. cit.*, p. 38. « Marie once told that, essentially, *Noguchi* was an attempt to capture "the flying spirit of movement within these solid objects". »

Expériences du mouvement par procuration

Dès le générique, s'installe une atmosphère sonore cacophonique faite de chuchotements, de bruitages stridents et métalliques, et encore quelques instruments musicaux qui s'accordent en toile de fond. Composée par Lucille Dlugozewski et ajoutée après-coup⁵⁷⁸, la bande sonore mélange des voix murmurées qui récitent des extraits de poèmes de James Joyce, des sons distordus qui semblent témoigner d'une « vie secrète des objets », et des bruits indistincts qui font penser au travail dans une usine ou à l'émoi dans les coulisses avant le lever du rideau. Ce début créé par le son la sensation que l'on est dans « l'envers du décor » et que, peut-être, ce que l'on va voir n'est pas la vraie œuvre, mais la fabrique de sa création.

L'ambiance assourdissante se maintient tout le long du film et est renforcée par la proximité physique avec les objets filmés, donnant aux spectateurs l'impression d'être « submergé[s] acoustiquement et optiquement »⁵⁷⁹. En effet, Menken profite de l'obstruction de la vision pour ouvrir des brèches à d'autres niveaux de perception : bien qu'elle ne montre jamais les sculptures en entier et qu'elle ne filme aucun plan d'ensemble de l'atelier, sa déambulation improvisée crée les conditions pour une sensibilité plus accrue à l'égard des objets, notamment par les possibilités infinies de mouvements de la caméra portée et les effets de *zoom* (optiques autant que sonores) qui font ressortir leurs propriétés matérielles autant que tactiles.

Ainsi, elle se concentre dans un premier temps sur les sculptures filmées de très près, « à fleur de peau », comme s'il s'agissait de corps, s'attardant sur leurs lignes droites évoquant des bras ou des jambes, et sur leurs angles ronds comme des coudes ou des genoux. Cette façon de filmer les statues en les frôlant met en évidence leur aspect sensuel et contribue à instaurer un rapport d'intimité quasi tactile avec elles, comme celui que Menken avait exploré deux ans plus tôt dans le tournage de *Geography of the Body*. Le fait que certains plans soient flous et que les

⁵⁷⁸ Compositrice et musicienne d'origine polonaise, inventrice de presque une centaine d'instruments, Lucille ou Lucia Dlugoszewski déménage à New York en 1950, soit cinq ans après le tournage de *Visual Variations on Noguchi*. On y entend son invention la plus célèbre, le piano à timbre, qui emploie des arcs et des plectres en plus des touches traditionnelles. Lucille Dlugoszewski a créé des bandes sonores pour d'autres films expérimentaux et des spectacles de danse moderne, notamment pour la compagnie de son mari, le chorégraphe Erick Hawkins.

⁵⁷⁹ RAGONA Melissa, « Swing and Sway: Marie Menken's Filmic Events », *op. cit.*, p. 32. « We have a sense that we are being submerged both sonically and optically. »

2.3. Le regard dansant de Marie Menken

objets ne soient filmés que par des fragments renforce en outre leur identification avec certaines parties de l'anatomie humaine.

Cependant, la principale source de sensations de mouvements humains dans le film sont ceux que Menken réalise avec la caméra portée, dont des panoramiques qui se précipitent en suivant le rythme et le mouvement suggérés par les sculptures, et qui continuent leur trajectoire même lorsque le plan change. D'après Stéphanie Herfeld, il s'agit là de l'un des mouvements signature de la cinéaste : « un mouvement vers le bas, puis une coupe suivie d'un autre mouvement vers le bas, à la même vitesse, au même rythme, si bien qu'ils donnent l'impression de n'être qu'un »⁵⁸⁰.

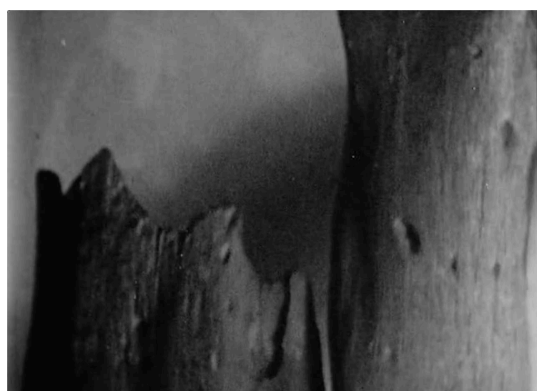
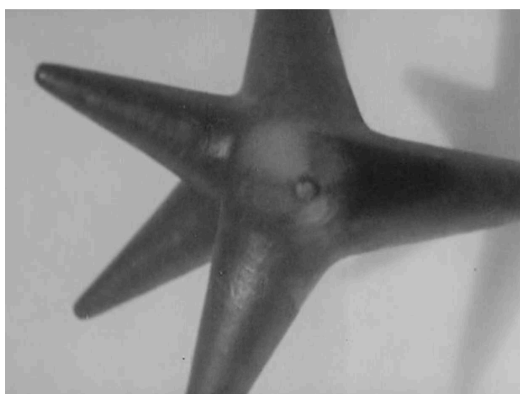
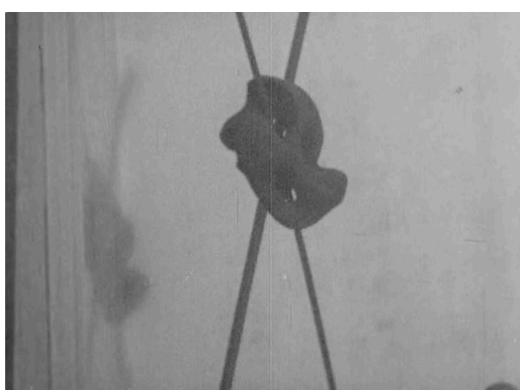
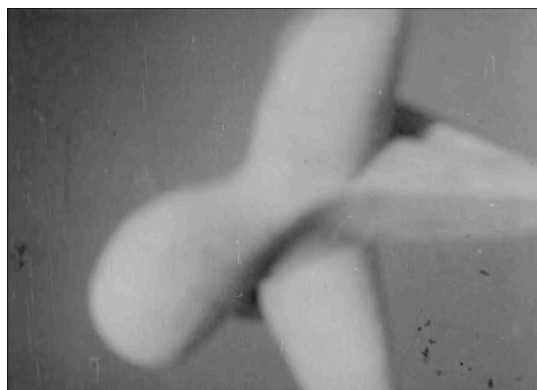
Alors que la proximité de la caméra et le montage invisible empêchent de saisir l'ensemble des sculptures, le tout est articulé de telle forme que l'on peut presque prédire l'enchaînement des mouvements, comme dans une chorégraphie. P. Adams Sitney observe à cet égard que le rythme rapide contrecarre la tendance à la contemplation caractéristique des films d'art sur la sculpture, en opposant aux mouvements de caméra lents et révérenciels, des panoramiques rapides, fluides et audacieux qui affirment la présence de Menken derrière l'appareil plus qu'ils ne mettent en valeur les formes de créations de Noguchi⁵⁸¹.

En effet, à plusieurs moments du film, les gestes de la cinéaste se rendent sensibles dans les images, soulignant la spontanéité de l'acte de filmer. Certains de ces moments constituent des ruptures sur les plans rythmique et visuel, par exemple, lorsque Menken renverse la caméra tout en pivotant pour filmer des objets rotatifs fixés au plafond (on dirait des éclairages ou des ventilateurs, car on y distingue des ombres d'hélices). Dans ce passage, la tonalité dominante n'est plus le gris clair des sculptures, mais un noir uni qui contraste avec l'éclat des éclairages et renforce la dimension abstraite des images : d'abord, on voit des silhouettes d'objets et des reflets lumineux projetés sur le plafond ; plus tard, tout ce que notre œil aperçoit sont des traînées de lumière qui évoquent des coups de pinceau d'*action painting*.

⁵⁸⁰ HERFELD Stéphanie, « Voir et se mouvoir... », *op. cit.*, p. 103.

⁵⁸¹ SITNEY P. Adams, « Marie Menken and the somatic camera », *op. cit.*, p. 27. « The rapid pace of the film prohibits contemplation usual in films depicting sculpture ; instead of the slow, reverential camera movements usual in films depicting sculpture, Menken's rapid sweeps, tilts and pans affirm her presence and her maneuvering at the expense of Noguchi's objets. »

Expériences du mouvement par procuration



Figures 38a à h. Le regard de Menken parcourt les sculptures de Noguchi : formes, ombres, textures. Photogrammes de *Visual Variations on Noguchi* (Marie Menken, 1945).

2.3. Le regard dansant de Marie Menken

Vers la fin, la façon dont Menken manie la caméra et monte les plans donne l'impression qu'elle ne suit plus les mouvements suggérés par les formes plastiques, cherchant plutôt à activer leur dynamisme intrinsèque : à un moment donné, la caméra s'agite face à une sculpture cylindrique, réalisant des panoramiques verticaux, très rapides et saccadés ; s'enchaînent ensuite quatre plans d'une sculpture noire étoilée, le cadre se renfermant sur l'objet à chaque coupe franche du montage ; finalement, Menken se concentre sur les ombres des sculptures qui multiplient les formes à l'écran. Le dernier plan vient concrétiser la fusion avec la matière annoncée depuis le début : la caméra avance vers une sculpture sphérique, si proche que tout ce que l'on voit de l'objet est sa surface striée, comme si c'était de la peau.

Pour plusieurs auteurs, notamment P. Adams Sitney et Stéphanie Herfeld, *Visual Variations on Noguchi* constitue « l'acte fondateur du cinéma somatique », du fait qu'il offre des « mouvements *humains* de caméra » jamais vus, qui découlent essentiellement de la mise en action du corps filmant⁵⁸². Mais le film propose aussi aux spectateurs un rapport inédit avec les images, en leur donnant l'impression de regarder une sorte de danse, malgré l'immobilité des objets filmés. Leurs regards ne correspondent pourtant pas à ceux des spectateurs assis, passifs, devant un spectacle, mais plutôt à la perception mobile d'une danseuse – Menken elle-même – avide de sensations et libérée de toute contrainte.

Arabesque for Kenneth Anger, les accidents d'un regard dansant

C'est une expérience similaire qu'offre *Arabesque for Kenneth Anger* : dans ce film, la caméra investit un nouvel espace, le palais Alhambra de Grenade, à la découverte duquel Menken entraîne le spectateur. Le cinéaste Kenneth Anger, à qui le film est dédié⁵⁸³, raconte qu'il avait été frappé par le « regard dansant » de Menken, par son agilité et son attention au détail :

⁵⁸² HERFELD Stéphanie, *op. cit.*, p. 103. « [Les mouvements de cadre] de Menken sont ceux d'une personne qui regarde alors même qu'elle se meut. Là est toute l'invention de Menken ! »

⁵⁸³ Kenneth Anger accompagna Marie Menken pendant son voyage en Espagne à l'occasion du tournage du documentaire *The Gravediggers of Guadix* (1960).

Expériences du mouvement par procuration

Elle regardait à travers la caméra, cette toute petite caméra, et je la guidait pendant qu'elle se déplaçait pour qu'elle ne trébuche et ne tombe pas. J'étais donc derrière elle, c'était une sorte de double tandem, [...] [tandis que] Marie dansait avec sa caméra. Elle avait un regard dansant et un œil merveilleux pour le détail. Et on dirait que son film était pratiquement tourné-monté, car elle semblait connaître tout les petits détails qu'elle voulait mettre ensemble comme dans un puzzle.⁵⁸⁴

Réalisé en une seule journée entre 1958 et 1960, *Arabesque* est donc l'exemple d'un film *tourné-monté*⁵⁸⁵, où chaque plan, chaque pièce du puzzle, est créé sous l'impulsion du moment. Absorbée par ce qui l'entoure, Menken se déplace là où son regard l'amène sans se soucier du résultat. Malgré l'instabilité du cadre et l'agitation des images qui dénotent l'enthousiasme de la cinéaste derrière l'appareil, la souplesse des mouvements de caméra et son sens du rythme sont en harmonie avec l'ensemble architectural, et permettent de retracer la chorégraphie de ses déplacements improvisés, comme une « danse empreinte » dans l'espace.

On trouve dès l'ouverture du film des mouvements accentués de la caméra, notamment des panoramiques balançants et plongeants qui présentent les divers espaces du palais Alhambra, ses tours et ses cours. Contrairement à *Visual Variations*, dans lequel le regard de Menken était confiné à l'atelier de Noguchi et se refermait sur les formes abstraites des sculptures, dirigeant systématiquement la caméra vers le bas pour fusionner avec la matière, dans *Arabesque* elle réalise le mouvement inverse, regardant vers le haut, là où volent les oiseaux⁵⁸⁶, si bien qu'elle semble enfin avoir saisi « l'esprit aérien du mouvement » recherché dans son premier film.

⁵⁸⁴ ANGER Kenneth [entretien], dans KUDLÁČEK Martina, *Notes on Marie Menken* [DVD], *op. cit.*, [00:19:03 - 00:20:10]. « She'd be looking through the camera, this very small little camera, and I'd be guiding her while she moved around so she wouldn't trip over something or fall. That so I was behind her, it was a sort of a double tandem of me behind her [as] Marie was like dancing with her camera. She had a dancing eye and she had a wonderful eye for details. And it seemed that her film was almost cut in the camera, because she seemed to know all the little details she wanted to put together like a jigsaw puzzle. »

⁵⁸⁵ Le principe du « tourné-monté » consiste à filmer les plans en continuité, une seule prise par plan, dans l'ordre dans lequel ils seront montrés, de sorte que l'enchaînement des plans filmés peut être projeté sans aucun montage. Dans le cinéma de fiction, cette technique implique normalement de suivre l'ordre chronologique des actions décrites dans le scénario selon un découpage bien préparé, alors que dans les cinémas expérimental et amateur, le travail de réalisation est plus intuitif et improvisé, permettant d'accorder plus de place au hasard.

⁵⁸⁶ P. Adams Sitney raconte que lors que la première du film dans le Charles Theater à New York, Menken avait attiré l'attention des spectateurs sur les plans d'ouverture qui montrent le vol d'oiseaux autour du palais Alhambra, disant « C'est moi ». SITNEY P. Adams, « Marie Menken and the somatic camera », *op. cit.*, p. 33.

2.3. Le regard dansant de Marie Menken

Les plans plus dynamiques sont alternés avec d'autres plans fixes qui montrent le ruissellement des eaux d'une fontaine, dans lesquels l'on aperçoit parfois le reflet inversé d'une tour⁵⁸⁷. Sans être des *establishing-shots* classiques, ces plans d'ensemble donnent une idée globale de l'espace dans lequel le film se déroule : vu de l'extérieur, le palais paraît austère et imperturbable, mais il suffit que la caméra pénètre l'intérieur pour que l'on se laisse emporter par la richesse et la délicatesse des ornements, avec ses motifs d'entrelacs et d'arabesques floraux et géométriques.

Puisqu'il sait que l'espace architectural et ses décorations sont immuables, le spectateur comprend que l'agitation et la volatilité des images résulte de la manière dont la cinéaste manie la caméra. Stéphanie Herfeld identifie par ailleurs les principaux mouvements ou « gestes de cadre » par lesquels Menken dynamise l'espace :

Mouvements arrondis sur les arches, mouvement vertical sur les tours et les colonnes, courses accélérées dans les cours intérieures, déplacement latéral le long des toits, mouvement rotatif sous les dômes, valse au rythme des motifs de mosaïques. [...] [Le film] va de l'envol d'un oiseau au mouvement ascendant de l'image, du travelling filé qui déroule des objets un par un à l'écoulement de l'eau d'une fontaine, des spirales dessinées par des gouttes à la surface de l'eau aux cercles de lumières traversant la pierre et mis en mouvement par sa danse.⁵⁸⁸

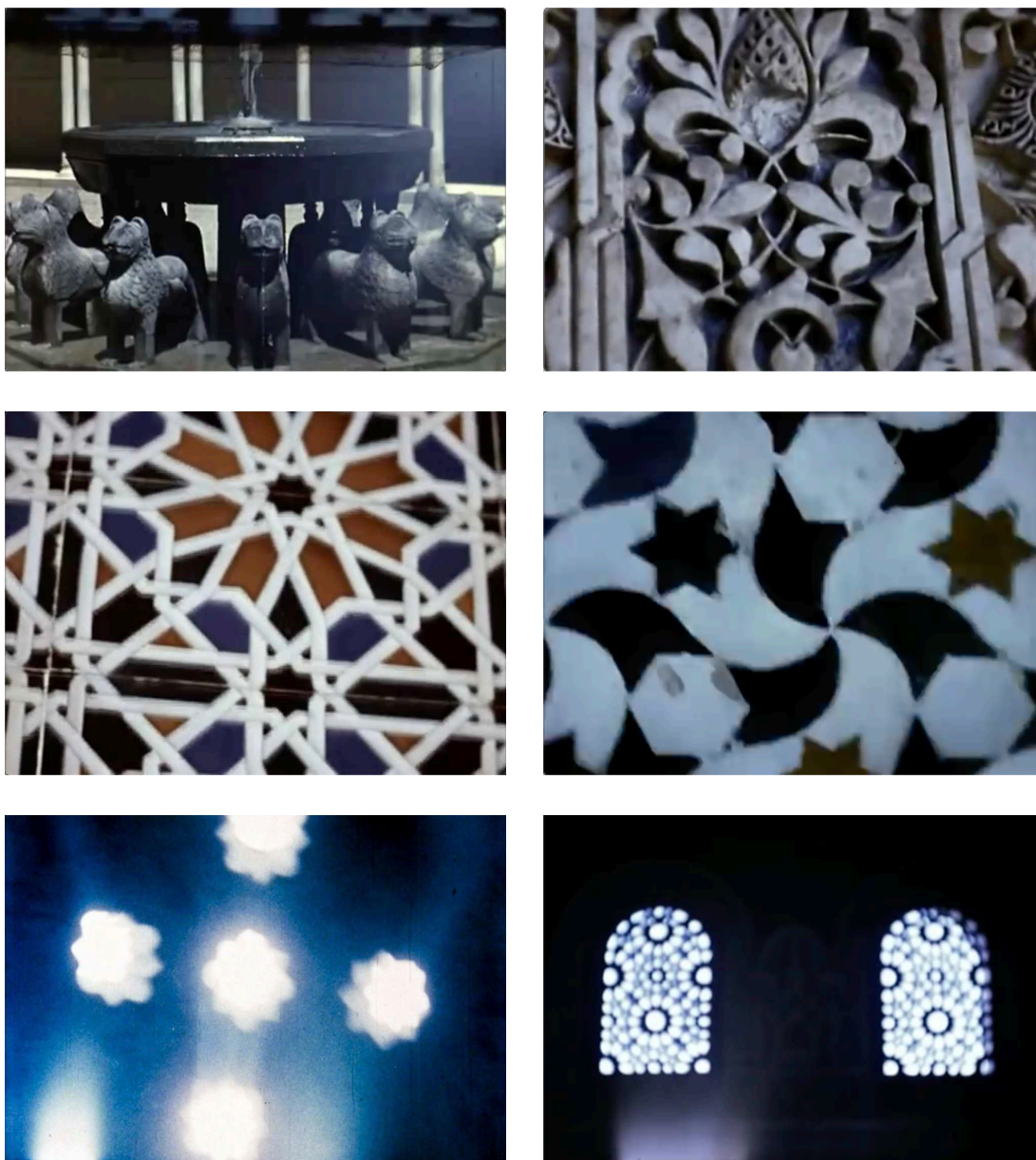
Les trois éléments décoratifs sur lesquels Menken se focalise sont les statues et frises en bas relief, les mosaïques *zellige* colorées⁵⁸⁹ et les entrées de lumière, dont les vitraux des fenêtres et les fissures de forme étoilée dans les murs. Pour chacun de ces motifs, la cinéaste explore un vocabulaire de mouvements de caméra spécifique : des défilements en accéléré sur les statues en pierre, des raccords dans l'axe par à-coups pour filmer de plus près les détails de mosaïques, des tours vertigineux sous les plafonds voûtés, des zigzags et des spirales pour donner du mouvement aux rayons de lumière ou transformer les mosaïques en compositions kaléidoscopiques...

⁵⁸⁷ On ne sait pas si Menken connaissait les films du cinéaste d'avant-garde espagnol José Val del Omar *Vibración de Granada* (1935) et *Aguaespejo Granadino* (1955), mais il est intéressant de remarquer que les deux cinéastes filment les mêmes décors et accordent une attention particulière aux jets d'eau.

⁵⁸⁸ HERFELD Stéphanie, *op. cit.*, p. 106.

⁵⁸⁹ Le *zellige* est un style de mosaïque caractéristique de l'architecture mauresque, composé de morceaux de carreaux de faïence colorés (souvent en bleu, orange, noir et blanc) et assemblés pour former des compositions géométriques et florales imbriquées et répétées à l'infini.

Expériences du mouvement par procuration



Figures 39a à f. Le regard de Menken parcourt le palais Alhambra : frises, mosaïques, lumières.
Photogrammes de *Arabesque for Kenneth Anger* (Marie Menken, 1961).

Porté par la musique aux sonorités andalouses composée par Teiji Ito, le montage d'*Arabesque* suit un rythme rapide et trépidant, souligné par la mélodie vive de la guitare et par le claquement des castagnettes (au début du film on entend également une flûte orientale qui accompagne les panoramiques plus longs). En règle générale, les plans s'enchaînent dans une cadence débridée, souvent trop rapide pour que l'on distingue le début et la fin d'un mouvement, et trahissent ainsi l'état d'excitation ou de frénésie de la cinéaste. Mais au lieu d'une discontinuité disruptive,

2.3. Le regard dansant de Marie Menken

les sauts du montage créent une nouvelle continuité dynamique, faite de bouts de mouvements saccadés : chaque plan inscrit à l'écran un brin de mouvement inédit, et tous s'enchaînent comme les pas d'une même danse.

Il y a aussi des moments plus calmes, qui correspondent à des suspensions de la course du montage, dans lesquelles le rythme de la musique se ralentit. Dans ces moments d'arrêt, on sent davantage les respirations de la cinéaste lorsqu'elle focalise son attention sur un détail et reprend le souffle avant de continuer sa déambulation. Pour P. Adams Sitney, ces pauses ont le pouvoir « d'arrêter l'énergie ballétique » de la cinéaste, « puisqu'elles absorbent l'élan cinétique de son mouvement dans le palais et le réfractent »⁵⁹⁰.

C'est ce qui se produit à la fin du film, lorsque la caméra de Menken réinvestit les espaces extérieurs du palais Alhambra avec un mouvement ambulateur irrésistible : d'abord, elle traverse une cour entourée de colonnades au milieu de laquelle se trouve une fontaine, puis elle filme uniquement le jet d'eau, dans une référence claire à *Eaux d'Artifice* de Kenneth Anger. Cette traversée n'a pourtant rien de contemplatif, car elle est montrée en accéléré, comme si toute la tension entre la stabilité architecturale et la mobilité de la cinéaste accumulée au long du film venait d'être délivrée d'un seul coup. P. Adams Sitney explique que Menken avait opté par diminuer la cadence de la prise de vues pour ensuite accélérer le mouvement à la projection⁵⁹¹, créant un effet de *time-lapse*, une technique qu'elle utilisera de nouveau dans *Go! Go! Go!*⁵⁹². Par l'effet d'accéléré, la caméra de Menken assume une vive allure aux propriétés surhumaines, moins dansantes, que l'on associe davantage au caractère mécanique du dispositif cinématographique.

⁵⁹⁰ SITNEY P. Adams, *op. cit.*, p. 34. « [T]he pauses [are] all the more poignant in their power to arrest her balletic energy, for they absorb the kinetics of her movement through the palace and refract it. »

⁵⁹¹ *Ibid.* « In these rapid circuits of the courtyard, she filmed at a slower camera speed to accelerate the image. »

⁵⁹² Dans *Go! Go! Go!* (1964), Menken proposa sa version d'une « symphonie urbaine » à la manière des documentaires d'avant-garde des années 1920 et 1930. La plupart des plans sont filmés depuis un automobile, alors que les techniques de pixilation et *time-lapse* sont utilisées pour condenser le temps et synthétiser à l'échelle du film les mouvements qui animent la ville new-yorkaise. À travers la manipulation de la continuité et de la vitesse de reproduction des images, *Go! Go! Go!* célèbre la pulsion à toujours aller de l'avant, dans un mouvement irrésistible, anonyme et intermittent, à l'image des flux de trafic de la ville. Voir JOOSSE Angela, « The Irrepressible Rush of Marie Menken's *Go! Go! Go!* », *CineAction*, n° 93, printemps 2014.

Expériences du mouvement par procuration

À l'exception de la séquence finale où l'on a l'impression que Menken s'empresse à tracer son chemin vers un but quelconque, ses déplacements sont erratiques, improvisés au fur et à mesure qu'elle réagit aux stimuli extérieurs, ou simplement orientés par sa conscience interne du mouvement. Son regard-caméra semble être en effet moins guidé par les éléments concrets dans son champ de vision que galvanisé par ceux que, dans le hors champ, l'interpellent et la font trébucher et se dévier de sa trajectoire initiale. Cette forme de « vision en acte » et la modalité de perception de l'espace qu'elle engendre est également à rapprocher la vision périphérique (par opposition à la vision focale) dont parle Lyotard à propos de l'espace dans la peinture de Cézanne :

Cet espace n'est plus du tout représentatif, il incarne au contraire la reconstruction de la zone focale par la plage courbe périphérique du champ de vision, il ne donne plus un là-bas à voir selon l'optique géométrique, mais il manifeste la Montagne Sainte Victoire en train de se donner à voir.⁵⁹³

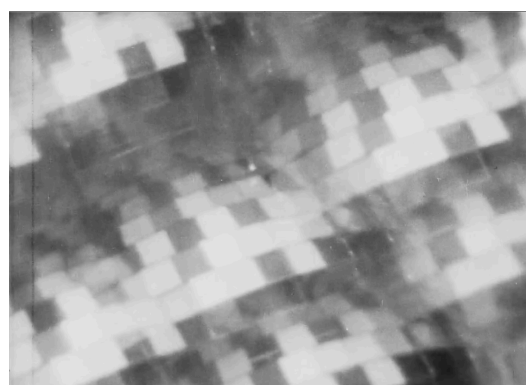
De la même manière, Menken ne cherche pas à reconstituer de manière réaliste le palais Alhambra vu à distance ; en revanche, elle s'y immisce et fait de sa présence et de son regard la condition même de la visibilité de l'espace tel qu'il se lui donne à voir. Ce faisant, elle construit un nouvel espace proprement filmique : alors que son regard parcourt les lignes et les motifs d'arabesques qui composent et dynamisent l'ensemble architectural, ses gestes et ses mouvements improvisés, avec ses suspensions et ses (dé)tours, dessinent *dans* et *par* les mouvements du cadre d'autres arabesques immatérielles.

Comme l'avait fait auparavant Germaine Dulac dans son *Étude cinégraphique sur une arabesque*, Menken joue sur la polysémie du motif graphique – l'arabesque –, en mettant en avant la richesse plastique et rythmique de l'élément décoratif par les mouvements sinueux de la caméra, tout en expérimentant des attitudes corporelles qui évoquent la figure chorégraphique homonyme par la sensation d'un équilibre en suspension. Le rapprochement de ces deux œuvres permet de réitérer l'idée selon laquelle le cinéma de Menken hérite des films abstraits des années 1920 plus qu'il ne

⁵⁹³ LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure, op. cit.*, p. 204.

2.3. Le regard dansant de Marie Menken

prolonge la tradition du cinéma lyrique de son époque. Dans son film de 1928, Dulac avait tenté de saisir les mouvements invisibles des arabesques lumineuses et aqueuses trouvées dans la nature, qu'elle avait filmées avec la caméra fixe et un minimum d'intervention ; les mouvements d'arabesques que donne à voir Menken résultent plutôt des hésitations de ses gestes et des secousses de la caméra. De même, les qualités haptiques que Marion Carrot avait attribué au film de Dulac – à savoir, son idée que les éléments naturels en mouvement « ne font qu'abolir, sensiblement, l'immatérialité de la projection, pour imaginer toucher la surface des choses »⁵⁹⁴ – se rendent encore plus présentes dans l'*Arabesque* de Menken, car pour celle-ci il ne suffisait pas d'imaginer le contact avec la matière, il fallait le provoquer, dans l'immédiateté du tournage, par exemple lorsqu'elle agite et fait tournoyer la caméra devant les fissures dans les murs pour obtenir des trainées de lumière.



Figures 40a à d. Mouvements et reflets des eaux. À gauche : Photogrammes d'*Arabesque for Kenneth Anger* (Marie Menken, 1961). À droite : Photogrammes d'*Étude cinégraphique sur une arabesque* (Germaine Dulac, 1929).

⁵⁹⁴ CARROT Marion, « Une idée du mouvement. Étude de quelques figures dansées dans la filmographie de Germaine Dulac », *op. cit.* Voir aussi p. 169.

Expériences du mouvement par procuration

À l'instar de ce qui se produit dans *Visual Variations on Noguchi*, dans *Arabesque* le regard des spectateurs est amené à s'identifier avec celui de Menken, « incarné » dans sa danse improvisée *in situ*. Cette coïncidence entre un regard-caméra fort mobile et l'expérience somatique du mouvement prépare à une fusion ultime de la perception visuelle avec la dimension performative de l'acte de filmer, que certaines de ses réalisations ultérieures approfondissent davantage.

Dans *Eye Music in Red Major* et *Lights* notamment, Menken déplace l'enjeu de la caméra somatique du contact physique avec les objets vers l'intérieur de son expérience sensorielle, en faisant des phénomènes de la perception visuelle une performance en soi⁵⁹⁵. La mise en avant de « l'acte de voir avec ses propres yeux »⁵⁹⁶ est sans doute un aspect essentiel de son cinéma, non seulement par l'identification de la caméra avec le regard subjectif d'une personne en mouvement, mais aussi en ce qu'il fait ressortir la capacité à révéler ou à créer des « aventures de la perception », pour emprunter encore une fois la célèbre expression de Stan Brakhage.

Dans les films mentionnés ci-dessus, Menken tâche de filmer des ampoules de lumières multicolores sur un fond noir afin d'« éprouver la persistance de la vision et la fatigue de l'œil »⁵⁹⁷ ; sa démarche créative se rapproche ici du travail de McLaren avec les images spasmodiques et les explosions lumineuses qui déjouent la persistance rétinienne dans *Blinkity Blank*. En exécutant des mouvements anarchiques avec la caméra, Menken fait danser les lumières à l'intérieur du cadre filmique, les transforme en des éraflures lumineuses et trépidantes, jusqu'à tourner l'objectif vers l'intérieur d'un kaléidoscope pour obtenir des effets visuels et cinétiques inouïs.

⁵⁹⁵ Pour P. Adams Sitney, les traits distinctifs de la caméra somatique de Menken sont particulièrement évidents dans les œuvres où elle filme des tableaux, comme *Mood Mondrian* : ici, la bidimensionnalité de la toile filmée ne lui permettait pas de se déplacer comme elle avait fait dans l'atelier de Noguchi ou dans le palais d'Alhambra, l'obligeant à limiter ses gestes et à se concentrer sur les mouvements de ses propres yeux devant le tableau de Mondrian. Voir SITNEY P. Adams, *op. cit.*, p. 44-46.

⁵⁹⁶ Je me permets de faire un « clin d'œil » au titre du film de Stan Brakhage, *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971).

⁵⁹⁷ « A study in light based on persistence of vision and enhancement from eye fatigue ». URL : <https://film-makerscoop.com/catalogue/marie-menken-eye-music-in-red-major> [Consulté le 01/07/2019].

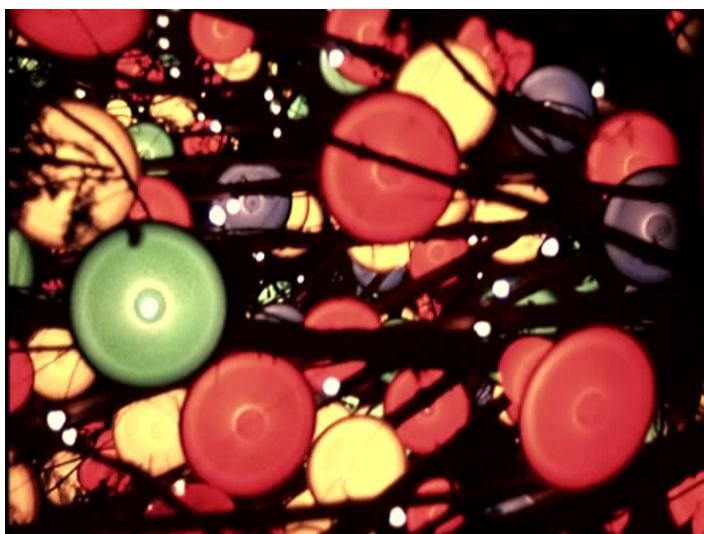
Lights, ou la danse des lumières

Filmé au long de trois ans⁵⁹⁸, *Lights* propose une exploration jouissive des décorations de Noël à New York, dont le célèbre sapin du Rockefeller Center (les deux premières minutes et demie du film) et les éclairages lumineux des magasins et des immeubles dans Park Avenue pendant la nuit (les restantes trois minutes).

Lorsque le film commence la caméra est déjà tellement proche des branches de l'arbre que l'on peut à peine en discerner les contours. Dans un premier temps, Menken se déplace calmement autour du sapin décoré, en se faufilant parmi les branches, au rythme de la marche ; puis, elle s'arrête pour filmer les cloches d'en dessous, de sorte que des cercles bleus, rouges, verts et jaunes remplissent par moments tout le cadre ; elle se met ensuite à secouer nerveusement son corps et, avec lui, la caméra, sur laquelle se répercutent ces mouvements irréguliers, brouillant les formes des cloches. Soudainement, les secousses s'arrêtent et la cinéaste s'éloigne pour filmer un plan d'ensemble de l'espace. Désormais cadrée en contre-plongée alors que la caméra fait un tour complet, on reconnaît parfaitement la forme du conifère composée par de petites lumières ; de la même manière, on identifie des immeubles à travers les guirlandes qui en dessinent les contours.

Tout le long du film, la trajectoire du regard de Menken est guidée par les chemins de lumières dans le paysage de la ville « qui ne dort jamais » : elle s'attarde sur une église, filmant autant les éclairages dans la façade que les figurines de la crèche de Noël ; elle s'aventure dans les rues, à pied ou à bord d'une voiture, enregistrant en accéléré le trafic aux heures creuses de la nuit. Allié à l'instabilité du cadre, l'effet de *time-lapse* souligne l'intermittence des images : alors que la caméra réalise des mouvements aléatoires, dont des impressionnants tours de 360° face aux immeubles qui en bouleversent les repères spatiaux, le défilement rapide des images transforme les lumières en une pluie de traits étincelants sur l'écran noir.

⁵⁹⁸ Le manque de documentation sur le tournage de *Lights* rend difficile de dater les prises de vue, mais l'on retrouve déjà dans *Notebook* (1962-1963) certains segments qui constituent des études préparatoires pour le film de 1966, dont celui intitulé *Night Writing*. Il est possible que le matériel utilisé dans *Lights* ait été tourné trois à quatre ans plus tôt, lorsque Menken travaillait le soir dans le Time-Life Building du Rockefeller Center.



Figures 41a et b. La caméra fait danser les lumières du sapin de Noël.
Photogrammes de *Lights* (Marie Menken, 1966).

Dans les deux dernières minutes de *Lights*, Menken diminue la vitesse d'obturation de sorte que la pellicule est exposée plus longtemps. Il en découle un effet de flou cinétique, intensifié par l'agitation de l'appareil, qui fait que même les points d'éclairage fixes laissent derrière eux un sillage révélant la trajectoire des mouvements exécutés par la caméra. L'écran se remplit alors de traits vibrants, plus ou moins nombreux selon la proximité de la cinéaste aux sources lumineuses : par exemple, les phares des voitures traversant la route en accéléré sont réduits à des lignes blanches et rouges qui défilent rapidement à l'écran, alors que les décorations du sapin de Noël sont transformées en des gribouillages de couleurs étincelantes.

2.3. Le regard dansant de Marie Menken

Cependant, lorsque la caméra s'éloigne un peu et que l'écran se remplit d'une pluie de éraflures blanches, il devient presque impossible d'identifier les objets filmés, à l'exception de la masse de points lumineux qui constituent la forme triangulaire du conifère aperçu de loin.

On peut considérer cette séquence comme une variante de la technique de *light painting*⁵⁹⁹. L'idée de peindre avec la lumière a toujours fasciné Menken, comme le montrent ses tableaux avec des teintures phosphorescentes et ses collages avec des objets étincelants ; mais seul le médium filmique lui permettait de « faire danser » les lumières en alliant le travail de la caméra portée à la pose longue, qui était l'une des options de la Bolex avec laquelle elle filmait. Là encore, j'évoque Loïe Fuller : dans *Lights*, Menken remplace les voiles et les bâtonnets par la caméra à la main, les projecteurs par les éclairages urbains ; et bien qu'elle ne se soucie pas des figures que ses gestes engendrent, son cinéma évoque ici le spectacle des danses fullériennes en ce qu'il dissout la présence corporelle à l'origine du mouvement pour matérialiser davantage le sillage lumineux laissé par les objets dans l'espace noir de l'écran.



Figure 42. Peindre avec la lumière. Photogramme de *Lights* (Marie Menken, 1966).

⁵⁹⁹ Le *light painting* est une technique photographique qui consiste à prolonger le temps d'exposition dans un environnement sombre, généralement en déplaçant une source de lumière devant l'objectif de sorte que l'image obtenue présente des traînées de lumières plutôt que des formes nettes. On parle aussi de photographie kinétique (ou « *camera tossing* ») si c'est l'appareil de prise de vue qui bouge, mais que son mouvement n'est pas complètement contrôlé par l'artiste, par exemple, s'il décide de le secouer, de le faire pivoter, ou de le jeter en l'air au moment de la prise photographique. La pratique filmique de Menken semble combiner ces deux techniques pour en renforcer les effets produits.

Expériences du mouvement par procuration

À travers ses gestes d'ébranlement de la caméra, Menken donne naissance à une nouvelle catégorie d'images spasmodiques, qui n'ont rien à envier à celles que McLaren et Len Lye créaient en dessinant et en grattant sur la pellicule. Mais, contrairement à ces derniers, Menken se préoccupe peu de l'impact kinesthésique de ses films sur les spectateurs : elle explore le mouvement comme une fin en soi, comme une force vitale qui l'anime, et les images instables et vibrantes qu'elle obtient suggèrent qu'elle en tire un vif plaisir, gratuit et immédiat.

Enfin, on peut dire que le cinéma de Menken renoue à la fois avec le désir de Germaine Dulac de révéler la danse de toute chose par les moyens du cinéma, et avec le rêve de Man Ray d'écrire avec la lumière, tout en prolongeant la pulsion dansante qui animait Len Lye et Norman McLaren dans leur travail direct sur le film. En incorporant sa performance physique à l'acte de création, Menken libère le regard des spectateurs de la condition d'immobilité et parvient à dégager la poésie matérielle des choses sensibles, rendues dansantes par des procédés filmiques essentiellement expérimentaux (montage discontinu, *time-lapse*, flou cinétique, etc.) et, surtout, par son exploration de la caméra somatique.

Le fait est qu'en s'investissant, caméra à bout de bras, dans une exploration jouissive du monde, Menken rénove radicalement la façon de le voir et l'éprouver. En ce sens, son regard mobile et sa « présence-absence » derrière la caméra adhèrent parfaitement à la notion de « corps phénoménal » de Maurice Merleau-Ponty : sa sensibilité est constitutive d'une corporéité, et c'est cette pensée sensible vécue *dans et par* le corps en mouvement qui lui donne accès au monde. Menken semble ainsi être dotée de cette qualité de clairvoyance dont parle le philosophe :

Que serait la vision sans aucun mouvement des yeux, et comment leur mouvement ne brouillerait-il pas les choses s'il était lui-même réflexe ou aveugle, s'il n'avait pas ses antennes, sa clairvoyance, si la vision ne se précédait en lui ? Tous mes déplacements par principe figurent dans un coin de mon paysage, sont reportés sur la carte du visible. Tout ce que je vois par principe est à ma portée, au moins à la portée de mon regard, relevé sur la carte du « je peux ». Chacune des deux cartes est complète. Le monde visible et celui de mes projets moteurs sont des parties totales du même Être.⁶⁰⁰

⁶⁰⁰ MERLEAU-PONTY Maurice, *Œuvres, L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard, 2010, pp. 1594-1595.

2.3. Le regard dansant de Marie Menken

En guise de conclusion, et en préparant le passage à la troisième et dernière partie de mon mémoire, je me permets d'emprunter une célèbre formule de Jean-François Lyotard pour mettre en lumière ce qui constitua pour moi la véritable révélation du cinéma de Marie Menken, à savoir l'idée que ses films font voir que « voir est une danse »⁶⁰¹. C'est parce qu'elle filme en dansant, occupant physiquement l'espace et usant de son corps comme les danseurs usent les leurs, qu'elle réussit à faire danser les images ; ses mouvements improvisés, anarchiques, engendrent des actes « suspendus » qui, loin de vouloir désigner et définir clairement les objets filmés, étalent sous nos yeux – et à travers nos corps – ce qui autrement échapperait à la perception.

⁶⁰¹ LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure, op. cit.*, p. 14.

Troisième mouvement

3. Pulsions figurales de la ciné-danse

Les ballets mécaniques et cinégraphiques des avant-gardes, les expériences du mouvement « par procuration » des *directs films* de Len Lye et Norman McLaren, ainsi que les ciné-poèmes dansés issus de l'exploration de la caméra somatique par Marie Menken font partie des films qui m'ont permis de comprendre que parfois, dans le cinéma expérimental, « voir est une danse », c'est-à-dire que les images abstraites qui s'agitent devant mes yeux n'ont pas besoin de représenter quelque chose d'identifiable pour parvenir à mettre mon regard en mouvement et engager mon corps dans une expérience proche de la danse. Ces films montrent en outre que le caractère hyper-mobile et arbitraire des images en mouvement résulte souvent de gestes créatifs et de manipulations techniques exécutés par certains cinéastes qui n'hésitent pas à enfreindre les principes de fonctionnement du médium filmique pour laisser pleinement s'exprimer les sensations physiques, proprement kinesthésiques, qu'ils veulent partager avec les spectateurs.

À la question de savoir comment faire danser les images, sans pour autant montrer des images de danse, s'ajoute à présent une nouvelle question : que donne à voir la danse à l'écran, autre que des corps qui dansent ?

Je commencerai cette troisième et dernière partie par une réflexion visant à définir cette force ou pulsion à l'œuvre dans la création, qui transforme les images filmiques en véhicules de sensations et permet de rendre autrement visibles les corps et les mouvements qui les animent. En inscrivant ma réflexion dans une approche figurale du cinéma qui puise dans les écrits de Jean-François Lyotard et de Gilles Deleuze, je ferai dans un premier temps appel aux concepts d'*acinéma* et de *Corps sans Organes*, lesquels me donnent une base théorique solide pour penser les manifestations filmiques de la danse qui échappent aux critères de lisibilité des codes chorégraphiques et de représentation du corps humain.

Ceci me permettra, dans un second temps, de ramener le concept de figural au cœur de la réflexion sur la ciné-danse développée à partir de 1945 par un ensemble de cinéastes et de chorégraphes qui constituent rétrospectivement une première vague de réalisateurs de ciné-danses. Je mettrai en évidence la diversité et la complémentarité des premiers efforts de définition de cette pratique artistique nouvelle entrepris par les artistes eux-mêmes entre les années 1940 et 1960, et dont les réalisations offrent des alternatives fécondes à la voie ouverte par Maya Deren avec son film *A Study in Choreography for Camera*.

Enfin, en érigeant la formule « manque de corps, excès de vision » en *leitmotiv* de la troisième partie de cette thèse, je vais analyser de quelques films expérimentaux réalisés durant cette période qui, sans être des ciné-danses *stricto sensu*, proposent de nouvelles manières de filmer des contenus chorégraphiques et de transfigurer par le montage le corps en mouvement. En explorant la tension entre la figurabilité de la danse et les effets de mouvements abstraits pris en charge par le médium filmique, les ciné-danses que j'étudie nous confrontent à la question de savoir quel est le degré de résistance du corps filmé aux manipulations spatio-temporelles et plastiques spécifiques au cinéma. Les motifs des « surimpressions désincarnées » et des « corporéités intermittentes » serviront ainsi de fils conducteurs à l'analyse de quelques courts-métrages peu connus de cinéastes tels que Sara Kathryn Arledge, Ed Emshwiller, Bruce Conner ou Peter Kubelka⁶⁰².

⁶⁰² J'ai pu découvrir les films de ces cinéastes en janvier 2020, lors de mon terrain de recherche à la Filmmakers Cooperative à New York.

3.1. Réflexions autour du concept de figural, entre danse et cinéma

Le concept de figural dérive de la notion de figure, dont il remet en question l'acception strictement figurative, historiquement subordonnée aux modes discursifs dominants et à la logique de la représentation mimétique. Le champ lexical du mot « figure » s'étend à plusieurs champs de savoir : en rhétorique, par exemple, on nomme « figure de style » toute opération de détournement du signifiant par laquelle un mot est dévié de son sens propre, ordinaire, et acquiert une expressivité particulière, soit un sens *figuré* ; en esthétique, on utilise souvent le terme pour désigner une forme plastique obtenue par modelage et transformation de la matière.

Philippe Dubois identifie ainsi plusieurs modalités opératoires de la figure : « contorsion, manière, tournure, apparence, fantôme rêvé, ombre, vision, simulacre, dissimulation »⁶⁰³ ; ces vocables mettent en avant un paradoxe inhérent à cette notion, à savoir que la figure remplace et cache toujours quelque chose, tout en rendant sensible cette chose par des jeux d'apparence, des changements de forme et des détournements de sens. La notion de figure semble en outre intrinsèquement liée à l'idée de mouvement, au sens de changement ou de métamorphose : la figure, telle que la définit Erich Auerbach, renvoie à une « mouvance au sein d'une essence qui se maintient », soit une « mutabilité dans la permanence »⁶⁰⁴.

Compris dans son exceptionnelle polysémie, le terme « figure » oscille entre deux régimes sémantiques – l'imitation et l'invention – et deux régimes de la représentation – la figuration et l'abstraction –, se trouvant à mi-chemin entre une apparence extérieure et un modèle abstrait. En ce sens, la figure renvoie à la fois à la reproduction d'une matrice qui cristallise un schéma formel ou un sens codifié, et à une force dynamique et changeante, mais invisible, à l'œuvre dans la création.

⁶⁰³ DUBOIS Philippe, « La question des Figures à travers les champs du savoir : le savoir de la lexicologie : note sur *Figura* d'Erich Auerbach », dans *Figure, Figural*, 1999, pp. 11-24.

⁶⁰⁴ AUERBACH Erich, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*. Paris : Argo Macula, 2003, pp. 54-55.

D'abord forgé par Maurice Merleau-Ponty dans ses notes pour *Le Visible et l'invisible*, en 1964⁶⁰⁵, puis théorisé par Jean-François Lyotard dans son ouvrage de 1971 *Discours, Figure*, le néologisme « figural » émerge de cette ambivalence de la figure qui œuvre au sein même de la dichotomie entre la figuration et l'abstraction. Chez Merleau-Ponty, le terme « figural » surgit dans un premier temps associé à l'idée d'un événement intuitif et fulgurant qui échappe à ou détourne la perception : « le propre du visible, écrit-il, est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence »⁶⁰⁶. D'après l'auteur, le figural se situe dans un *entre-deux*, « entre visible et invisible », sa force étant de montrer ce qui est par principe absent et inintelligible.

La réflexion de Lyotard s'inscrit dans le sillage de la phénoménologie de Merleau-Ponty en y ajoutant l'apport de la théorie des rêves de Sigmund Freud. Pour le philosophe, le figural désigne un événement disruptif dans l'ordre du lisible et du visible, par lequel le désir peut s'exprimer. Reprenant l'analyse freudienne du rêve comme l'expression travestie d'un désir réprimé, Lyotard pose l'hypothèse de l'existence d'une « connivence radicale de la figure et du désir », articulée par des mécanismes de transgression⁶⁰⁷. Parmi les trois opérations du rêve énoncées par Freud – la condensation, le déplacement et la figurabilité – c'est la dernière qui permet à Lyotard d'établir un lien effectif entre le figural et le rêve : il explique que le travail du rêve consiste à déplacer, travestir ou défigurer un contenu latent qui subit la censure du refoulement et qui doit être rendu plus acceptable pour pouvoir se manifester⁶⁰⁸.

⁶⁰⁵ « Tout visible 1) comporte un fond qui n'est pas visible au sens de la figure, 2) même en ce qu'il a de figural ou figuratif, n'est pas un quale objectif, un en Soi survolé, mais glisse sous le regard ou est balayé par le regard, naît en silence sous le regard ». MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible*, suivi de notes de travail. Paris : Éditions Gallimard, 1964, p. 300.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁰⁷ LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure, op. cit.*, p. 271. « Il y a une connivence radicale de la figure et du désir. [...] Elle permet d'articuler fortement l'ordre du désir et l'ordre du figural par la catégorie de la transgression : le "texte" du pré-conscient (restes diurnes, souvenirs) subit des ébranlements qui le rendent méconnaissable, illisible ; dans cette illisibilité, la matrice profonde où le désir est pris trouve son compte : elle s'exprime en formes désordonnées et en images hallucinatoires. »

⁶⁰⁸ Le travail du rêve s'oppose au modèle d'économie libidinale freudien, selon lequel un individu cherche à obtenir du plaisir par les moyens les plus expéditifs possibles ; en revanche, le rêve a pour fonction de satisfaire le rêveur, tout en l'empêchant de se réveiller. Or il se trouve que lorsque le sujet rêve, son corps est dépourvu de ses capacités discursives et motrices, et doit donc mobiliser les forces de transfiguration du subconscient pour essayer d'exprimer et accomplir son désir.

3.1. Réflexions autour du concept de figural, entre danse et cinéma

En cela, l'espace figural et l'espace onirique sont analogues, car ils se situent aux antipodes du verbal et du moteur, et procèdent de pulsions et de forces de défiguration et de transgression qui œuvrent à rendre *figurable* l'objet du désir refoulé.

Pour distinguer l'espace proprement figural de l'ordre du visible et du lisible, Lyotard propose une métaphore particulièrement saisissante : il associe le figural au motif de la ligne, en tant que figure dynamique qui se présente comme une « énergie potentielle qui se trouve accumulée et exprimée dans la forme graphique »⁶⁰⁹, par opposition à la lettre, qui constitue le signe élémentaire de l'écriture (et donc de la lecture) d'un texte avec une signification codifiée. Il conclut par ailleurs que « moins une ligne est "reconnaissable", plus elle est à voir, et ainsi elle [...] se range du côté du figural »⁶¹⁰.

Lyotard identifie également trois instances de la figure qui constituent l'espace figural : la *figure-image*, définie par ce qu'elle représente, telle qu'elle se donne à voir dans ses propriétés objectives extérieures (le *percept*, ou tracé révélateur) ; la *figure-forme*, qui désigne la structure globale ou le schème formel qui sous-tend l'objet sans qu'il soit nécessairement vu (la *Gestalt*, ou tracé régulateur) ; et enfin, la *figure-matrice*, pulsion par principe invisible et inintelligible, qui fait l'objet d'un mouvement de refoulement originaire et renvoie directement au désir ou à l'objet fantasmatique. Il associe ensuite à chacune des instances de la figure trois modes de transgression, à savoir la transgression de l'objet, la transgression de la forme et la transgression de l'espace même de la figuration⁶¹¹.

C'est également Lyotard qui pense en premier le figural comme une troisième instance à prendre en considération dans la dichotomie entre le figuratif et l'abstrait, la rendant par là-même obsolète. Pour lui, le figural ne s'oppose pas à la figuration ni ne conduit obligatoirement à l'abstraction, mais constitue plutôt une « propriété relative au rapport de l'objet plastique avec ce qu'il *représente* »⁶¹². Par exemple, en parlant de peinture, il explique qu'un tableau est figuratif si l'on y identifie le référent de

⁶⁰⁹ LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure, op. cit.*, p. 216.

⁶¹⁰ *Ibid.* p. 217.

⁶¹¹ Lyotard explique plus en détail les trois modes de transgression dans les pages 277 à 279.

⁶¹² *Ibid.*, p. 211.

l'objet représenté, ou figural s'il présente un événement plastique singulier, soit une pure figure qui *fait sens sans faire histoire* ; ou, comme le formule Olivier Schefer, est figural un tableau dans lequel « quelque chose est à voir et à comprendre qui ne peut se dire mais seulement se montrer »⁶¹³.

La réflexion de Lyotard sur la place du figural dans le rêve et dans la peinture peut être étendue à toute opération de création d'images, mentales ou picturales, fixes ou mouvantes. Selon cette perspective, le figural se présente comme une force à l'œuvre dans la création qui permet de donner une forme manifeste à des pensées et à des images autrement insaisissables et irréductibles à l'ordre du discours. Enfin, le parti pris figural de Lyotard s'insère également dans un mouvement de protestation contre l'hégémonie de la signification, au nom de cette « logique des sensations » dont parlera Deleuze quelques années plus tard au sujet de la peinture de Francis Bacon. Il en découle une acception du figural en tant qu'expression d'un désir *infigurable*, d'une pure présence dégagée de tout référent externe et rapportée à la sphère des sensations, soit encore, comme le résume Olivier Schefer, d'une « réalité en excès, en débordement sur l'ordre discursif et intelligible »⁶¹⁴.

Dans les dernières décennies du XX^e siècle, la réflexion philosophique autour d'une esthétique figurale fleurit dans le champ des arts. Si dans un premier temps le concept de figural irrigue surtout le champ de la peinture, à la suite des travaux de Gilles Deleuze⁶¹⁵ et Georges Didi-Huberman⁶¹⁶, la réflexion sur la pensée figurale des images s'élargit rapidement au cinéma.

En effet, à partir des années 1990, plusieurs auteurs développent des approches analytiques et critiques du cinéma sous un angle figural, privilégiant l'image filmique comme un événement visuel en soi, au détriment des opérations signifiantes (narratives et figuratives) du film : mentionnons en premier l'ouvrage de 1998 de Nicole Brenez *De la figure en général et du corps en particulier*.

⁶¹³ SCHEFER Olivier, « Qu'est-ce que le figural ? », *Critique*, n° 630, novembre 1999, p. 916.

⁶¹⁴ *Ibid.*

⁶¹⁵ DELEUZE Gilles, *Logique de la sensation*. Paris : Éd. La Différence, 1981 ; rééd. Paris : Seuil, 2002.

⁶¹⁶ DIDI-HUBERMAN Georges, *Fra Angelico – Dissemblance et figuration*. Paris : Flammarion, 1990.

3.1. Réflexions autour du concept de figural, entre danse et cinéma

L'invention figurative au cinéma, suivi notamment par ceux de Jacques Aumont, François Aubral, Dominique Château, Jean-Michel Durafour ou Luc Vancheri, pour ne citer que quelques exemples dans le milieu académique francophone⁶¹⁷.

Ces auteurs font du concept de figural un outil de pensée des images filmiques par elles-mêmes. D'une part, ils abordent « l'image animée en tant qu'elle se pense comme image, en tant qu'elle produit de la pensée »⁶¹⁸, et soulignent les dynamiques plastiques, spatiales, temporelles ou sensorielles qui débordent des plans de la signification et de la narration et mettent en exergue les processus de fabrication et de circulation des images au sein d'un film. D'autre part, ils cherchent à savoir en quoi et comment le travail plastique dans un objet filmique peut opérer en marge de la narration et ouvrir d'autres possibilités sémantiques, critiques, voire philosophiques, pour les figures présentes dans les images et articulées par le montage. Ce faisant, ces auteurs et d'autres dégagent « l'extraordinaire plasticité d'un régime d'images moins lié qu'on ne l'imaginait à la fable cinématographique »⁶¹⁹, tout en soulignant que, loin de se restreindre au domaine du cinéma expérimental abstrait, « la pensée figurale des images est tout aussi légitime en terrain figuratif »⁶²⁰.

Un mouvement similaire de prise de conscience de la puissance figurale des gestes et des corps a eu lieu dans les domaines de la danse et de la performance vivante, bien que plus lentement. En effet, si la notion de figure occupe une place centrale dans la grammaire et la notation chorégraphiques dès le XVIII^e siècle⁶²¹,

⁶¹⁷ Voir AUBRAL François et CHÂTEAU Dominique (dir.), *Figure, figural*. Paris : L'Harmattan, 1999 ; AUMONT Jacques, *Matière d'images, redux*. Paris : Éditions de la Différence, 2009 ; DURAFOUR Jean-Michel, *Jean-François Lyotard : questions au cinéma. Ce que le cinéma se figure*. Paris : Presses Universitaires de France, 2009 ; VANCHERI Luc, *Les pensées figurales de l'image*. Paris : Armand Colin, 2011 ; GERVAIS Bertrand et LEMIEUX Audrey (dir.), *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du lisible et du visible*. Montréal : Presses de l'Université de Québec, 2012.

⁶¹⁸ AUMONT Jacques, *À quoi pensent les films ?*. Paris : Séguier, 1997, p. 5.

⁶¹⁹ ACQUARELLI Luca, « L'énergie des images : Entretien avec Luc Vancheri », *Au prisme du figural : Le sens des images entre forme et force*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015. URL : <http://books.openedition.org/pur/53597> [Consulté le 09/06/2020].

⁶²⁰ *Ibid.*

⁶²¹ Historiquement, le terme figure en danse se réfère aux schémas de mouvements, de pas et de poses relevant du répertoire de la danse académique, sociale ou folklorique ; dans les ballets narratifs, l'idée de figure peut également renvoyer aux codes de représentation des personnages ou de leurs archétypes, comme au théâtre. La notion de figure est également centrale dans les premiers traités théoriques sur la notation de la danse, par exemple : FEUILLET Raoul-Auger, *La chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* [1701]. Paris : Hachette BNF, 2018.

Pulsions figurales de la ciné-danse

les figures académiques de la danse ont été sans cesse réagencées et réinventées, surtout à partir de l'émergence de la danse moderne dans le tournant du XX^e siècle. On comprend alors que la danse, qu'elle procède de mouvements athlétiques et plastiques, mimétiques ou abstraits, ordonnés ou chaotiques, ne saurait se réduire à l'enchaînement des déplacements et des poses exécutés par les danseurs dans l'espace scénique ; en revanche, elle permet de dissocier les figures du corps dansant et d'en dégager de nouvelles sensations et significations.

Paul Valéry et Stéphane Mallarmé semblent avoir saisi cette faculté de la danse à susciter d'autres figures qui dépassent les limites corporelles : lorsque Valéry parle de la danse comme « l'acte pur des métamorphoses »⁶²², ou lorsque Mallarmé écrit, à propos de Loïe Fuller, que « la danseuse n'est pas une femme qui danse [...] mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur »⁶²³, ils en font un art de la suggestion plus que de la *mimèsis*, à l'instar de la poésie, réhabilitant ainsi la dimension à la fois mobile et mutable de la figure dansante et sa force évocatrice.

L'exploration de la plasticité et de la malléabilité des corps demeure de nos jours un élément central du travail de beaucoup de danseurs et de chorégraphes, accentué par le dialogue avec les techniques de l'image en mouvement et les supports audiovisuels qui exacerbent à leur tour les puissances figurales des corps hybrides. Le chercheur Mathieu Bouvier et le danseur et chorégraphe Loïc Touzé sont à l'origine d'un projet de recherche qui propose une approche figurale du geste et de son image à la croisée de la danse, des arts vivants et des arts visuels⁶²⁴. À travers leurs travaux théoriques et leurs pratiques interdisciplinaires en collaboration avec plusieurs artistes et chercheurs, ces auteurs s'interrogent sur ce que donne à voir une danse quand elle échappe à la figuration et permet de voir au-delà des corps anatomiques :

⁶²² VALÉRY Paul, *L'Âme et la danse*, *op. cit.*, p. 165.

⁶²³ MALLARMÉ Stéphane, « Ballets », *op. cit.*, p. 171.

⁶²⁴ Mathieu Bouvier et Loïc Touzé obtiennent en 2012 une bourse d'aide à la recherche et au patrimoine du Centre National de la Danse pour créer les outils de diffusion de leur projet « Le travail de la figure. Que donne à voir une danse ? », développé à La Manufacture, Haute école des arts de la scène de Lausanne. Ainsi naît en 2017 la plate-forme numérique collective « Pour un atlas des figures » (www.pourunatlasdesfigures.net). Mathieu Bouvier prépare également depuis 2015 une thèse de doctorat à l'Université Paris 8 intitulée « Des gestes, des figures. Pour une esthétique figurale du geste en danse et au cinéma » sous la direction de Catherine Perret et Isabelle Launay.

3.1. Réflexions autour du concept de figural, entre danse et cinéma

Parce qu'elle suscite de puissantes participations sensori-motrices et affectives, la danse a cette faculté de lever dans le regard des figures visuelles qui excèdent les contours actuels des corps en mouvement et augmentent ceux du spectateur d'une altérité singulière. Nous appelons donc figures les épiphanies sensibles qui, au spectacle du geste, font surrection dans la forme, effraction dans le corps, y réveillent des survivances et des mémoires, animent l'œil d'étranges excès de vision.⁶²⁵

Ce passage résume quelques-unes des principales questions autour desquelles s'articule la réflexion de Mathieu Bouvier : d'une part, l'idée que la danse engage des mécanismes d'identification proches d'une forme d'empathie kinesthésique selon les termes de Hubert Godard, qui permettent au spectateur de faire abstraction de ses limites physiques et de se projeter dans le corps du danseur ; d'autre part, la suggestion d'un don de voyance accolé à l'expérience de la danse, en ce qu'elle serait capable d'éveiller dans le regard du spectateur les autres gestes en puissance dans la performance du danseur, soit, dans les mots de l'auteur, « une danse qui imagine les images plutôt que de les imiter, dans des dramaturgies qui laissent aux regards toute leur part spéculative »⁶²⁶. Par là, il laisse entendre que l'irruption du figural dans la danse découle d'un travail du danseur autant que du spectateur, dont le regard et le corps sont simultanément engagés dans un travail d'imagination et de création de la figure enfreignant les limites du visible.

En m'appuyant sur ces propos, je me permets de transposer la question de Mathieu Bouvier au domaine du cinéma expérimental, et plus précisément à celui de la ciné-danse : que donne donc à voir la danse au « cinéma visionnaire », quelles « épiphanies sensibles » met-elle à sa portée ? L'approche figurale du cinéma ouvre la possibilité d'une exploration par le biais du médium filmique de figures dansantes ou d'expériences somatiques proches de la danse alors même que les figures à l'écran échappent aux codes de lisibilité chorégraphique et de représentation du corps humain. On peut alors émettre l'hypothèse selon laquelle le véritable enjeu de la ciné-danse n'est pas la figuration de la danse mais l'exploration de sa figurabilité.

⁶²⁵ BOUVIER Mathieu, « Pour une danse voyante », *Recherches en danse*, n° 6, 2017, 15 novembre 2017. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1686> [Consulté le 16 janvier 2020].

⁶²⁶ *Ibid.* « Ainsi une figure dansée me rend-elle voyant quand elle émule en moi l'autre geste auquel rêve le danseur en faisant celui-ci ».

3.1.1. Gesticulations du regard, agitation des images

S'il ne mentionne à aucun moment le cinéma dans *Discours, Figure*, Lyotard y évoque la danse au moins deux fois. La première référence s'inscrit dans le cadre d'une réflexion sur la peinture de Paul Klee :

Le tableau n'est pas à lire, comme le disent les sémiologues d'aujourd'hui, Klee disait qu'il est à brouter, il fait voir, il s'offre à l'œil comme une chose exemplaire, comme une nature naturante, disait encore Klee, puisqu'il fait voir ce qu'est voir. Or il fait voir que voir est une danse. Regarder le tableau c'est y tracer des chemins [...] qu'un œil va remettre en mouvement, en vie »⁶²⁷.

Le philosophe insiste sur cette idée d'un mouvement du regard qui ne suit pas une trajectoire imposée mais qui erre et *danse* librement devant ce qu'il y a à voir, affirmant à ce sujet que « le mouvement par lequel le sensible se présente est toujours une gesticulation, une danse »⁶²⁸. Le mot gesticulation ici employé n'est pas anodin : dans le spectre des mouvements humains, un corps qui gesticule, qui trébuche, se situe au pôle opposé de celui qui exécute une suite de gestes précis et réglés ou qui assume une attitude ou une posture fixes.

Remarquons que Lyotard n'associe pas le terme gesticulation à une attitude corporelle, mais plutôt à une modalité de la vision qui suscitent les tableaux de Paul Cézanne et Paul Klee, soit un regard mobile, erratique, qui cherche plus qu'il ne suit, qui tâtonne plus qu'il ne désigne. Ceci lui permet d'élargir son raisonnement à tout phénomène visuel qui échappe ou transgresse l'ordre discursif : il explique que les formes visibles du monde ne se présentent pas toujours comme quelque chose d'immuable ou de tangible, mais constituent souvent des événements incertains, changeants ou disruptifs, qui bousculent et défient la perception.

On peut étendre les réflexions de Lyotard sur la peinture abstraite au domaine du cinéma expérimental. Ce n'est pas parce que les plans se succèdent que le spectateur se limite à suivre les images à l'écran ; l'intensité des effets visuels et

⁶²⁷ LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure, op. cit.*, pp. 14-15.

⁶²⁸ *Ibid.* p. 41.

3.1. Réflexions autour du concept de figural, entre danse et cinéma

rythmiques, les variations de vitesse, les intermittences des photogrammes, tout ce qui constitue la matière et l'expérience filmiques fait que le regard du spectateur *broute et danse*, lui-aussi, devant les images en mouvement.

Naturellement, la manière dont les cinéastes expérimentaux prennent en main les mouvements des images a un impact sur l'expérience des spectateurs. Rappelons-nous de Man Ray jetant des grains sur le ruban filmique ou lançant la caméra en l'air, de Len Lye lorsqu'il grattait spasmodiquement la pellicule, ou de Marie Menken qui balançait et faisait danser la caméra... Ces artistes « palpent » la matière filmique, « gesticulent » avec la caméra, offrant aux spectateurs des images convulsives et hasardeuses qui demandent d'être parcourues du regard.

Pour Lyotard, le propre du cinéma expérimental tient justement de sa capacité à mobiliser le regard devant des mouvements excessifs, contrairement au cinéma narratif dominant qui a tendance à présenter des mouvements réglés qui guident la perception, en montrant aux spectateurs exactement ce qu'il faut retenir pour parvenir à donner un sens au film. Cette distinction renvoie par ailleurs à la notion d'*acinéma*, que le philosophe situe aux antipodes du cinéma narratif traditionnel.

Théorisé dans un texte éponyme de 1973⁶²⁹, l'*acinéma* désigne pour Lyotard une réaction à l'économie politique du désir qui caractérise le cinéma commercial. D'après lui, le cinéma dominant est régi par une logique capitaliste de consommation, de propagation et de production de revenu, selon laquelle il faut que « l'objet fasse mouvement pour qu'il vaille : qu'il procède d'autres objets (production au sens étroit), et qu'il disparaisse, mais à condition de *donner lieu à d'autres objets encore* (consommation) »⁶³⁰. Suivant cette logique, l'enjeu de l'*acinéma* est d'engendrer des mouvements aberrants et gratuits qui déroutent l'économie libidinale capitaliste :

⁶²⁹ LYOTARD Jean-François, « L'acinéma », *Les dispositifs pulsionnels*. Paris : Éditions Galilée, 1994.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 58. Selon l'auteur, la mise en scène cinématographique implique à la fois des opérations de sélection et d'unification (privilegiant les mouvements normalisés, qui renforcent les repères d'identification et qui font progresser le récit narratif), et des opérations d'effacement et d'exclusion (éliminant les mouvements pulsionnels, dérégés et excessifs). Les films produits dans la logique capitaliste présentent ainsi majoritairement des « mouvements du revenu » et emploient des formules qui garantissent la « répétition du même », soit ce que Freud nomme « pulsions de vie » ; en revanche, les mouvements pulsionnels de l'*acinéma* seraient de l'ordre des « pulsions de mort », de la stérilité et de l'altérité, signalant « l'éternel retour de l'autre ».

Lyotard fait l'apologie de la « consommation stérile des énergies de la jouissance », précisant que l'acinéma « produit de vrais, c'est-à-dire vains, simulacres, des intensités jouissives, au lieu d'objets consommables-productifs »⁶³¹. À ce sujet, il emploie le terme générique de « pyrotechnie » pour évoquer l'extrême agitation et l'effervescence des effets visuels et sonores qui caractérisent selon lui l'un des aspects de l'acinéma ; mais il identifie également un second type d'acinéma qui saperait la logique capitaliste en imposant une paralysie au sein même des images.

Lyotard distingue ainsi au sein de l'acinéma deux tendances ou stratégies opposées en ce qui concerne le traitement des mouvements filmiques et l'expérience qu'ils proposent aux spectateurs : d'une part, l'extrême immobilité, qu'il associe à la tradition du tableau vivant, en ce que les spectateurs sont confrontés au passage du temps et à leur propre fixité devant les images ; d'autre part, l'excès de mouvement qui galvanise le regard et empêche d'identifier l'objet, se rapprochant de l'effet d'agitation que selon le philosophe provoque la peinture abstraite.

Pour l'instant, retenons de la définition de l'acinéma qu'il ne conduit pas toujours à l'abstraction ni ne s'oppose complètement à la figuration et à la narration. Il se rapproche en cela du concept de figural, désignant ce qui fait événement dans l'image sans être figuratif, bien que ce terme ne soit jamais mentionné par le philosophe dans son texte de 1973. Or, justement, l'acinéma rend possible la présentation d'un événement filmique pur, que ce soit à travers une déréalisation de l'image qui « excède les données du regard ordinaire », ou par un trop de ressemblance avec le réel qui bouleverse le régime figuratif « depuis son antre abdominal »⁶³².

⁶³¹ *Ibid.*, p. 60. Lyotard fait l'apologie des mouvements qui valent pour eux-mêmes, ne pouvant pas rentrer dans une économie du signe et du capital, soit les mouvements qui sont une pure dépense gratuite et improductive, comme la jouissance débordant le cadre de la reproduction sexuée. Reprenant l'idée d'Adorno d'après qui « le seul grand art est celui des artificiers », Lyotard évoque l'exemple de l'enfant qui brûle une allumette pour le simple plaisir de voir la flamme.

⁶³² DURAFOUR Jean-Michel, *Jean-François Lyotard : questions au cinéma*, op. cit., pp. 108-112. « Et si le cinéma figuratif était l'exact enjeu de l'acinéma », c'est l'hypothèse que pose Jean-Michel Durafour dans son ouvrage, suggérant que c'est en son for intérieur que l'ordre représentatif-narratif du cinéma commercial se retrouve attaqué. Alors que Lyotard ne nie jamais la possibilité qu'un film narratif puisse contenir des événements acinématographiques, Durafour avance que les principales voies de l'acinéma sont le cinéma figuratif non-réaliste et le cinéma hyperréaliste. L'exemple sur lequel se penchent les auteurs est la scène des hélicoptères d'*Apocalypse Now*, dans laquelle la « pyrotechnie visuelle et sonore » hyperréaliste des événements filmiques contribue à « démonter les mécanismes de la perception figurative, et par ce faire rapprochent le film du cinéma d'attractions des premiers temps ». *Ibid.*

3.1. Réflexions autour du concept de figural, entre danse et cinéma

Dans les deux cas, le mouvement se détache de la représentation et tend à être perçu comme tel, voire à susciter des « excès de vision » qui chavirent le regard du spectateur et lui font *perdre pied* et tomber dans le figural.

Jean-Michel Durafour explique la dimension économique et politique de l'acinéma à l'aide d'une curieuse métaphore empruntée à Lyotard, qui aura dit lors d'un entretien que l'acinéma était *boiteux*⁶³³. À partir de l'idée d'un cinéma qui boitille, qui trébuche, qui transgresse les chemins à suivre, Durafour distingue l'acinéma « marcheur : il porte ce qui cherche » du cinéma narratif commercial ou « marchand : il cherche ce qui rapporte »⁶³⁴. Il attribue ainsi la vitalité de l'acinéma au fait qu'il « remue toujours mal en regard des nomenclatures, de ce qui "marche bien" [...] sans accident, sans surprise », ajoutant que « [n]e peut que boitiller celui pour qui le sol, l'appartenance à un sol, pose problème »⁶³⁵. La référence au sol revêt ici le double sens de l'ordre dominant du système capitaliste et de l'industrie du cinéma commercial, par opposition au cinéma *underground*, soit le cinéma du sous-sol.

3.1.2. Perdre pied dans mouvement, se précipiter vers la danse

La question de l'appartenance au sol est également évoquée par Paul Valéry dans ses écrits sur la danse. Pour le poète, la relation entre danse et marche peut être comparée à celle entre poésie et prose ; dans les deux cas, elles partagent un socle, un sol, commun : si la poésie « use des mêmes mots, des mêmes formes, des mêmes timbres que la prose », la danse « use des mêmes membres, des mêmes organes, os, muscles, nerfs »⁶³⁶ que la marche de la vie ordinaire. Néanmoins, poésie comme danse ont une valeur intrinsèque, détachée des fonctions représentatives ou pratiques, « terre-à-terre », de la prose et de la marche :

⁶³³ LYOTARD Jean-François, « Jean-François Lyotard », entretien avec Alain Pomarède, *Art Présent*, n° 8, 1979, cité par DURAFOUR Jean-Michel, *op. cit.*, pp. 67-68.

⁶³⁴ DURAFOUR Jean-Michel, *op. cit.*, pp. 67-68.

⁶³⁵ *Ibid.*

⁶³⁶ VALÉRY Paul, « Propos sur la poésie », *Variété*, 1927, repris dans *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 1371.

Le corps qui danse semble ignorer ce qui l'entoure. Il semble bien qu'il n'ait affaire qu'à soi-même et à un autre objet, un objet capital, duquel il se détache ou se délivre, auquel il revient, mais seulement pour y reprendre de quoi le fuir encore... C'est la terre, le sol, le lieu solide, le plan sur lequel piétine la vie ordinaire, et procède la marche, cette prose du mouvement humain.⁶³⁷

Valéry définit donc la danse comme « une poésie générale de l'action » qui n'a pour fin que de « créer et d'entretenir un certain *état* »⁶³⁸, suggérant par ailleurs que l'acte de danser constitue une expérience de détachement de soi, un échappement au fonctionnement organique du corps et aux lois du monde pratique. L'absence de finalité externe de la danse rejoint l'idée d'une dépense pulsionnelle gratuite, ce qui selon Lyotard caractérise l'acinéma « marcheur » dans son opposition au cinéma « marchand ». Danse et cinéma *underground* ne font pas abstraction complète du sol où puisent leur racines ; ils le creusent, le minent, le sapent, pour s'en émanciper.

La danse moderne et post-moderne prend justement acte de cette pulsion du mouvement corporel capable de détourner les actions de leur finalité première. La perméabilité entre les gestuelles quotidiennes et chorégraphiques marque d'ailleurs la spécificité de certains courants de la danse moderne dans la deuxième moitié du XX^e siècle. On retrouve cette tendance chez Yvonne Rainer, Pina Bausch ou Anne Teresa de Keersmaeker : l'appropriation et l'exploration des gestes les plus triviaux constitue soit une démarche de contestation des répertoires de figures chorégraphiques et de l'idée même de virtuosité technique des danseurs, soit une forme de revendication de l'inscription de l'art dans la vie, comme le note Julie Perrin⁶³⁹.

⁶³⁷ VALÉRY Paul, *Philosophie de la danse*, dans *Œuvres I, op. cit.*, p. 1390.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 1402 ; p. 1330.

⁶³⁹ À cet égard, Julie Perrin observe que, dans l'histoire de la danse moderne occidentale, le mélange de gestes quotidiens dans des chorégraphies est très fréquent : « Au début du 20^e siècle, il s'agit de désigner l'émergence d'une recherche autour de gestes qui n'appartenaient pas au registre habituel du mouvement dansé. Des artistes comme Ruth Saint-Denis, Isadora Duncan, Doris Humphrey ou Mary Wigman tiraient de l'observation de l'être humain dans ses activités ordinaires (la marche, le salut, l'adresse à autrui...) des exercices et des recherches pour leur art. La pratique du "quotidien" apparaît très explicitement dans les années 1960 et 1970 américaines. Yvonne Rainer parle ainsi de "*pedestrian movement*" – mouvement piéton ou ordinaire. À une période où l'art revendique son inscription dans la vie, les danseurs explorent le geste ordinaire (Anna Halprin, Steve Paxton, Lucinda Childs...). On voit aujourd'hui sur la scène contemporaine européenne (Jérôme Bel, Claudia Triozzi, Marco Berrettini...) des démarches qui font place au geste quotidien. » PERRIN Julie, « Du quotidien. Une impasse critique », dans FORMIS Barbara (dir.), *Gestes à l'œuvre*. Paris : de l'Incidence Éd., 2008, pp. 86-97.

3.1. Réflexions autour du concept de figural, entre danse et cinéma

De même, nombre de films modernes usent de l'émergence spontanée de la danse dans les séquences narratives pour exacerber le rapport d'un personnage à son milieu ou suggérer des états psychologiques extrêmes : évoquons par exemple la course effrénée de Denis Lavant dans *Mauvais sang* (1986) de Leos Carax, ou la danse de Joaquin Phoenix sur les marches d'un escalier dans le Bronx, dans *Joker* (2019) de Todd Phillips. On pense également à ces brefs passages dans les films musicaux où la démarche quotidienne d'un personnage se mue en allure de danseur, interrompant la narration au profit d'un moment de pur plaisir visuel qui met en crise le « schème sensori-moteur » dont parle Gilles Deleuze :

C'est le moment de vérité où le danseur marche encore, mais déjà somnambule qui va être possédé par le mouvement qui semble l'appeler : on le trouve chez Fred Astaire dans la promenade qui devient danse insensiblement (The Bandwagon de Minnelli) aussi bien que chez Kelly, dans la danse qui semble naître de la dénivellation du trottoir (Chantons sous la pluie de Donen). Entre le pas moteur et le pas de danse, il y a parfois ce qu'Alain Masson appelle un « degré zéro », comme une hésitation, un décalage, un retardement, une série de ratés préparatoires (Suivons la flotte de Sandrich), ou au contraire une brusque naissance (Top Hat)⁶⁴⁰.

Dans cet extrait, Deleuze se réfère spécifiquement aux mouvements « ratés » des personnages lors du passage de la marche à la danse dans une comédie musicale : il suggère par ailleurs qu'un « faux-pas » peut parfois être le geste le plus révélateur d'un désir d'évasion. Ces moments des films annoncent un dérèglement dans le schéma sensori-moteur, une suspension dans l'action, et s'apprêtent à faire surgir l'affect, le rêve, la fantaisie. Entre l'instant où la danse fait irruption dans l'image et le moment où la performance chorégraphique est réintégrée au récit filmique il y a parfois un brouillage. Mais tout cela est transitoire car, en fin de compte, dans la comédie musicale on finit toujours par « reprendre pied » sur l'ordre narratif.

Plus on s'éloigne des croisements disciplinaires habituels entre la danse et le cinéma, plus on apprend que ce « degré zéro » du mouvement avant qu'il ne cristallise une figure chorégraphique peut précipiter les images dans une forme de danse faite d'hésitations, décalages et suspensions de la matière proprement filmique.

⁶⁴⁰ DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris : Éditions de Minuit, 1985, p. 83.

C'est tout l'enjeu des films de Len Lye et de Marie Menken, dont les gestes convulsifs de grattage et les mouvements de caméra improvisés engendrent des images dont les mouvements débordent les limites du visible : la danse n'y est pas figurée mais on la ressent, on la devine. En amenant le regard des corps vers la matière, du sens vers la sensation, certains films expérimentaux seraient ainsi capables d'offrir des excès de vision malgré – ou grâce à – l'absence de corps dans les images.

3.1.3. Manque de corps, excès de vision

L'idée d'un corps absent sera abordée à travers la notion deleuzienne de *Corps sans Organes* qui envisage la désarticulation, l'altérité et les troubles du corps comme une puissance de changement et de réinvention de soi. Le *Corps sans Organes* s'oppose à la rationalité, à la représentation, à la subjectivisation, et enfonce l'idée d'organisme, soit d'un système où chaque organe a un rôle établi et normalisé visant le maintien des fonctions physiologiques.

L'expression « corps sans organes » (désormais *CsO*) surgit d'abord dans les textes d'Antonin Artaud dans les années 1930 et 1940, lorsqu'il déclare la guerre à l'organisme et propose une autre configuration d'un corps anatomique, délivré de « tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté », afin de s'engager dans la découverte de nouvelles « sensations aventureuses »⁶⁴¹. Gilles Deleuze et Félix Guattari reprennent et développent le concept d'Artaud dans les ouvrages *L'Anti-Œdipe* (1972) et *Mille Plateaux* (1980) : pour eux, le *CsO* n'est pas un simple concept théorique mais désigne également un outil pratique à travers lequel le sujet, en expérimentant des états de conscience altérés (alcool et drogues hallucinogènes, schizophrénie, hystérie, masochisme, etc.), pourrait accéder à un autre plan de la conscience, qu'ils nomment « champ d'immanence du désir »⁶⁴².

⁶⁴¹ ARTAUD Antonin, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, suivi de *Le Théâtre de la cruauté* [1947]. Paris : Gallimard, 2003, p. 34 ; et ARTAUD Antonin, *D'un voyage au pays des Tarahumaras* [1945], dans *Œuvres Complètes*, tome IX. Paris : Gallimard, 1979, p. 35.

⁶⁴² DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Éditions de Minuit, 1980, p. 199.

3.1. Réflexions autour du concept de figural, entre danse et cinéma

Il faut comprendre que le concept de *CsO* ne présuppose pas forcément l'absence ou l'annihilation du corps en soi, mais plutôt l'idée que sa structure organique éprouve un trouble, une anomalie, dans son fonctionnement. Autrement dit, la condition de dysfonctionnement de l'organisme nécessaire au *CsO* n'implique en rien que le corps soit impuissant ou anéanti, c'est au contraire la cause même de sa fécondité et de sa puissance d'expression. Deleuze et Guattari décrivent le *CsO* comme un état plein d'intensités, « de gaieté, d'extase, de danse », le comparant à « l'œuf plein, avant l'extension de l'organisme et l'organisation des organes »⁶⁴³, soit l'œuf plein de matière vivante en puissance d'éclosion. C'est ensuite en repoussant ses limites physiques que le corps peut accéder à d'autres sphères de la conscience que celles accessibles par la voie réglée de l'organisme.

Deleuze opère la transposition du concept de *CsO* au domaine esthétique dans l'ouvrage *Logique de la Sensation* (1981). À travers la peinture de Francis Bacon, il montre comment l'art pictural mobilise le regard pour faire advenir la pure sensation, et comment celle-ci opère en tant qu'« agent de déformation du corps » :

*Libérant les lignes et les couleurs de la représentation, elle libère en même temps l'œil de son appartenance à l'organisme, elle le libère de son caractère d'organe fixe et qualifié : l'œil devient virtuellement l'organe indéterminé polyvalent, qui voit le corps sans organes, c'est à dire la Figure, comme pure présence [...]. Et l'un se fait par l'autre : la pure présence du corps sera visible, en même temps que l'œil sera l'organe destiné de cette présence*⁶⁴⁴.

Dans cet extrait, Deleuze émancipe l'œil de l'organisme et suggère une nouvelle modalité de la vision qui investit les autres organes sensoriels : il parle à cet égard d'une « fonction *haptique* de la vue », que j'aborderai ensuite. Il explique qu'en choisissant la voie du figural, Francis Bacon dépasse la traditionnelle opposition entre l'abstraction et la figuration : plus précisément, le peintre « arrache la Figure au figuratif »⁶⁴⁵ et, sans jamais perdre complètement le contrôle de ses gestes, laisse survenir le chaos, l'imprévisible et l'accident dans l'acte créatif pour « ouvr[ir]

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 190, p. 196.

⁶⁴⁴ DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris : Seuil, 2002, p. 54.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

des domaines du sensible »⁶⁴⁶. Deleuze emprunte au peintre le terme « diagramme » pour désigner les forces invisibles à l'œuvre dans ses tableaux : le diagramme renvoie à l'ensemble de lignes, zones et taches qui désorganisent les données représentatives et permettent d'extraire les figures de tout ordre discursif ou narratif.

Certes, les tableaux de Bacon montrent encore des figures identifiables, mais qui sont isolées, déformées, déréalisées, jusqu'à devenir méconnaissables, si bien qu'à la place de formes pleinement constituées elles renvoient à un état de pure présence et de devenir constant, que Deleuze nomme « le fait intensif du corps »⁶⁴⁷. Par ailleurs, l'un des motifs les plus explorés par le peintre est le devenir-animal du corps humain ; mais au lieu de viser à établir des correspondances nettement repérables entre les formes corporelles et animales, Deleuze considère que la peinture de Bacon constitue une « zone d'indiscernabilité, d'indécidabilité, entre l'homme et l'animal », qui aborde le corps à l'état de chair, et qui fait de la « viande » la matière première de la Figure⁶⁴⁸.

Deleuze et Guattari évoquaient déjà cette idée du « devenir-animal » du corps dans *Mille Plateaux*. Ils y prennent l'exemple de la tarentelle pour s'interroger sur la véritable fonction de l'imagerie animalière et de l'acte mimétique à l'origine de cette danse traditionnelle du Sud d'Italie :

La tarentelle est l'étrange danse qui conjure ou exorcise les victimes supposées d'une piqûre de tarentule : mais lorsque la victime fait sa danse, peut-on dire qu'elle imite l'araignée, qu'elle s'identifie à elle, même dans une identification de lutte « agonistique », « archétypale » ? Non, puisque la victime, le patient, le malade, ne devient araignée dansante que dans la mesure où l'araignée pour son compte est supposée devenir pure silhouette, pure couleur et pur son, sur lesquels l'autre danse. On n'imité pas ; on constitue un bloc de devenir; l'imitation n'intervient que pour l'ajustement de ce bloc, comme dans un dernier souci de perfection [...]. Mais tout l'important s'est passé ailleurs : devenir-araignée de la danse, à condition que l'araignée devienne elle-même son et couleur, orchestre et peinture.⁶⁴⁹

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 96.

⁶⁴⁷ DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation, op. cit.*, p. 48. Plus précisément, l'auteur dit que Bacon peint « la réalité hystérique du corps », avec ses « célèbres contractures et paralysies, les hyperesthésies ou les anesthésies », qui sont par ailleurs des éléments que l'on retrouve dans les premiers tableaux du XIX^e siècle représentant l'hystérie.

⁶⁴⁸ *Ibid.* pp. 28-29. L'auteur précise que « [l]a viande est cet état du corps où la chair et les os se confrontent localement au lieu de se composer structurellement ».

⁶⁴⁹ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux 2, op. cit.*, pp. 374-375.

3.1. Réflexions autour du concept de figural, entre danse et cinéma

À travers l'idée d'un « devenir-araignée de la danse », on peut dégager l'hypothèse d'un « devenir-image » du danseur : celui qui danse ne fait pas simplement « comme l'araignée », mais il ne devient pas non plus ce qu'il veut imiter. En revanche, il donne son corps à la conjuration de la figure de l'animal, si bien que ses attitudes corporelles et les figures qu'elles engendrent dépassent les limites physiques du corps dans son propre devenir. On peut conclure avec Deleuze et Guattari que, si l'imitation animalière sert ici de point de départ à la manifestation chorégraphique, elle n'est pas une fin en soi, mais opère comme une étape dans l'avènement du *CsO* : le corps se laisse imprégner par les figures convoquées dans la danse qui provoquent en lui des mouvements involontaires, anormaux et incontrôlables, soit choréiques⁶⁵⁰.

Transposée au domaine du cinéma, cette circulation entre les mouvements des corps filmés et les figures incertaines qu'ils évoquent suggère l'idée d'une porosité entre corps dansant et image, comme l'explique Tinmas Akouaou :

Le devenir-image de la danse se situe au-delà des frontières physiques du corps dansant et repose sur l'acte d'incorporation du geste dansé qui, en intégrant l'image, continue à la faire résonner tout en s'affranchissant de tout visuel. À partir de ce travail corporel, le passage de la représentation à sa configuration organique et kinesthésique confère à l'imaginaire cinématographique sollicité une réalité phénoménologique. Ainsi, devenir-image de la danse et devenir-corps de l'image se présentent comme les deux dynamiques d'un même phénomène de porosité entre corps dansant et image.⁶⁵¹

Dans cet extrait, l'auteure identifie les deux modalités du processus de « contamination » entre la danse et le cinéma où leur potentiel d'hybridation est au plus fort : lorsque les techniques cinématographiques conduisent à l'affranchissement des frontières physiques du corps dansant, ou bien lorsque les images filmiques incorporent dans leur genèse des gestes performatifs et des phénomènes perceptifs qui se donnent à voir en tant que tel.

⁶⁵⁰ L'exemple de la danse tarentelle évoque en outre l'idée d'une expérience partagée, « par contagion », d'un désordre psychosomatique éprouvé dans et par le corps collectif, ce qui rappelle le phénomène des danses de Saint-Guy dans leur dimension curative ou d'expiation. Voir p. 46.

⁶⁵¹ AKOUAOU Tinmas, « Devenir-image de la danse et devenir-chorégraphique de l'image. L'avènement d'un corps-paysage », *Pour un atlas des figures*. Lausanne : La Manufacture (He.so), 2018. URL : <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/devenir-image-de-la-danse-et-devenir-choreographique-de-limage-lavenement-dun-corps-paysage> [Consulté le 23/01/20].

Le « devenir-image de la danse » qui passe *au-delà du corps* et le « devenir-corps de l'image » qui s'accomplit *en deçà de la figuration* remplissent ainsi les deux termes du *leitmotiv* qui guide ma réflexion : c'est au spectateur d'accepter le « manque du corps » dans les images en mouvement pour atteindre des « excès de vision » dans l'expérience filmique. On suppose en outre que c'est lorsque les corps filmés et le mouvement dansé deviennent méconnaissables et inextricables sous l'effet des opérations filmiques que les images en mouvement s'émancipent de ce qu'elles représentent et parviennent à affecter physiquement les spectateurs.

Si le potentiel de porosité entre corps dansant et image en mouvement est déjà en germe dans les spectacles de danses serpentine de Loïe Fuller du tournant de siècle⁶⁵², et traverse l'histoire croisée de la danse et du cinéma jusqu'à nos jours, ce sera dans le domaine de la ciné-danse à partir du milieu des années 1940 qu'il s'épanouira pleinement. Conçue initialement comme une nouvelle forme artistique qui entrelace et hybride les propriétés techniques, pratiques et esthétiques de la danse et du cinéma pour créer des « chorégraphies impossibles » à obtenir sur scène, la ciné-danse ouvrira progressivement de nouvelles possibilités d'exploration du mouvement et de la figurabilité du corps.

Les films que je vais analyser ensuite montrent en quoi la ciné-danse s'inscrit parfaitement dans cet espace « au-delà du corps et en deçà de l'image »⁶⁵³ dont parle Tinmas Akouaou : un espace virtuel qui tire sa force expressive des manipulations filmiques des images et des sons, dans lequel la perméabilité et la malléabilité des corps et de la matière filmique sont exacerbées, et où circulent des corporéités hybrides dotées d'une grande puissance d'évocation sensorielle.

⁶⁵² En effet, on retrouve dans les spectacles fullériens de projections lumineuses l'exemple d'un art « pyrotechnique » où la disparition de la danseuse sous le tourbillon des voiles (« manque de corps ») est la condition même de la convocation des formes naturelles, célestes ou abstraites toujours changeantes (« excès de vision »), constituant une expérience quasi-épiphane.

⁶⁵³ AKOUAOU Tinmas, « Devenir-image de la danse et devenir-chorégraphique de l'image. L'avènement d'un corps-paysage », *op. cit.*

3.2. La ciné-danse, une pratique artistique nouvelle

La ciné-danse émerge dans le contexte du Nouveau Cinéma Américain, avec lequel elle partage sa faible narrativité, son haut degré d'hybridité et son fort caractère expérimental. Sa fondation, communément attribuée à Maya Deren et à son film réalisé en 1945, *A Study in Choreography for Camera*, coïncide avec une prise de conscience des pouvoirs de manipulation spatio-temporelle et de stylisation du mouvement par le travail de caméra et le montage.

Bien qu'on ait déclaré dans l'introduction vouloir relativiser le rôle fondateur de Maya Deren et son « étude chorégraphique pour la caméra », on ne saurait ignorer l'importance de cette cinéaste, célébrée par ses pairs comme la mère et prêtresse du cinéma d'avant-garde américain⁶⁵⁴, dans l'établissement de la ciné-danse en tant que nouvelle pratique et forme artistique née de l'hybridation entre la danse et le cinéma. Même sans proposer une analyse exhaustive de son œuvre, il sera utile de mettre en avant les principales idées et les moments forts de son film-manifeste⁶⁵⁵.

Il a fallu attendre la parution, en 1967, d'un numéro spécial de la revue américaine *Dance Perspectives*, pour que le terme « ciné-danse » soit revendiqué par un ensemble d'artistes et de cinéastes expérimentaux (Maya Deren, Shirley Clarke, Ed Emshwiller, Len Lye, Hilary Harris, etc.) qui y furent invités à partager leurs définitions de cette nouvelle forme artistique à l'aune de leur pratiques filmiques. Ces artistes et d'autres forment rétrospectivement la première vague de réalisateurs de ciné-danses – ou *choréalisateurs*⁶⁵⁶ – entre les années 1940 et 1960. Si à première vue ils prolongent l'héritage de Deren, on tâchera de souligner l'originalité et la diversité des voies de la ciné-danse qu'ils ont contribué à développer.

⁶⁵⁴ La formule « She is the mother of us all », reprise dans plusieurs articles sur Deren, est attribuée à Stan Brakhage, sans que nous ne sachions dans quel contexte elle fut prononcée.

⁶⁵⁵ Voir le chapitre sur la cinéaste dans WALON Sophie, « Maya Deren, l'instigatrice », *op. cit.*, pp. 145-174. Outre un aperçu des recherches sur Deren au cours des deux dernières décennies, l'auteure offre une analyse approfondie du film *A Study in Choreography for Camera*.

⁶⁵⁶ J'emprunte ce néologisme à Sophie Walon : « terme qui hybride les mots chorégraphes et réalisateurs, pour désigner de manière plus succincte les artistes qui créent des ciné-danses, c'est-à-dire [...] pour dénoter le fait que ces deux rôles se confondent chez certains artistes qui règlent aussi bien les chorégraphies que la mise en scène. » WALON Sophie, *op. cit.*, p. 33.

3.2.1. Maya Deren et l'acte fondateur de la ciné-danse

Outre ses réalisations avant-gardistes combinant inspirations et influences surréalistes, ethnographiques et chorégraphiques, Maya Deren est également connue pour son travail de théoricienne et promotrice d'un cinéma indépendant qui aurait plus d'affinités avec la danse et la poésie qu'avec la tradition littéraire et théâtrale qui dominant le cinéma commercial. Sa position anti-hollywoodienne et sa foi dans le cinéma indépendant sont énoncées et théorisées dans ses essais emblématiques, dont *Cinema as an Art Form, An Anagram of Ideas on Art, Form and Film* (1946) et *Cinematography: The Creative Use of Reality* (1960)⁶⁵⁷.

Pourtant, la contribution artistique et théorique de Maya Deren à l'avant-garde américaine ne fut reconnue que tardivement dans le milieu académique : le premier ouvrage de grande envergure entièrement consacré à la cinéaste ne paraît qu'à la fin des années 1980⁶⁵⁸. Les travaux sur son œuvre se multiplient à partir des années 1990, à la croisée des études filmiques⁶⁵⁹, féministes⁶⁶⁰ et surtout des *screendance studies*. En effet, nombre d'ouvrages abordant les rapports entre danse et cinéma expérimental mentionnent *A Study in Choreography for Camera* comme l'œuvre fondatrice d'une nouvelle approche de la danse par le médium filmique, et inscrivent les ciné-danses contemporaines dans son sillage⁶⁶¹, bien qu'on puisse constater une certaine résistance au sein même des *screendance studies* à reconnaître la sensibilité chorégraphique qui traverse toute la filmographie de Deren.

⁶⁵⁷ Ces textes furent traduits de l'anglais par Eric Alloï et Julie Beaulieu, dans DEREN Maya, *Écrits sur l'art et le cinéma*. Paris : Paris expérimental, 2004.

⁶⁵⁸ Il s'agit d'une biographie très documentée, en deux volumes : CLARK Vèvè A., HODSON Millicent et NEIMAN Catrina, *The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected works*. New York : Anthology Film Archives / Film Culture, 1984 et 1988.

⁶⁵⁹ Voir NICHOLS Bill (dir.), *Maya Deren and the American Avant-Garde*. Berkeley, Los Angeles et London : University of California Press, 2001 ; et SUDRE Alain-Alcide, *Dialogues théoriques avec Maya Deren: Du cinéma expérimental au film ethnographique*. Paris : L'Harmattan, 2000.

⁶⁶⁰ Par exemple, le chapitre de RABINOVITZ Lauren, « Maya Deren and an American Avant-Garde Cinema », dans *Points of Resistance: Women, Power & Politics in the New York Avant-garde Cinema, 1943-71*. Urbana et Chicago: University of Illinois Press, 1991, pp. 49-91.

⁶⁶¹ Le troisième numéro de *The International Journal of Screendance Studies* est consacré à la cinéaste, plus précisément à la manière dont son héritage se fait sentir chez de nombreux artistes et cinéastes contemporains. Voir *The International Journal of Screendance*, vol. 3 « After Deren », automne 2013.

3.2. La ciné-danse, une pratique artistique nouvelle

À vrai dire, parmi les six films réalisés par Deren entre 1945 et 1958, peu sont des ciné-danses *stricto sensu*, qui emploient un langage chorégraphique conventionnel exécuté par des danseurs devant la caméra. Nonobstant, toute son œuvre présente une sensibilité accrue vis-à-vis du mouvement des corps, patente notamment dans la manière dont elle explore la dimension ritualiste et poétique des gestes dans les échanges entre les individus⁶⁶². Très tôt Deren s'intéresse aux danses rituelles des tribus d'Haïti⁶⁶³ et élargit la sphère des mouvements passibles de faire l'objet d'un traitement chorégraphique aux gestes quotidiens des personnages, qu'elle aborde comme des variables interchangeable dans les rapports de l'ensemble en dépit de leur cohérence identitaire ; de même, elle n'hésite pas à couper les mouvements de leurs fins et à les soumettre à d'innombrables manipulations spatio-temporelles.

Ceci est particulièrement évident dans ses premiers films *Meshes of the Afternoon* (1943) et *At Land* (1944), et surtout dans *Ritual in Transfigured Time* (1946), dans lesquels Deren fait plein usage des procédés filmiques afin de « conférer la stylisation de la danse à des non-danseurs en mettant l'accent non pas sur le but du mouvement, mais sur le mouvement en soi »⁶⁶⁴. Ainsi, sa première définition de la ciné-danse formulée à propos de *A Study in Choreography for Camera*, soit une « danse si intimement liée à la caméra et au montage qu'elle ne peut pas être "exécutée" comme telle ailleurs que dans ce film en particulier »⁶⁶⁵, évoluera au fil de ses écrits et de ses réalisations vers l'idée d'une *danse filmique* « créée à partir d'éléments non-dansants par des manipulations filmiques »⁶⁶⁶.

⁶⁶² Voir BRANNIGAN Erin, « Maya Deren: Strategies for Dancefilm », *op. cit.*, pp. 100-124. Dans ce chapitre, les films non chorégraphiques de Maya Deren sont analysés à travers le prisme de la danse. L'auteure identifie trois stratégies transversales à la filmographie de la cinéaste visant l'exploration « [d]es contenus métaphysiques du mouvement » : la verticalité, la stylisation et la dépersonnalisation.

⁶⁶³ Deren publie en 1953 l'ouvrage *Divine Horsemen : The Living Gods in Haïti*, et travaille longtemps à la réalisation d'un documentaire sur les rites de plusieurs cultes haïtiens. Elle décédera avant de l'achever, et ce sera son troisième mari, le musicien Teiji Ito, qui terminera le montage en 1977.

⁶⁶⁴ DEREN Maya, « Adventures in Creative Film-Making », *Home Movie Making*, 1960, repris dans MCPHERSON, Bruce R. (dir.), *Essential Deren: Collected Writings on Film by Maya Deren*, *op. cit.*, pp. 163-185. « It confers the stylisation of dance upon non dancers by shifting emphasis from the purpose of the movement to the movement itself. »

⁶⁶⁵ DEREN Maya, « Choreography for the Camera », dans *Essential Deren*, *op. cit.*, p. 222.

⁶⁶⁶ DEREN Maya, « Ritual in Transfigured Time », *Dance Magazine*, December 1946, repris dans *Essential Deren*, *op. cit.*, pp. 225-228. « Towards the creation of a filmic dance [...] out of non-dance elements by film manipulation ».

Deux textes aux accents prophétiques sont écrits au moment de la sortie de *A Study in Choreography for Camera* en 1945 : celui de Deren, parlant de son projet comme un « échantillon de *ciné-danse* »⁶⁶⁷ et exprimant son désir de développer un « nouvel art intégré » par la collaboration entre danseurs et cinéastes⁶⁶⁸ ; et celui du critique de danse du New York Times John Martin, qui déclare que le court-métrage de Deren marque le « début d'un art pratiquement nouveau, le "choré-cinéma", dans lequel la danse et la caméra collaborent à la création d'une seule œuvre d'art »⁶⁶⁹.

Les fondements théoriques de la ciné-danse sont énoncés par Deren dans la note d'intention qui accompagne sa réalisation : à l'instar de *Cinema as an Art Form, An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, écrit la même année, ce court texte prend la forme d'un véritable manifeste artistique dans lequel Deren affirme sa volonté de libérer l'art chorégraphique des contraintes de la mise en scène théâtrale en donnant au danseur le monde pour scène.

Fruit de sa collaboration avec le danseur afro-américain Talley Beatty, que Deren assume ouvertement en plaçant son nom à côté du sien dans le générique sans spécifier le rôle exercé par chacun⁶⁷⁰, *A Study in Choreography for Camera* montre un bref solo de danse moderne exécuté à travers plusieurs espaces : une forêt, un salon, les galeries d'un musée. Dès l'ouverture, on a l'impression que la chorégraphie de Talley Beatty n'est pas régie par les mêmes lois que celles qui gouvernent nos déplacements ordinaires, et que les mouvements de la caméra se laissent contaminer par ceux du danseur. La suite du film confirmera ses pouvoirs de téléportation et d'ubiquité grâce à un montage invisible fondé sur des raccords de mouvement.

⁶⁶⁷ Le terme qu'elle utilise en anglais est celui de « *film-dance* ».

⁶⁶⁸ DEREN Maya, « *Choreography for the Camera* », *op. cit.*, p. 222. « It is my earnest hope that film-dance will be rapidly developed and that, in the interest of such a development, a new era of collaboration between dancers and film-makers will open up – one in which both would pool their creative energies and talents towards an integrated art expression. »

⁶⁶⁹ MARTIN John, « Program for Princetown Playhouse screening », octobre 1946. « [I]n her approach, we have the beginnings of a virtually new art of "choreo-cinema" in which the dance and the camera collaborate on the creation of a single work of art. »

⁶⁷⁰ Il est important de noter que la cinéaste avait rencontré Talley Beatty au début des années 1940, lorsqu'elle travailla en tant que secrétaire et assistante pour la chorégraphe Katherine Dunham (qui fut la fondatrice de la première compagnie afro-américaine de danse moderne). La rencontre avec Dunham encouragea par ailleurs Deren à développer ses propres recherches anthropologiques autour des rituels de danse.

3.2. La ciné-danse, une pratique artistique nouvelle

Le film commence par un panoramique circulaire vers la gauche qui dévoile lentement un paysage forestier jusqu'à cadrer le danseur noir torse nu, lui aussi en rotation, qui disparaît aussitôt du champ de vision tandis que la caméra continue son mouvement imperturbable. Pourtant, avant que la caméra ne puisse réaliser un tour complet, c'est-à-dire avant qu'elle soit de retour au point où le danseur avait été filmé, celui-ci réapparaît inexplicablement, et ce trois fois de suite, de plus en plus proche de l'appareil. Ici, Deren opère un trucage par arrêt de la caméra permettant au danseur de se déplacer avant de reprendre l'enregistrement au même endroit.

La phrase chorégraphique entamée dans la forêt débouche sur un lent développé de jambe filmé en légère contre-plongée, lequel, au moyen d'une simple coupe, transporte le danseur vers le salon d'un appartement où son pied vient se poser. Dans cet espace confiné et rempli d'objets, la caméra s'autorise à cadrer le corps de plus près⁶⁷¹, alors que le montage répète certains mouvements du danseur à l'écran, filmés depuis un autre point de vue et repris à un autre stade de leur exécution.

Le danseur passe ensuite sans transition à l'espace suivant, à savoir le hall égyptien du Metropolitan Museum de New York. Deren explique que le premier plan de la séquence illustre un usage créatif de l'objectif : elle utilise un objectif grand angle pour jouer avec la profondeur de champ, afin de créer l'illusion que le danseur « parcourt une distance étonnamment grande en un temps relativement court »⁶⁷². La chorégraphie se poursuit dans le même lieu : cette fois-ci, Deren explore la façon dont la caméra « collabor[e] activement à la création d'un mouvement de danse »⁶⁷³.

⁶⁷¹ Sophie Walon met en avant la dimension politique de ce geste de mise en scène par lequel Deren glorifie la virtuosité physique d'un danseur noir : « Dans cette séquence tournée dans un univers clos plus intime, les plans rapprochés soulignent les caractéristiques du corps de Beatty (sa structure osseuse et sa musculature ciselée se dessinent sous sa peau). Portant l'accent sur la sensualité qui émane de ses mouvements, cette mise en scène d'un corps noir par une femme blanche est particulièrement audacieuse pour l'époque ». WALON Sophie, *op. cit.*, p. 167.

⁶⁷² DEREN Maya, « Choreography for the Camera », *op. cit.* « This shot illustrates a creative use of the lens. The wide-angle lens here has made the Egyptian Hall of the Metropolitan Museum of Art appear much longer than it really is (...) [and] makes it seem as if he [Talley Beatty] had covered a tremendous distance in relatively short time. »

⁶⁷³ *Ibid.* « This sequence is an example of how the camera can actually collaborate in creating dance movement. The movement here is a simulated pirouette, that is, the head, which is shown alone in close-up, turns in a pirouette; Beatty, however, was actually doing a dervish turn on both feet. [...] The movement, then, begins with a dream-like quality, and ends up with the blurring of a machine part. »

Elle filme la tête du danseur pendant qu'il exécute une série de tours sur les deux jambes, tout en faisant varier la vitesse de l'enregistrement (passant de 64 à 8 images par seconde), jusqu'à ce que l'image devienne floue ; tandis que l'effet d'accélération crée l'illusion qu'il regarde tous azimuts⁶⁷⁴, l'alternance des plans rapprochés sur la tête et les pieds permet de feindre une pirouette virtuose, à la fois mécanique et onirique. Et grâce à l'élan de ce tour surhumain, Talley Beatty semble s'envoler avec une légèreté irréelle pour atterrir à nouveau dans la forêt où il se trouvait au début.

Ce dernier grand-jété est le mouvement signature du film : Deren crée un saut de danse prodigieux, sans trace d'effort, qui non seulement enfreint la gravité et dépasse le seuil de l'humainement possible, mais est également capable de relier des espaces lointains et de suspendre le temps⁶⁷⁵. Cet effet est possible grâce à plusieurs procédés filmiques : d'abord, Deren opte pour montrer le début du bond de Talley Beatty à l'envers, alors qu'en réalité il était en train de retomber d'un saut ; ensuite, elle prolonge la durée de son grand-jété pendant presque une demi-minute en le déclinant en une suite de plans brefs en contre-plongée, dans lesquels on n'aperçoit que la silhouette du danseur suspendue en l'air ; enfin, la cinéaste opère un léger ralenti pour permettre au danseur d'atterrir avec délicatesse, mais majestueusement, sur la cime d'un mont surplombant une vallée.

Tout l'enjeu de *A Study in Choreography for Camera* consiste à mettre la performance chorégraphique à l'épreuve des « pouvoirs magiques » du montage, sans que la continuité du mouvement du danseur ne soit brisée par les ruptures spatio-temporelles successives⁶⁷⁶. Malgré sa courte durée (à peine trois minutes), ce film condense un grand nombre de manipulations filmiques que Deren explore

⁶⁷⁴ Cet effet est souligné par la présence derrière le danseur d'une statue de Bodhisattva dotée de plusieurs têtes. Selon Sophie Walon, Deren établit ici « un lien entre la statuaire monumentale et le corps athlétique de Beatty, lesquels s'héroïsent mutuellement ». WALON Sophie, *op. cit.*, p. 171.

⁶⁷⁵ DEREN Maya, « Choreography for the Camera », *op. cit.* « [T]o create on film, the idealized leap which is unmarred by the effort of contradicting gravity. [...] In the film a leap is sustained for almost a half-minute, a much longer period than is humanly possible. »

⁶⁷⁶ Ainsi le décrit Amy Greenfield : « The film is constructed (edited) so that a movement continues across a cut smoothly, but the space "jumps" to another location, thereby asserting the "magical" power of motion over discontinuities of space and time ». GREENFIELD Amy, « The Kinesthetics of Avant-Garde Dance Films : Deren and Harris », dans MITOMA Judy, *Envisioning Dance on Film and Video*, *op. cit.*, p. 22.

3.2. La ciné-danse, une pratique artistique nouvelle

dans ses réalisations suivantes : l'extension de l'espace par le temps et du temps par l'espace, la contamination des mouvements du personnage par ceux de la caméra, l'exploration de relations paradoxales entre des temporalités et des lieux distincts et distants, et la création d'une unité identitaire ainsi que d'une continuité de mouvement malgré la fragmentation du montage. Plus précisément, avec ce film Deren entame un travail de stylisation et de sublimation des contenus chorégraphiques à travers l'hybridation avec les techniques propres au cinéma, qui lui permet ensuite de mettre en exergue la dimension rituelle et chorégraphique de tout mouvement.

Beaucoup des stratégies de mise en scène et des techniques de montage inventées par Deren en 1945 seront approfondies par les artistes qui lui succèdent : d'une part, son exploration de la mobilité de la caméra et son choix du tournage en milieu naturel pour faire du monde une énorme scène⁶⁷⁷ anticipe la pratique de la ciné-danse *in situ* qui va caractériser de nombreuses réalisations contemporaines ; d'autre part, le « raccord téléportant » demeure de nos jours l'un des motifs privilégiés des ciné-danses qui présentent des « chorégraphies impossibles », dans lesquelles les danseurs sont capables de voyager d'un espace à l'autre le temps infime de simples coupes⁶⁷⁸. Cependant, plus qu'un modèle ou une formule à reprendre et à reproduire par d'autres cinéastes, *A Study in Choreography for Camera* marque la naissance d'une pratique artistique qui ne tarde pas à s'avérer féconde.

⁶⁷⁷ DEREN Maya, « Adventures in Creative Film-Making », *op. cit.*, pp. 163-185. « A film-dance in which the whole world is the stage of the action - an accomplishment based on the portability of the camera. »

⁶⁷⁸ Par exemple, l'américain Mitchell Rose fait reposer plusieurs de ses ciné-danses récentes sur des « hyper-raccords » (*hyper-matchcutting*) de mouvement ainsi que de son, d'axe, de direction et d'échelle de plan, qui garantissent la continuité de la chorégraphie nonobstant les changements incessants des décors et des danseurs. Certains de ses projets, notamment *Globe Trot* (2013) et *Exquisite Corps* (2016), sont des ciné-danses collectives, composées de plusieurs segments filmés et/ou dansés par des personnes différentes, puis assemblés au montage pour constituer une seule chorégraphie.

3.2.2. Un bref aperçu de la première vague de choréalistes

Les exploits fondateurs de Maya Deren ont encouragé une première vague de réalisateurs expérimentaux à développer leurs propres projets de ciné-danses en collaboration avec des danseurs et des chorégraphes. Les cinéastes Shirley Clarke, Ed Emshwiller, Norman McLaren, Hilary Harris et Amy Greenfield, ainsi que les chorégraphes Yvonne Rainer et Merce Cunningham, font partie de cette première génération de choréalistes qui s'est développée entre les années 1950 et 1970.

Sophie Walon inscrit ces artistes dans le sillage immédiat de Maya Deren, laissant entendre qu'ils auraient consciemment creusé les stratégies de mise en scène et de montage introduites par sa première ciné-danse. Nonobstant la dimension programmatique de *A Study in Choreography for Camera*, seule Shirley Clarke réalise un film qui reprend clairement la formule de Deren : *Dance in the Sun* (1953) présente un solo exécuté par un danseur torse nu (en l'occurrence l'adaptation d'une pièce de Daniel Nagrin), qui voyage entre une scène et une plage ; comme dans le film de Deren, la chorégraphie garde son unité malgré les ruptures imposées par les sauts spatio-temporels du montage⁶⁷⁹.

Si l'influence de Deren sur la première vague de choréalistes doit être nuancée, il me semble tout à fait judicieux de parler de ces artistes comme appartenant à une même génération, dans la mesure où ils sont les premiers à se prononcer sur la spécificité de leurs pratiques filmiques, à énoncent des objectifs communs et à commenter les œuvres les uns des autres. En même temps, dans leurs réalisations, ils n'hésitent pas à pousser à un très haut degré l'hybridation entre danse et cinéma et à proposer des approches personnelles et élargies de la ciné-danse, lesquelles permettent de tracer rétrospectivement les contours d'un nouveau domaine artistique.

⁶⁷⁹ Bien que Shirley Clarke prétende que la réalisation de ce film ait été une véritable découverte – « Toutes les choses que j'ai découvertes sur la chorégraphie du montage et la chorégraphie des espaces/temps sont venues de la réalisation de ce premier film », ce sont ces propres mots –, il est légitime de croire qu'elle a dû voir le film de Deren avant de réaliser le sien, tellement la prémisse de *Dance in the Sun* reprend des questions conceptuelles et des stratégies filmiques explorées par Deren huit ans plus tôt. À ce sujet, voir RABINOVITZ Lauren, « Choreography of Cinema: An Interview with Shirley Clarke », *Afterimage*, n°5, décembre 1983, pp. 8-11.

3.2. La ciné-danse, une pratique artistique nouvelle

Par exemple, le réalisateur de documentaires Hilary Harris propose avec *Nine Variations on a Dance Theme* (1966) une étude formaliste sur la manière dont le travail de caméra et le montage peuvent jouer sur la perception d'une séquence chorégraphique, qui dans ce film est filmée et montée de neuf manières distinctes. L'animateur Norman McLaren inaugure sa trilogie de ciné-danses avec le célèbre *Pas de deux* (1968), dans lequel il parvient à inscrire dans les images le flux cinétique des mouvements des danseurs au moyen d'effets complexes d'éclairage, de décalages temporels et de surimpressions de la pellicule. Le dessinateur Ed Emshwiller explore pour sa part la danse comme un support idéalement plastique pour questionner les limites des techniques cinématographiques dans le travail de (dé)figuration des corps, à la fois dans ses premiers courts-métrages fondés sur le dialogue entre danse et peinture (*Dance Chromatic*, 1959) et dans ses collaborations avec des chorégraphes et des danseurs (*Totem*, 1963 ; *Film with three dancers*, 1971).

En plus de ses ciné-danses plus classiques dont *Dance in the Sun*, la cinéaste Shirley Clarke cherche également à saisir « la danse de la vie », d'abord en filmant, dans *In Paris Parks* (1954), les mouvements spontanés des enfants afin de souligner leurs qualités chorégraphiques, puis en s'ingéniant, dans *Bridges-Go-Round* (1958), à faire danser les ponts de New York par l'hyper-mobilité de la caméra et les surimpressions de l'image, créant une vision kaléidoscopique de la ville. Elle creuse ainsi une veine plus abstraite de la ciné-danse « sans danseurs », que l'on pourrait par ailleurs rapprocher des explorations sur la mobilité dansante de la caméra par Marie Menken ou de l'esthétique kinesthésique des *direct films* de Len Lye.

Les chorégraphes de cette première vague ont également contribué à concrétiser le vœu exprimé par Maya Deren quant à un avenir riche en collaborations entre des réalisateurs, des danseurs et des chorégraphes : Shirley Clarke avec Daniel Nagrin et Anna Sokolow ; Ed Emshwiller avec Alwin Nikolais et Carolyn Carlson ; McLaren avec Ludmilla Chiriaeff et les danseurs des Grands Ballets Canadiens ; Hilary Harris avec Bettie de Jong. À partir des années 1970, Merce Cunningham fait lui aussi appel à des jeunes vidéastes (Charles Atlas et Elliot Caplan) afin de réaliser des « chorégraphies pour la caméra » qui prolongent son travail scénique abstrait.

D'autres préférèrent toutefois travailler en solo pour sonder le potentiel sensoriel, intime, voire viscéral de la ciné-danse, comme Amy Greenfield qui à la même époque forge le concept de *filmdance* qu'elle associe à un « cinéma du corps »⁶⁸⁰.

Certains de ces artistes et cinéastes sont également à l'origine des premières initiatives de théorisation et de divulgation de la ciné-danse, notamment à travers les notes d'intention qui accompagnaient leurs films ou les entretiens qu'ils donnaient. Cependant, en raison de l'étalement temporel et du caractère indépendant des premières ciné-danses, souvent réalisées avec peu de moyens et diffusées uniquement dans des cercles restreints, les premiers choréalisateurs n'ont pas été, comme l'observe Sophie Walon, « suffisamment nombreux, visibles et connectés » pour que leurs créations aient été immédiatement perçues comme « les symptômes d'une nouvelle forme ciné-chorégraphique clairement identifiable »⁶⁸¹. On peut toutefois signaler des efforts communs pour attirer l'attention sur la richesse et la diversité de leurs réalisations et de leurs pratiques artistiques, pour la première fois mises à l'honneur dans un numéro spécial de la revue *Dance Perspectives*, paru en 1967.

3.2.3. Le numéro spécial « Cine-dance »

Le numéro spécial « Cine-dance » de la revue *Dance Perspectives* constitue la première forme de reconnaissance critique de cette pratique artistique après les premiers pas de Maya Deren une vingtaine d'années plus tôt. À la lecture des textes qui composent cette publication on peut se faire une idée l'état de la création en ciné-danse entre 1945 et la fin des années 1960.

Le critique de cinéma Arthur Knight fut à l'origine de cette initiative qui rassembla douze contributions de quelques-uns des principaux artistes de l'époque intéressés pour les rapports entre le cinéma et la danse. On y trouve des essais écrits

⁶⁸⁰ *Cinema of the Body*, d'après ses mots. La cinéaste écrivit deux articles théoriques sur la ciné-danse : GREENFIELD Amy, « Dance as film », *Filmmakers Newsletter* 4, 1, novembre 1970 ; et « Filmdance: Space, Time and Energy », *Filmdance Festival program*, 1-6. New York: The Experimental Intermedia Foundation, 1983.

⁶⁸¹ WALON Sophie, *op. cit.*, p. 190.

3.2. La ciné-danse, une pratique artistique nouvelle

par des choréalistes confirmés, dont Maya Deren, Shirley Clarke, Ed Emshwiller et Hilary Harris, qui y énoncent les critères définitionnels de la ciné-danse à l'aune de leurs créations. D'autres textes sont signés par des cinéastes expérimentaux qui n'ont jamais réalisé de ciné-danses au sens strict, mais dont les pratiques filmiques dénotent une sensibilité particulière à l'égard du mouvement, notamment Len Lye, Jonas Mekas, Stan Brakhage, Stan Vanderbeek, Sidney Peterson et Slavko Vorkapich. Enfin, le critique et théoricien du cinéma expérimental Parker Tyler et la danseuse Allegra Fuller Snyder ont également été invités à participer à la publication.

Dans son éditorial, Arthur Knight pose globalement la ciné-danse comme une nouvelle forme de danse façonnée par les moyens propres au cinéma et pratiquement impossible à concrétiser sur la scène théâtrale. Souscrivant à la définition avancée par Maya Deren en 1945, il suggère également que les techniques audiovisuelles permettraient de surpasser le caractère éphémère du spectacle chorégraphique : « le cinéma, écrit-il, est un médium capable de créer un sentiment d'immortalité pour une forme d'art qui meurt au moment même de sa naissance »⁶⁸².

Si Arthur Knight insiste sur la réciprocité et l'interdépendance du rapport entre la danse et le cinéma, il regrette cependant que les séquences chorégraphiques des films musicaux réalisés dans les décennies précédentes ne soient pas vraiment capables de rendre sensible l'expérience de la danse. En conclusion de son éditorial, il précise que ce qui l'intéresse le plus dans les ciné-danses récentes est la possibilité de transmettre aux spectateurs la dimension cinétique ou kinésique⁶⁸³ du mouvement, sans nécessairement montrer des danseurs.

Le premier article de la publication est un texte posthume de Maya Deren, qui offre une synthèse des principales idées explorées par la cinéaste depuis 1945⁶⁸⁴.

⁶⁸² KNIGHT Arthur, *Dance Perspectives, Special issue: cine-dance*, n° 30, *op. cit.*, p. 5. « Film is a medium that can create a sense of immortality for an art form that dies the very moment it is born. »

⁶⁸³ Dans la plupart des textes de la publication, le mot utilisé est « *kinetics* », que l'on peut traduire par cinétique, kinétique ou kinésique. Tous ces mots viennent du grec *kinêsis* qui signifie mouvement ; mais alors que le mot kinétique renvoie aux rapports des objets en mouvement et, par extension, à l'art cinétique, le mot kinésique se réfère plus précisément à l'étude des gestes quotidiens, notamment les expressions du visage, les postures corporelles et les gestes des mains.

⁶⁸⁴ DEREN Maya, *Dance Perspectives*, n° 30, *op. cit.*, pp. 10-13. Il s'agit de l'enregistrement d'un entretien de 1954 complété par des extraits d'articles de la cinéaste publiés en 1946.

Deren y rappelle que la danse et le cinéma sont simultanément des arts visuels et des arts du temps, et que la ciné-danse, dans sa qualité d'art intégré né de leur alliance, est fondée à la fois sur un travail de stylisation formelle et de manipulation spatio-temporelle auquel participent au même titre la caméra et les danseurs.

Le texte reprend des exemples de scènes tirées des films de Deren pour illustrer l'usage créatif des procédés cinématographiques qui permettent de façonner des « chorégraphies impossibles » : en ce qui concerne *A Study in Choreography for Camera*, la cinéaste explique qu'en « plaç[ant] le danseur dans un univers fluide où il commence un mouvement à un endroit et le termine à un autre [...] [c]e film est une démonstration de l'idée qu'à travers la danse on obtient une relation plus magique avec l'espace »⁶⁸⁵ ; au sujet de *Ritual in Transfigured Time*, elle se réfère spécifiquement à « une scène où les mouvements réels du performeur ne sont pas du tout des mouvements de danse [mais] peuvent devenir une ciné-danse en reliant les mouvements les uns aux autres selon un concept chorégraphique »⁶⁸⁶. Enfin, pour la cinéaste, l'ultime ciné-danse tiendrait du pouvoir du cinéma à créer des rapports spatio-temporels paradoxaux dans lesquels les mouvements ordinaires des personnages acquerraient une portée chorégraphique inédite.

C'est également autour de ces deux œuvres phares de Deren que selon le critique Parker Tyler se cristallisent les potentialités de la ciné-danse en tant qu'une exploration de l'espace et du temps filmiques qui « pulsent rythmiquement comme des partenaires de danse »⁶⁸⁷ : alors que dans *A Study in Choreography for Camera*, les changements de point de vue de la caméra et les sauts spatiaux créent le rythme qui dynamise la danse filmée, dans *Ritual in Transfigured Time*, c'est surtout à travers l'exploration de stratégies de manipulation du temps, comme le ralenti et l'arrêt sur l'image, que les mouvements deviennent chorégraphiques.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 13. « There must be a reason within the dance, within the choreography, within the film, if you [...] put the dancer in a fluid universe where he begins a movements in one place and concludes it in another. [...] This film is a demonstration of the idea that in dancing one achieves a more magical relationship to space than one does in the course of ordinary walking. »

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 13. « A scene where the performer's actual movements are not dance movements at all can become a film dance when the movements are related to each other according to a choreographic concept. »

⁶⁸⁷ TYLER Parker, *Dance Perspectives*, n° 30, *op. cit.*, p. 15. « Time and space in film can [...] pulsate rhythmically as true dance partners. »

3.2. La ciné-danse, une pratique artistique nouvelle

À partir de ces exemples, Parker Tyler définit la ciné-danse comme une « plastique jumelle » à laquelle participent conjointement la danse et le cinéma. Il identifie également les principales manipulations spatio-temporelles (mouvements de caméra, ralentis, *freeze frames*, montage parallèle, etc.) qui permettent aux cinéastes de dégager les qualités chorégraphiques des mouvements filmés tout en contribuant à la prise de conscience de « la danse de la vie » par l'intermédiaire du cinéma⁶⁸⁸.

L'expression « danse de la vie » revient dans le texte de Shirley Clarke⁶⁸⁹. La cinéaste commence par citer *A Study in Choreography for Camera* lorsqu'elle parle de son film *Dance in the Sun* : elle prétend que, si elle a pu être influencée par Deren, ce ne fut pas par son idée de faire voyager le danseur dans plusieurs espaces tout en gardant l'unité de la chorégraphie, mais plutôt par sa découverte que n'importe quel mouvement peut faire l'objet d'un traitement chorégraphique. Suite à cette remarque, elle déclare que l'avenir du cinéma n'est pas l'exploration de la voie narrative mais sa capacité à saisir les « rythmes de la vie » qui, selon elle, prouvent que la danse « est la nature même de l'être humain »⁶⁹⁰.

Dans ce texte, Shirley Clarke utilise de manière indifférenciée les mots chorégraphique et kinésique pour désigner ce pouvoir du cinéma à communiquer sensiblement le rythme et le mouvement et à produire des réponses kinesthésiques chez les spectateurs. La cinéaste cite comme exemples d'une exploration des propriétés kinésiques du cinéma des films aussi divers que *Nine Variations on a Dance Theme* d'Hilary Harris et *A Hard Day's Night* de Richard Lester, ainsi que des approches spécifiques du montage, dont le montage « intersticiel » exploré par Jean-Luc Godard ou le montage « hyper-kinésique » théorisé par Slavko Vorkapich. Enfin, elle se focalise sur ses propres réalisations : en mettant l'accent sur le potentiel dansant des mouvements quotidiens (comme ceux des enfants filmés dans *In Paris Parks*),

⁶⁸⁸ *Ibid.* « The very medium of film contributes to our awareness of what a philosopher has termed the dance of life. »

⁶⁸⁹ CLARKE Shirley, *Dance Perspectives*, n° 30, *op. cit.*, pp. 20-23. L'article de Shirley Clarke est tiré d'un entretien avec Gretchen Berg.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 23. « This is the direction that film is taking for many film-makers as we free ourselves from story-lines and as we look at the rhythms of life as they actually are. Even a film in the style of *cinéma vérité* becomes choreographic because dance, as I conceive it, is the very nature of a human being ».

sur la capacité du montage à insuffler du mouvement à des objets immobiles (dont les ponts dans *Bridges-Go-Round*), ou encore sur la dynamisation de l'espace-temps par les mouvements de la caméra dans ses films documentaires, elle conclut que tous ses films sont potentiellement des films de danse.

Ed Emshwiller, contrairement à Clarke qui voyait de la danse partout, situe la spécificité de la ciné-danse au niveau du travail plastique avec les danseurs. Pour cet artiste issu des arts visuels et graphiques, les danseurs ne sont pas de simples véhicules d'émotions, ils ont un potentiel plastique abstrait que le médium filmique permet d'explorer d'une manière inédite :

Quand le danseur est utilisé en termes filmiques plus qu'en termes chorégraphiques, l'espace et le temps sont flexibles. Les images projetées à l'écran peuvent dérouler le temps ou le rembobiner, être discontinues, accélérées, ralenties, arrêtées, répétées ou juxtaposées. Le danseur peut sembler passer instantanément d'un lieu à un autre, peut être rétréci, étiré, déformé ou vu depuis des perspectives très variées. Ces manipulations représentent quelques-uns des moyens dont le réalisateur dispose pour chorégrapier son travail.⁶⁹¹

« Utiliser le danseur en termes filmiques », en explorant les discontinuités du mouvement, les variations de rythme et la malléabilité du temps, permettrait au cinéaste de pousser la manipulation de la danse filmée au plus haut degré. Emshwiller précise qu'il ne se contentait pas de transposer une danse à l'écran, il voulait s'en approprier et devenir son ultime chorégraphe. Il explique que son désir de réaliser des ciné-danses était né de son activité de peintre, et que ce qui l'intéressait n'était pas la captation ou la documentation de la danse, mais la création d'œuvres filmiques originales avec des danseurs qui satisferaient son besoin de « travailler en termes visuels et abstraits »⁶⁹².

Cet article est aussi l'occasion pour Emshwiller de présenter ses ciné-danses : il identifie les techniques et procédés filmiques les plus récurrents dans ses créations (dont les contrastes, les variations de vitesse, les surimpressions, le *split-screen*)

⁶⁹¹ EMSHWILLER Ed, *Dance Perspectives*, n°30, *op. cit.*, p. 25, traduit par Sophie WALON, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁹² *Ibid.* « What interests me as a film-maker is not the documentation of dance, but the creation of a film. [...] I would like to make films as a composer, or choreographer, rather than as a performer or recorder. [...] I like to make films involving dance, perhaps because I was a painter before becoming a film-maker. [...] I can make films with dancers that satisfy my need to work in abstract visual terms. »

3.2. La ciné-danse, une pratique artistique nouvelle

et souligne le caractère interdisciplinaire et multimédia de son art, mêlant spectacle vivant et projections filmiques. Il parle notamment de sa première ciné-danse *Dance Chromatic* (1959), où il surimposa les images d'une danseuse à des tableaux animés image par image, puis de *Thanatopsis* (1962), où il confronta le visage immobile d'un homme à une silhouette dansante rendue méconnaissable par la technique de pose longue et l'intermittence des images. Il se concentre ensuite sur ses collaborations avec Alwin Nikolais, *Totem* (1963) et *Fusion* (1967), le premier étant l'adaptation à l'écran d'un ballet, et le second un film destiné à être projeté sur scène ; dans les deux cas, les manipulations filmiques d'Emshwiller renforcent la dimension plastique et abstraite des corps des danseurs, qu'Alwin Nikolais explorait déjà dans ses mises en scène à travers les costumes, les éclairages ou les décors.

L'animateur américain Stan Vanderbeek et le cinéaste lituanien Jonas Mekas insistent particulièrement sur cette idée d'un art multimédia, qu'ils estiment être l'une des voies possibles de développement de la ciné-danse dans l'avenir. Leurs textes constituent les propositions les plus singulières de la revue, non seulement par l'originalité des idées énoncées, mais aussi par leur style d'écriture à la fois spontané et poétique : alors que Vanderbeek propose un poème chargé d'effets de rythme, Mekas rédige une liste de trente-neuf notes numérotées.

C'est en effet Jonas Mekas qui propose l'une des définitions les plus ouvertes de la ciné-danse, affirmant que « tout ce qui bouge a quelque chose à voir avec la danse, contient de la danse, sans pour autant être vraiment de la danse »⁶⁹³. Dans la troisième note de son texte, il identifie trois types de ciné-danses qui constituent des alternatives à la tendance dominante des films avec danseurs, à savoir les « danses de lignes, danses de machines, danses de voix intérieures »⁶⁹⁴. Il s'oppose ainsi aux films qui dénaturent la danse filmée par les manipulations du montage, et défend l'idée selon laquelle l'impression de la danse doit découler avant tout des mouvements purs des images et du médium filmique, en l'absence de figures humaines ou d'éléments chorégraphiques reconnaissables.

⁶⁹³ MEKAS Jonas, *Dance Perspectives*, n°30, *op. cit.*, p. 34. « Everything that moves has something to do with dance, has dance in it, without really being a dance. »

⁶⁹⁴ *Ibid.* « Dance Lines, Dances of Machines, Dance of the Inner Voice ».

En fait, Mekas considère que, d'un point de vue formel, danse et cinéma n'ont rien à voir l'un avec l'autre, mais admet qu'ils partagent quelque chose de plus intime et essentiel, que seule la fusion des médias permet de révéler. Suivant cette idée, il explique que les qualités chorégraphiques d'un film résident de prime abord dans les mouvements propres au médium filmique, dont ceux de la caméra ou des lumières projetées, dans la mesure où les appareils techniques fonctionnent comme des extensions du corps des cinéastes. Pour lui, la « danse-caméra » pratiquée par Stan Brakhage et Marie Menken, les performances multimédia d'Elaine Summers et d'Ed Emshwiller, ou les sculptures cinétiques de Len Lye sont des approches de la ciné-danse beaucoup plus stimulantes que les « chorégraphies pour la caméra » qui reprennent simplement le modèle du film de Maya Deren.

L'idée que les manipulations proprement manuelles du médium filmique intensifient la conscience des mouvements corporels exécutés par les cinéastes est également centrale dans les contributions de Stan Brakhage et Len Lye. À cet égard, le premier écrit :

On peut dire que la ciné-danse se produit lorsqu'un cinéaste est amené à inclure toute sa conscience physiologique dans les mouvements filmiques – le mouvement de n'importe quelle partie de son corps dans la réalisation du film... le mouvement de ses yeux.⁶⁹⁵

À l'instar de Mekas, Brakhage se montre peu sensible aux ciné-danses de Maya Deren et de Shirley Clarke, qui d'après lui se limitent à transposer le langage chorégraphique dans un autre médium pour montrer des danses filmées. Il préfère les démarches expérimentales plus radicales, fondées sur un acte physique souvent improvisé, et par lesquelles le ou la cinéaste – il évoque à cet égard Marie Menken – cherche à étendre les possibilités de mouvement de son propre corps et de son regard pour donner à voir une autre danse des images. Il raconte par ailleurs qu'il s'entraînait quotidiennement à filmer caméra à la main, en étudiant les postures, les transferts de poids et les réactions de son corps, comme le ferait un danseur :

⁶⁹⁵ BRAKHAGE Stan, *Dance Perspectives*, n° 30, *op. cit.*, p. 39. « Cinematic dancing might be said to occur as any filmmaker is moved to include his whole physiological awareness in any film movement – the movement of any part of his body in the film making... the movement of his eyes. »

3.2. La ciné-danse, une pratique artistique nouvelle

Je pratique tous les mouvements corporels imaginables avec la caméra à la main presque tous les jours. Je ne le fais pas pour formaliser les mouvements de la prise de vues en mouvement mais plutôt pour explorer les possibilités d'exercice, pour éveiller mes sens et préparer mes muscles et articulations avec le poids de la caméra et les postures nécessaires pour la tenir⁶⁹⁶.

Len Lye à son tour parle de la technique de grattage à même la pellicule comme une pratique physique à l'origine des expériences kinesthésiques extrêmes qu'il voulait éprouver et partager avec les spectateurs. Il insiste notamment sur l'importance du choix musical pour accompagner les images zigzagantes obtenues en grattant le film et qui, selon lui, étaient capables de créer des expériences de la danse par procuration⁶⁹⁷.

L'idée de kinesthésie est également centrale dans les contributions de Slavko Vorkapich, monteur hollywoodien d'origine serbe connu pour ses séquences de montage reposant sur une stimulation visuelle hyper-kinétique, et du documentariste Hilary Harris, célèbre pour ses « neuf variations » de filmage et de montage d'une même phrase chorégraphique. Bien qu'ils parlent toujours de leurs pratiques filmiques, ces auteurs se focalisent davantage sur la sphère de la réception des œuvres et les effets sensoriels suscités chez les spectateurs. Il en va de même pour Allegra Fuller Snyder, qui place le concept de kinesthésie au cœur de la perception cinématographique :

Grâce à une conscience accrue de la kinesthésie au cinéma, il peut être possible de changer la danse d'un art qui est essentiellement observé à un art qui fonctionne à un autre niveau d'expérience.⁶⁹⁸

⁶⁹⁶ *Ibid.* « I practice every conceivable body movement with camera-in-hand almost every day. I do not do this in order to formalize the motions of moving picture taking but rather to explore the possibilities of exercise, to awaken my senses and to prepare my muscles and joints with the weight of the camera and the necessary postures of holding it [...]. I would like to think I share something of some such with dancers. »

⁶⁹⁷ LYE Len, *Dance Perspectives*, n° 30, *op. cit.*, p. 31. « The ziggs I looked at the screen became a vicarious form of dance to the music. ». Ce court texte reprend de nombreuses idées développées dans d'autres essais de Len Lye, lesquelles j'ai présenté dans les chapitres qui lui sont consacrés.

⁶⁹⁸ SNYDER Allegra Fuller, *Dance Perspectives*, n° 30, *op. cit.*, p. 51. « Filmic perceiving is a physiological or – to be more precise – kinesthetic experience. Through heightened awareness of the kinesthetic in film, it may be possible to change dance from an art that is primarily observed to an art that functions on a new level of experience. »

Pulsions figurales de la ciné-danse

Danseuse et ethnologue, Allegra Fuller Snyder fut l'une des premières artisanes de l'utilisation du médium filmique dans le domaine chorégraphique à des fins autres que la documentation. Dans son texte, elle part de la distinction entre la dimension objective de la danse en tant que spectacle scénique vu par les spectateurs, et l'expérience subjective et physique de la performance vécue par les danseurs (autrement dit, la danse qui se déroule *devant nous*, par opposition à celle qui se produit *en nous*⁶⁹⁹). Mais elle admet également que les deux dimensions de l'expérience du mouvement puissent se croiser : que l'expérience physique de la danse puisse être transmise aux spectateurs par une sorte de contagion ou d'empathie kinesthésique lorsqu'ils regardent des corps dansants. En ce sens, elle estime que le recours aux techniques du médium filmique pourrait impliquer davantage les spectateurs dans le partage d'une expérience sensible à travers les mouvements des images.

Allegra Fuller Snyder termine son article en proclamant que la mission des réalisateurs de ciné-danses est de dépasser la dichotomie entre la « danse vue » et la « danse vécue » : pour cela, il doivent explorer au maximum de quelles manières les mouvements de la caméra et les effets de montage contribuent à transmettre aux spectateurs des sensations physiques proches de celles que les danseurs ressentent. Elle va même jusqu'à admettre que, à son stade ultime, la ciné-danse n'aura pas besoin de montrer des danseurs, les mouvements de caméra suffisant à eux-seuls pour engendrer des expériences kinesthésiques assez puissantes pour affecter physiquement les spectateurs immobiles.



Le fait que beaucoup des contributeurs de ce numéro spécial sur la ciné-danse envisagent de créer des danses sans danseurs montre bien qu'ils ne se limitent pas à une définition conventionnelle de l'art chorégraphique : d'une part, l'apologie de l'art multimédia et du « cinéma élargi » révèle une ouverture à l'hybridation entre

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 50. « Theatre dance happens in front of us, it does not happen to us. Filmic movement happens to us. It is subjective, we participate in it. Subjective movement happens with camera movement. [...] This concept below to cine-dance. If taken to its extremes (which is probably where it ultimately belongs), it results in film where there is, indeed, no need for dancers. The camera dances. »

3.2. La ciné-danse, une pratique artistique nouvelle

les différents arts et supports de création ; d'autre part, l'insistance sur la dimension kinesthésique de l'expérience du mouvement met en évidence le lien entre le travail physique des cinéastes, comparable à celui des danseurs, et l'impact sensoriel des images sur les spectateurs. Outre la création de chorégraphies qui ne pourraient être reproduites en dehors des possibilités du médium filmique, les deux critères de définition de la ciné-danse transversaux aux textes de la publication sont la capacité de la caméra à saisir tout type de mouvement (quotidien, naturel, abstrait) comme pouvant être de la danse, et la possibilité, pour les cinéastes comme pour les spectateurs, de ressentir des sensations et des expériences proches de la danse par le biais du médium filmique.

Au vu de la richesse et de la diversité d'efforts définitionnels de la ciné-danse que présente cette anthologie, on est amenés à remettre en question le caractère unique et incontestable de la première définition de la ciné-danse énoncée par Maya Deren en 1945 comme une danse impossible d'obtenir sur scène et intimement liée au travail de caméra et de montage. En lisant ces textes et surtout en découvrant les films des cinéastes invités à contribuer à cette publication, on comprend qu'ils ne se sont pas contentés d'appliquer le modèle des films de Deren : même si certains d'entre eux évoquent *A Study in Choreography of Camera* et *Ritual in Transfigured Time* pour en chanter les louanges, d'autres expriment clairement leur prédilection pour les approches plus méconnues d'autres artistes expérimentaux (dont Marie Menken) ou profitent pour mettre en avant la façon dont leurs propres réalisations ont contribué à ouvrir de nouvelles perspectives pour la ciné-danse.

Enfin, concluons qu'en donnant la parole à des cinéastes et des artistes issus de domaines très divers, ce numéro de 1967 de la revue *Dance Perspectives* contribua également à inscrire la ciné-danse dans le champ du cinéma expérimental et à montrer comment elle peut s'articuler avec diverses pratiques filmiques, du *direct film* à la caméra portée, tout en la libérant de la tradition dominante des films de danse narratifs et figuratifs.

3.3. Quelques ciné-danses à l'épreuve du figural

Bien que la valeur programmatique de *A Study in Choreography for Camera* ait pu, à l'origine, occulter les expérimentations plus artisanales et radicales d'autres cinéastes contemporains de Maya Deren, on constate dès ses débuts le développement de voies plus abstraites de la ciné-danse qui bousculent la manière dont la présence des corps est travaillée et rendue par les procédés filmiques. Ainsi, l'année même où Deren réalise son « étude chorégraphique pour la caméra » dans laquelle elle téléporte un danseur à travers plusieurs espaces, deux autres films expérimentaux de danse voient le jour : *Visual Variations on Noguchi*, le premier film où Marie Menken fait danser sa caméra parmi des sculptures abstraites sans qu'aucun danseur humain ne figure à l'écran ; et *Introspection*, dans lequel l'artiste Sara Kathryn Arledge met en place des effets spéciaux inédits afin de faire ressortir les qualités plastiques des corps dansants et ainsi les déréaliser.

La première étape du « devenir abstrait » de la ciné-danse est la suspension des lois physiques gouvernant les mouvements des danseurs, de sorte à créer des chorégraphies impossibles d'obtenir sur scène. En effet, dans les premiers films de Maya Deren et de Shirley Clarke, le motif de la suspension des corps s'accorde avec les manipulations spatio-temporelles du montage qui leur permettent de « téléporter » les danseurs : dans *A Study in Choreography for Camera* tout comme dans *Dance in the Sun*, il s'agit de suspendre un geste entamé à un endroit précis, pour venir l'achever ailleurs ; la continuité de la chorégraphie peut être morcelée, puisque le corps du danseur garde toujours son unité en tant que vecteur de mouvement reliant des espaces lointains.

Dans un second temps, ces choréalisatrices entreprennent de déraciner la chorégraphie du sol et de créer des sensations d'apesanteur à l'aide de surimpressions multiples de la pellicule et de l'hyper-mobilité de la caméra. Par exemple, dans *A Moment in Love* (1956), Clarke surimpose un couple de danseurs sur des paysages idylliques de cieux nuageux et d'eaux scintillantes qui soulignent la légèreté et la transparence des corps, ainsi que le caractère éthéré et fluide de leur duo romantique.

3.3. Quelques ciné-danses à l'épreuve du figural

Comme le note Sophie Walon, il s'agit de la ciné-danse la plus hybride de Clarke, qui pour une fois n'hésite pas à évacuer toute référence à l'espace scénique et à « re-chorégrapier la danse [...], par les mouvements ostensibles de la caméra qui transforment la dynamique de la chorégraphie pro-filmique, mais aussi par les cadrages et le procédé de double exposition qu'elle conjugue pour métamorphoser à l'écran les effets gravitaires des mouvements dansés »⁷⁰⁰.

Le dernier film achevé de Deren, *The Very Eye of Night* (1958), propose une tentative similaire de déréalisation des corps des danseurs, transformés en silhouettes diaphanes sur un ciel nocturne⁷⁰¹. Le dispositif d'éclairage scénique et les procédés filmiques utilisés dans cette ciné-danse produisent des effets spectaculaires qui contribuent à installer une atmosphère chimérique : d'une part, en faisant pivoter la caméra au-dessus des danseurs et en les surimposant à un sol noir, la cinéaste crée l'illusion qu'ils gravitent comme les corps célestes d'une constellation mouvante ; d'autre part, en inscrivant les silhouettes des danseurs, souvent figés en pose, dans un cadre sans repères mais toujours mobile, elle met en avant la manière dont les mouvements de la caméra dynamisent la structure globale ; enfin, l'option pour le négatif vient aplanir, isoler et dématérialiser davantage les corps, qui prennent l'allure de spectres à l'écran.

Décrit comme un « ballet de la nuit », *The Very Eye of Night* évoque le monde dans lequel l'homme plonge au moment où il s'endort, un monde mystique et insondable qui répond à des dynamiques ritualistes (les danseurs sont même crédités au générique en tant que divinités mythologiques). Bill Nichols souligne d'ailleurs la façon dont l'intérêt de la cinéaste pour les rituels primitifs et sa passion pour la danse comme dynamique collective se combinent dans son dernier film à travers une vision holistique, cosmique, de l'univers :

⁷⁰⁰ *A Moment in Love* (1956) présente un pas de deux romantique d'une dizaine de minutes chorégraphié par Anna Sokolow et interprété par Carmela Gutierrez et Paul Sanasardo. Pour une analyse plus approfondie de ce film, voir WALON Sophie, *op. cit.*, pp. 183-186.

⁷⁰¹ Pour *The Very Eye of Night*, Maya Deren travailla en collaboration avec le chorégraphe Anthony Tudor et les étudiants du Metropolitan Opera Ballet. Le film fut tourné entre 1952 et 1955 mais ne sortit qu'en 1958 après l'ajout de la musique composée par Teiji Ito et les pionniers de la musique électronique Bebe et Louis Barron.

[T]out comme l'espace sidéral présente un domaine dans lequel les lois terrestres sont violées et remplacées, le domaine de la danse filmique libère le corps par la magie de la cinématographie et du montage.⁷⁰²

Ces deux exemples de ciné-danses témoignent d'une première tentative d'émancipation des chorégraphies filmiques de leur contexte scénique ou même de tout cadre réaliste ; les « pouvoirs magiques » de la caméra et du montage permettent alors de façonner des espaces de plus en plus volatiles et abstraits. On peut toutefois constater que, contrairement à ce que prétend Bill Nichols, les procédés filmiques utilisés dans *The Very Eye of Night* comme dans *A Moment in Love*, s'ils engendrent des microcosmes chimériques pour des danses qui échappent aux lois physiques et gravitationnelles, libèrent moins les corps de l'ordre de la représentation figurative qu'ils ne cristallisent les figures chorégraphiques qu'ils incorporent. Autrement dit, opter pour la déréalisation des danseurs permet certes de suspendre leur lien effectif au monde réel, mais réitère ici leur codification chorégraphique. C'est pourquoi on considère que ces deux films ne posent pas encore des enjeux suffisamment radicaux pour pouvoir parler d'une approche figurale des corps dansants à travers le médium filmique.

Ce sont d'abord Sara Kathryn Arledge, puis Ed Emshwiller, Bruce Conner, Peter Kubelka, entre autres, qui vont s'attaquer par un traitement plastique et une approche pulsionnelle à la dimension charnelle des corps dansants. Dans leurs premiers courts-métrages réalisés dans les années 1950 et 1960, que ce soient des ciné-danses assumées ou des films expérimentaux qui flirtent simplement avec le souvenir ou la pulsion de la danse, ces cinéastes relèguent la manipulation spatio-temporelle des contenus chorégraphiques au second plan, et se concentrent sur la manière dont les corps présents à l'écran dialoguent et se confrontent avec les propriétés matérielles du médium filmique, notamment à travers les surimpressions de l'image, les variations de vitesse et les intermittences du montage.

⁷⁰² NICHOLS Bill, *Maya Deren and the American Avant-Garde*, op. cit., p. 192. « For just as outer space presents a field in which earthly laws are violated and superseded, so the domain of film dance liberates the body through the magic of cinematography and editing. »

3.3.1. *Introspection*, une ciné-danse embryonnaire

Le premier court-métrage qui vient s'inscrire dans cette voie figurale de la ciné-danse est *Introspection* de Sara Kathryn Arledge : réalisé entre 1941 et 1946, son tournage a précédé la réalisation du film-manifeste de Deren, et devrait de ce fait être considéré comme une œuvre pionnière de la ciné-danse au même titre que celui-ci⁷⁰³. Cependant, contrairement à Deren qui a été aussitôt reconnue comme la prêtresse du cinéma expérimental américain et la fondatrice de la ciné-danse, la première réalisation de Sara Kathryn Arledge est très peu diffusée jusqu'à la fin des années 1970, n'étant même pas mentionnée dans la première publication sur la ciné-danse parue en 1967. Il n'est pas non plus possible de savoir si les cinéastes de la première vague de choréalistes ont vu *Introspection*, ce qui rend difficile de mesurer son impact sur le milieu de la ciné-danse entre les années 1940 et 1960.

La contribution d'Arledge au cinéma d'avant-garde américain et en particulier à la ciné-danse demeure un sujet peu étudié. Seuls ses deux premiers films, présentés dans des musées d'art contemporain et dans des festivals de cinéma indépendant entre les années 1970 et 1980⁷⁰⁴, sont aujourd'hui relativement connus à l'international ; ses autres expérimentations filmiques (y compris des animations abstraites et des films de danse jamais réalisés) sont conservées au Pacific Film Archive de l'Université de Berkeley et aux archives du Canyon Cinema, l'équivalent californien de la Filmmakers Cooperative. Certains de ces films n'ont été numérisés que récemment à l'occasion d'une exposition rétrospective organisée en 2019, en Californie⁷⁰⁵.

⁷⁰³ Certains auteurs placent Sara Kathryn Arledge aux côtés de Maya Deren et Marie Menken en tant qu'instigatrices du cinéma expérimental américain. Par exemple, Wheeler Winston Dixon qualifia son premier film de « digne contemporain du cinéma métaphorique de Maya Deren ». DIXON Wheeler Winston, *The Exploding Eye: A Re-Visionary History of 1960s American Experimental Cinema*. Albany, New York : State University of New York Press, 1997, pp. 13-16.

⁷⁰⁴ Notamment dans le Los Angeles County Museum of Art (1977), le Pasadena FilmForum (1980), et l'Independent Film Festival de Santa Cruz, en Californie (1982).

⁷⁰⁵ Intitulée *Sara Kathryn Arledge – Serene for the Moment*, l'exposition s'est déroulée entre janvier et mai 2019 à l'Armory Center for the Arts, à Pasadena. Il s'agit de la première rétrospective de l'artiste organisée depuis 1978, et aussi la première fois que l'ensemble de ses films ont été présentés à côté de ses tableaux, ses dessins et d'une série de *storyboards* pour des films de danse jamais réalisés. Voir TSATSOS Irene Georgia (dir.), *Serene for the Moment – Sara Kathryn Arledge* [catalogue de l'exposition]. Pasadena : Armory Center for the Arts, 2020.

En incluant *Introspection* dans le corpus filmique de cette thèse, j'espère contribuer à réhabiliter cette cinéaste négligée et montrer en quoi son premier film a inauguré une voie alternative à la ciné-danse des « raccords téléportants » de Deren, en sondant l'essence plastique de la danse à travers l'exploration des pouvoirs de transfiguration des corps par le médium filmique.

Artiste américaine très influencée par le surréalisme, Sara Kathryn Arledge est surtout connue pour ses peintures semi-abstraites et ses deux premiers films, à savoir la ciné-danse *Introspection*, et le court-métrage de satire sociale *What is a Man?*, parfois considéré comme une œuvre précurseuse du cinéma féministe⁷⁰⁶. Son art opère dans cette zone de tension entre le figuratif et l'abstrait que l'on a nommée *figural* : ses tableaux sont peuplés d'êtres fantastiques évoquant des formes naturelles, fœtales, primitives ou animales ; les thèmes de la danse, du sexe et des troubles mentaux y reviennent souvent, comme des énergies pulsionnelles à l'œuvre dans la création⁷⁰⁷.

Travaillant sur plusieurs supports tout au long de sa carrière, Arledge voulait obtenir des effets cinétiques et lumineux proches de ceux qui l'avaient fascinée depuis sa jeunesse, lorsqu'elle avait découvert les *Lumia* de Thomas Wilfred, présentées à Pasadena autour de 1928⁷⁰⁸. Pionnière de la peinture sur plaque de verre, elle commence à surimposer des feuilles de gélatine multicolores sur des diapositives transparentes chauffées au four, dessinant ensuite sur les gels fondus à l'aide d'outils divers lui permettant d'obtenir des textures et des nuances variées.

⁷⁰⁶ Réalisé entre 1951 et 1958, *What is a Man?* aborde le rapport entre les sexes et les conventions de genre d'un point de vue à la fois moqueur et tranchant. Grâce à ce film, Arledge est devenue une référence pour le mouvement féministe du cinéma expérimental et de l'art vidéo américains à partir des années 1970. À cet égard, voir NEIMAN Catrina, « Women Pioneers of the American Experimental Film: Bute, Arledge, Menken, Deren, Schneemann », *Film Culture* n° 45, été 1967, pp. 37-39.

⁷⁰⁷ Arledge eut par ailleurs un parcours de vie troublé, ayant été diagnostiquée schizophrène suite au suicide de son fils et placée en hôpital psychiatrique, où elle a subi plusieurs traitements par électrochocs contre sa volonté. Ceci explique également l'interruption de ses projets filmiques pendant les périodes d'internement ainsi que la difficulté à montrer ses créations de son vivant.

⁷⁰⁸ Artiste d'origine danoise, Thomas Wilfred fut l'inventeur d'un art lumineux qu'il voulait universel et libéré de la tutelle de la musique. Dans le début des années 1920, il mit au point le *Clavilux*, une sorte d'orgue de couleurs dans la lignée du piano oculaire inventé par le Père Castel au XVII^e siècle. Ses créations intitulées *Lumia* consistaient en des compositions de lumières, de couleurs et de formes mouvantes se déployant dans le noir. À partir des années 1930, ces œuvres sont souvent présentées en accompagnement de performances musicales ou théâtrales, ou encore dans des galeries d'art. À l'instar de Loïe Fuller, Thomas Wilfred s'est toujours opposé au filmage de ses créations.

3.3. Quelques ciné-danses à l'épreuve du figural

Mais l'artiste sentait également le besoin d'inclure le temps et le mouvement dans ses créations ; ainsi, vers la fin des années 1940, elle finit par se procurer une caméra *CineSpecial* 16mm et commence à explorer le médium filmique. Outre *Introspection* et *What is a Man?*, Arledge réalisera entre 1978 et 1980 une série de courts-métrages d'animation (*Tender Images*, *Interior Garden I*, *Interior Garden II* et *Iridium Sinus*) qui intègrent quelques-unes des diapositives abstraites qu'elle avait créées dans les années 1940, accompagnées d'enregistrements sonores divers. Elle appelle ces expérimentations « films colorés *stabiles* ».

Rapidement, Arledge découvre dans le cinéma un outil puissant pour dénaturer les sujets quotidiens à travers la manipulation du temps et la stylisation du mouvement ; l'un des premiers sujets qu'elle filme, les danses Apaches, à la fois violentes et sensuelles, lui inspire la réalisation d'un film de danse abstrait fondé sur des effets visuels innovants obtenus à l'aide d'équipements et de techniques pourtant très rudimentaires. Son intérêt pour le cinéma revêt aussi une dimension théorique et critique : elle publie en 1947 un premier article proposant un panorama de l'histoire du cinéma expérimental⁷⁰⁹ ; puis, dans son second essai, elle condamne le sensationnalisme de la production artistique de son époque :

Par une mauvaise direction et utilisation des progrès techniques ; par une mauvaise éducation ; et dans l'ensemble, par des objectifs abusifs, nous avons des modèles de société et des contre-modèles de vie qui sont si ennuyeux qu'ils ne peuvent être animés que, temporairement, par le sensationnalisme, que nous trouvons dans les médias, dans la politique, ou dans nos vies sexuelles. Ce sensationnalisme nous procure une excitation déconnectée de la vraie signification de la vie. Cette excitation superficielle irrigue notre sang et passe parfois même pour de l'art. Mais c'est le contraire de la fonction de l'art. La fonction de l'art est d'éveiller en nous une compréhension de notre véritable potentiel⁷¹⁰.

⁷⁰⁹ ARLEDGE Sara Kathryn, « The Experimental Film: A New Art in Transition », *Arizona Quarterly* 3.2, été 1947, pp. 101-112.

⁷¹⁰ ARLEDGE Sara Kathryn, « Speaking about the art in film », s.d. « By improper direction and use of technical advances; by improper education; and overall, by improper goals, we have patterns of society and counter-patterns of living that are so dull that they can only be animated, temporarily, by sensationalism, which we find in the media, in politics, and in our sex lives. This sensationalism provides us with an excitement disconnected from the true significance of living. This shallow excitement moves our blood around and sometimes even passes for art. But it is the opposition of the function of art. The function of art is to awaken in us an understanding of our true potential. »

Bien que dans cet extrait Arledge ne mentionne pas sa pratique de cinéaste, on peut supposer qu'elle considérerait que le cinéma partageait avec les autres arts ce rôle d'éveil des consciences à l'essence même de la vie. Suivant cette logique, on comprend que la cinéaste ne cherche pas à impressionner, choquer ou hypnotiser les spectateurs avec ses films, même lorsqu'ils présentent des effets visuels inouïs (comme les distorsions du corps dans *Introspection*) ou abordent des sujets épineux de façon satirique (dont les questions de genre dans *What is a Man?*) ; en revanche, ses films visent à engager les spectateurs dans une réflexion critique sur la nature des images qui les entourent et les sensations qu'elles provoquent en eux.

Dans *Introspection*, Arledge s'attaque plus précisément aux normes de représentation du corps humain. Le titre choisi, du latin *introspectus*, soit l'acte de « regarder à l'intérieur de soi », ne doit pas être entendu au sens d'une étude psychologique des sentiments et des motivations d'un sujet par lui-même, mais plutôt comme une réflexion sur la place du corps dans la connaissance de soi et du monde qui l'entoure, aussi étrange soit-il.

Dans un entretien donné en 1977, Arledge explique à quel point elle s'est engagée physiquement, émotionnellement et intellectuellement dans son projet afin de susciter une réaction active chez les spectateurs, plutôt qu'une « transe hypnotique ». Elle insiste également sur le fait qu'elle n'avait pas d'agenda spécifique quant au message à transmettre, rejetant les étiquettes de « surréaliste » ou d'« ésotérique » qui rapidement ont été accolées au film :

En créant le film, je me suis investie toute entière. J'ai utilisé mes yeux, mes sentiments, mon intuition et mon intellect critique. [...] J'ai essayé d'utiliser mon esprit pour stimuler une attitude sereine mais vivante dans le public, l'opposé de quelque chose comme une transe hypnotique. [...] Je n'avais pas de base philosophique, psychologique ou surréaliste pour Introspection, c'est juste quelque chose que j'ai fait.⁷¹¹

⁷¹¹ Extrait d'un entretien non publié de Sara Kathryn Arledge par Tony Reveaux, le 11 août 1977, cité dans CANNON Terry, « Sara Kathryn Arledge: Introspection », dans POSNER Bruce Charles, *Unseen Cinema: Early American Avant-garde Film 1893-194*. New York : Black Thistle Press/Anthology Film Archives, 2001, p. 76. « In creating the film, I used my whole self. I used my eyes, my feelings, my intuition, and my critical intellect. [...] I tried to use my spirit to stimulate a serene yet lively attitude in the audience, the opposite of something like a hypnotic trance. [...] I had no philosophical, psychological, or Surrealist basis for *Introspection*, it's just something I did. »

3.3. Quelques ciné-danses à l'épreuve du figural

Dans le même entretien, Arledge spécifie la contribution de chacun des membres de l'équipe à la réalisation du film⁷¹², notamment en ce qui concerne les choix techniques et les effets visuels obtenus⁷¹³ : elle y raconte qu'ils avaient décidé d'appliquer des filtres de gélatine sur les projecteurs de lumières et l'objectif de la caméra pour souligner la fluorescence des couleurs, et d'utiliser un enjoliveur de roue de la marque Chrysler comme surface réfléchissante dans certaines scènes où elle voulait obtenir un effet de déformation de l'image. La cinéaste explique encore qu'elle avait choisi comme accompagnement musical le second mouvement de *La jeune fille et la mort* de Franz Schubert, qui n'est pourtant pas crédité ni même conservé dans la plupart des copies existantes du film.

La dimension expérimentale d'*Introspection* ainsi que son rapport à la danse sont clairement annoncés dès le générique d'ouverture, qui précise qu'il s'agit d'une « série d'expérimentations » ou de « fragments de l'imagerie de la danse ». Ceci corrobore l'idée selon laquelle *Introspection* est une ciné-danse à l'état embryonnaire, qui porte en germe des questions esthétiques et techniques qui seront explorées par les choréalistes à venir.

Le film dure environ six minutes et alterne quatre types principaux de plans qui constituent des séquences filmiques non-narratives indépendantes, dont certaines reviennent plusieurs fois au montage. Les différents segments sont généralement séparés par des fondus au noir : la première séquence montre la tête d'un homme tournant sur un cercle bleu inscrit sur fond noir, sa tête étant légèrement floutée et dédoublée par un effet de surimpression ; ce plan revient au milieu du film et fonctionne comme élément de ponctuation surgissant avant et après la séquence chorégraphique principale.

⁷¹² Les noms des membres de l'équipe figurent dans le générique, à savoir les trois danseurs (James Mitchell, Bill Martin et Joe Richard), le sculpteur John Baxter, les opérateurs de caméra (Clyde Smith et Don Sykes) et les techniciens (Don Littlepage et Ida Shapiro).

⁷¹³ On y apprend également que le tournage d'*Introspection* s'est déroulé en 1941 dans les studios de danse de Lester Horton à Hollywood, mais que la première du film n'eut lieu qu'en mai 1947 au San Francisco Museum of Art : en fait, le tournage a été interrompu parce que plusieurs membres de l'équipe avaient été enrôlés dans la Seconde Guerre Mondiale.

Pulsions figurales de la ciné-danse

Pour celle-ci, Arledge travaille avec des danseurs professionnels, bien qu'il n'y ait pas eu d'écriture chorégraphique préalable ; elle leur demande simplement d'exécuter des mouvements alanguis et ondulants en isolant certaines parties du corps qu'elle filme en ralenti et surimpose au montage. Les vêtements des danseurs jouent un rôle particulièrement important dans cette fantasmagorie psychédélique : ils portent des collants et des masques noirs occultants, ce qui fait que la plupart du temps on ne voit que des fragments de leurs corps, sauf à quelques moments où ils sont entièrement couverts de justaucorps unis en des tons de rose, d'orange ou de bleu pâles, lesquels soulignent leur anatomie androgyne.

La séquence chorégraphique est fondée sur un travail de stylisation des mouvements humains qui entraîne l'abstraction et la déréalisation du corps dansant. Dans un premier temps, une paire de jambes et un torse disjoints du reste du corps avancent dans une pièce plongée dans le noir ; au fur et à mesure qu'ils s'approchent, les jambes laissent derrière elles un sillage décomposant leur démarche (comme dans une chronophotographie), tandis que le torse tournant s'impose au centre du cadre. Dans un second temps, on aperçoit deux torsos en surimpression, ondulant les bras face à la caméra, alors qu'une silhouette blanche, immobile, apparaît momentanément à la gauche de l'image. Enfin, un troisième corps, cette fois-ci filmé en entier, s'ajoute à cette étrange composition, surimposé à la fois sur les images des bras ondulant et sur la silhouette figée à gauche. Il importe de remarquer que, malgré tous les artifices et manipulations filmiques, les différents fragments de l'anatomie humaine restent facilement identifiables comme étant des bras, des jambes, des torsos. Mais le tout compose un ensemble mobile de formes organiques semi-abstraites, qui se contorsionnent et s'enchevêtrent les unes dans les autres.

Après la deuxième apparition de la tête tournant, surgit à l'écran un mystérieux être tentaculaire, apparemment sans corps, qui se rapproche de l'écran à plusieurs reprises, dans un mouvement de rotation régulier. À première vue, on dirait que cet être fantastique est de l'autre côté d'une surface translucide ; il s'agit en réalité d'une image réfléchie obtenue par l'accumulation de multiples expositions des bras des danseurs, lesquels sont isolés par des vêtements occultants

3.3. Quelques ciné-danses à l'épreuve du figural

et filmés à travers un enjoliveur de roue qui fonctionne comme un miroir convexe déformant l'image⁷¹⁴. La cinéaste aura expliqué que pour filmer cette scène il a fallu couvrir l'opérateur de caméra pour éviter que l'on voie son reflet dans le miroir :

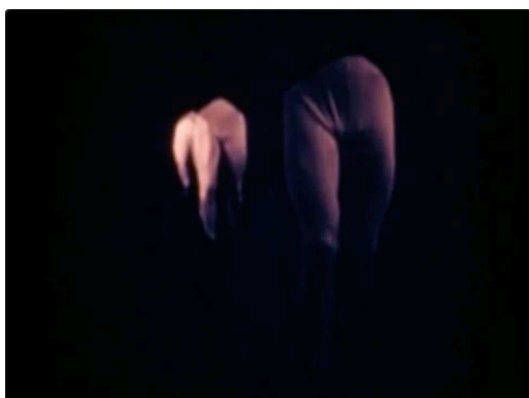
*Pour la séquence avec les mains en rotation, je continuais de tenter de trouver un enjoliveur automobile qui n'avait pas d'insigne. Enfin j'en ai trouvé un, produit par Chrysler [...]. Mais l'enjoliveur reflétait tout, y compris le caméraman, nous avons donc dû le couvrir avec un tissu noir avec un petit trou pour l'objectif de la caméra. Cela fait en sorte que le caméraman n'apparaisse pas à l'écran avec les danseurs.*⁷¹⁵

En plus des multiples bras et mains, le miroir sphérique renvoie également l'image des torsos nus des trois danseurs ainsi que de plusieurs têtes surimposées dans une composition évocatrice d'une statue de divinité hindoue. Séparant les plans où figurent ces androïdes hybrides, une séquence juxtaposée montre le corps entier de l'un des danseurs allongé face à la caméra. Certains des plans de cette séquence sont à l'envers et les transitions entre eux s'effectuent par fondu enchaîné, de sorte que parfois les deux silhouettes se surimposent sens dessus dessous. Il est fort probable que ces plans aient également été filmés à l'aide de l'enjoliveur, puisque les dimensions du corps semblent disproportionnées, les jambes et les pieds au premier plan étant énormes par rapport au reste de l'image. C'est pourquoi la vue d'ensemble du corps n'atténue pas l'atmosphère d'inquiétante étrangeté qui domine le film, soulignée ici par la position inédite de la caméra et par les effets de déformation obtenus à l'aide du miroir convexe.

⁷¹⁴ Le miroir convexe ou sphérique, aussi appelé « œil de sorcière », car on lui accordait des pouvoirs magiques, est apparu aux environs du XVI^e siècle en Europe, et on le retrouve dans plusieurs tableaux flamands, *Les Époux Arnolfini* de Jan Van Eyck en tête. Dans le cinéma, Joseph Losey notamment intégrera des miroirs de ce type dans son film de 1963 *The Servant*. Les miroirs sorcières élargissent le champ de vision tout en déformant l'image réfléchie, un peu comme le ferait aujourd'hui une caméra de surveillance ou un objectif *fisheye*.

⁷¹⁵ CANNON Terry, « Sara Kathryn Arledge: Introspection », *op. cit.*, p. 76. « For the sequence with the hands rotating around, I kept trying to find an automobile hubcap that didn't have an insignia on it. Finally I found one, put out by Chrysler [...]. But the hubcap reflected everything including the cameraman, so we had to cover him with a black cloth with a little hole in it for the lens of the camera. This made it so that the cameraman would not appear on the screen with the dancers. »

Pulsions figurales de la ciné-danse



Figures 43a à e. États de corps embryonnaires et fragmentés.
Photogrammes d'*Introspection* (Sara Kathryn Arledge, 1946).

3.3. Quelques ciné-danses à l'épreuve du figural

On peut par ailleurs faire dialoguer l'imagerie de la deuxième partie du film avec le concept deleuzien de *Corps sans Organes*, soit l'idée d'un corps qui n'existe qu'à l'état embryonnaire, avant sa consolidation en tant qu'organisme normalisé. Chaque image d'*Introspection* est empreinte à la fois d'un manque et d'une promesse de vie. En effet, les êtres aperçus à l'écran semblent incomplets, comme si, bien que n'étant pas encore arrivés au terme de leur gestation, ils affirmaient déjà leur pulsion de vie ; certaines images font même penser à des fœtus baignant dans le liquide amniotique à l'intérieur d'un utérus.

Le dernier plan reprend les images de l'être tentaculaire qui longe la surface réfléchissante dans un mouvement circulaire, alors qu'une autre figure spectrale, dont on ne distingue que la tête et les jambes en blanc sur fond noir, se tient immobile au centre du cadre. Ces mains semblent venir vers le spectateur, mais s'agit-il d'une caresse, d'un appel à l'aide, d'une agression ou d'une tentative d'évasion ? À qui appartient le corps qui nous regarde de « l'autre côté du miroir » ? Concluant le film avec cette image énigmatique et quelque peu effrayante, Arledge ne répond à aucune des questions qu'il soulève.

Outre ces interrogations qui concernent davantage le contenu des images, leur sens profond et leur impact sur les spectateurs, les effets visuels sur lesquels se fonde *Introspection* mettent en avant, d'un point de vue formel, le potentiel d'hybridation entre l'imaginaire de la danse abstraite et les aspects matériels du médium filmique. Bien que les recherches d'Arledge ne la conduisent pas dans l'immédiateté à la formulation d'une vision personnelle de la ciné-danse, au moins d'une manière consciente, on peut facilement interpréter *Introspection* à l'aune d'idées placées sous l'égide de Maya Deren, comme l'observe Terry Cannon :

Les expériences techniques et esthétiques d'Arledge, librement connectées entre elles, s'appuient sur la danse pour tâcher de saisir « le temps dans l'art ». Il s'agit d'élaborer une forme de danse qui ne serait visible qu'en film, une chorégraphie différente par essence de tout projet exclusivement scénique, et qui ne puisse émerger qu'à travers le médium du film⁷¹⁶.

⁷¹⁶ CANNON Terry, « Sara Kathryn Arledge: Pasadena's Film Pioneer », *New* 8.3, mai 1997. Traduction sur : <https://lightcone.org/fr/film-5888-introspection> [Consulté le 05/06/2020].

À mon avis, ce n'est pas le désir de « saisir le temps dans l'art » qui pousse la cinéaste à vouloir se rapprocher de la danse, mais plutôt sa prise de conscience que filmer les corps en mouvement lui offre une matière première prête à remodeler et déformer par le médium filmique. Certes, Arledge commence par filmer des corps exécutant des gestes que l'on identifie comme chorégraphiques, mais les dimensions temporelle et rythmique de la danse semblent si peu déterminantes dans son travail qu'elle finit par s'en abstraire ; elle n'hésite pas, en revanche, à altérer l'organisation anatomique des corps pour accentuer leur caractère embryonnaire et désincarné. Autrement dit, dans *Introspection*, l'imaginaire de la danse, opérant en tant que force plastique, n'est finalement qu'une étape par laquelle les corps doivent passer pour parvenir au figural.

Enfin, les déformations plastiques que subissent les corps dans ce film mettent en avant la matérialité du médium filmique, à travers les effets d'optique, de transparence et d'opacité qui rappellent que la pellicule et l'écran sont des supports physiques sur lesquels peuvent s'inscrire des corporéités et des mouvements virtuels, au-delà et en deçà de la chair, avant leur cristallisation dans une quelconque forme stable et normalisée. On retrouve ces caractéristiques et d'autres dans les premiers films que réalise Ed Emshwiller, comme on va le voir ensuite.

3.3.2. Surimpressions désincarnées

Ed Emshwiller fait partie de la première vague de réalisateurs de ciné-danses qui s'est formée entre les années 1950 et 1960 aux États-Unis, mais il est surtout connu pour ses travaux pionniers d'exploration de la vidéo et des images de synthèse. Son parcours cinématographique combine de multiples voies allant de l'exploration formelle des rapports entre cinéma, peinture et danse, à la création des premières animations par ordinateur, tout en passant par le cinéma documentaire⁷¹⁷.

⁷¹⁷ Ed Emshwiller a travaillé en tant qu'opérateur de caméra pour plusieurs films des frères Jonas et Adolfas Mekas, ainsi que pour le documentaire *Painters Painting* (1972) d'Emile de Antonio, lequel offre un portrait de nombreuses personnalités de la scène artistique de New York entre 1940 et 1970.

3.3. Quelques ciné-danses à l'épreuve du figural

Originaire du Michigan où il a étudié l'art, Ed Emswiller poursuit sa formation à l'École des Beaux-Arts de Paris avant de déménager à New York dans le début des années 1950 avec sa femme, Carol Emswiller, auteure de romans de science-fiction. Spécialisé en dessin, il commence à faire carrière sous le nom de « Ems » ou « Emsler » en tant qu'illustrateur et créateur de couvertures pour des revues de science-fiction⁷¹⁸. Parallèlement, il découvre le cinéma expérimental : en tant que membre du Cinema 16, il côtoie la communauté des cinéastes expérimentaux dont l'autonomie créative et l'ouverture à l'expérimentation l'incitent à réaliser ses propres films à petit budget. C'est enfin en tant que réalisateur de ciné-danses qu'Emswiller acquiert la notoriété dans les années 1960 et 1970, notamment grâce à ses collaborations créatives avec les chorégraphes américains Alwin Nikolais et Carolyn Carlson.

Sans jamais abandonner son travail d'illustrateur, Emswiller obtient en 1964 une bourse de la Fondation Ford qui lui permet de se consacrer à l'exploration des techniques de l'image en mouvement : à partir des années 1970, il combine la vidéo à des images de synthèse et des systèmes d'animation en temps réel, réalisant des œuvres phares telles que *Scape-mates* (1972) et *Sunstone* (1979)⁷¹⁹. Durant cette période, Emswiller est invité à participer à plusieurs programmes de recherche et résidences artistiques autour de l'exploration des technologies vidéo et des images de synthèse⁷²⁰, tout en enseignant dans les Universités de Yale, Berkeley et Cornell. Il finit par se fixer en Californie, où il fonde et dirige son propre laboratoire d'animation par ordinateur au sein de l'Institut des Arts de Californie (CalArts), jusqu'à son décès en 1990.

⁷¹⁸ Ed Emswiller remporte cinq fois le prix Hugo du meilleur artiste de science-fiction (en 1953, 1960, 1961, 1962 et 1964).

⁷¹⁹ Ce film créé en collaboration avec Alvy Ray Smith est l'une des premières applications artistiques des images de synthèse animées sur des modèles 3D. La séquence d'ouverture est emblématique : elle montre la transformation d'un soleil anthropomorphe (évoquant la lune de Méliès) dont le visage semble être sculpté dans l'image et s'illumine d'une curieuse radiance ; dans la deuxième partie du film, ce soleil se révèle être la facette d'un cube mobile en rotation, dont chaque côté contient une image vidéo. À la fois conceptuel et poétique, *Sunstone* est une œuvre clé dans le développement du langage électronique permettant de créer un espace virtuel tridimensionnel.

⁷²⁰ Emswiller intègre notamment le *Television Laboratory* créé par la chaîne de télévision Thirteen/WNET (par où sont aussi passés Joan Jonas, Nam June Paik, Stan VanDerBeek et Bill Viola), puis le *Computer Graphics Lab* de l'Institut de la Technologie de New York (NYIT).

Malgré la renommée dont Emshwiller bénéficie à la fin de sa carrière, son œuvre demeure largement méconnue du public hors des États-Unis. En Europe, la littérature académique sur l'artiste reste limitée à un cercle restreint de spécialistes du cinéma d'avant-garde américain. Les premiers auteurs qui se sont intéressés à Emshwiller mettent en lumière le polymorphisme de son œuvre et l'aspect hybride de son cinéma : en 1997, Robert A. Haller dirige une première étude monographique⁷²¹ ; l'année suivante, R. Bruce Elder inclut une analyse approfondie de *Relativity* et de *Film With Three Dancers* dans son ouvrage sur la représentation des corps dans le cinéma expérimental⁷²² ; en 2007, Luis Ortiz publie une biographie de Ed et Carol Emshwiller axée sur leurs parcours personnels et artistiques dans le monde de la littérature de science-fiction⁷²³. Plus récemment, plusieurs textes inédits sur le cinéma d'Emshwiller ont été inclus dans le catalogue de la première retrospective de son œuvre réalisée en 2019⁷²⁴ ; cet important événement a en outre été l'occasion de redécouvrir des œuvres plus rares du cinéaste, dont ses premiers films.

On peut s'étonner que l'œuvre d'Emshwiller reste si peu commentée dans le milieu des *screendance studies*. Bien que de nombreux auteurs mentionnent ses contributions au développement de la ciné-danse, ils proposent rarement des analyses de ses films. Ceci peut s'expliquer autant par la difficulté d'en trouver des copies de qualité que par la complexité et l'hétérogénéité de ses créations, que certains auteurs considèrent trop radicales pour être incluses dans le projet de la ciné-danse⁷²⁵.

⁷²¹ HALLER Robert A. (dir.), *Intersecting Images : The Cinema of Ed Emshwiller*. New York : Anthology Film Archives, 1997.

⁷²² ELDER R. Bruce, « The Body and the Cosmos – The Films of Ed Emshwiller » et « Ed Emshwiller's Mixed Mode of Cinema Contrasted with the Lyrical Film », dans *A body of vision : representations of the body in recent film and poetry*. Waterloo, Ontario : Wilfred Laurier University Press, 1998.

⁷²³ ORTIZ Luis, *Emshwiller: Infinity x Two: The Art & Life of Ed and Carol Emshwiller*. New York : Nonstop Press, 2007.

⁷²⁴ L'exposition s'est déroulée du 18 octobre au 7 décembre 2019 au Lightbox Film Center et à l'University of the Arts de Philadelphie. Voir PIRES Jesse (dir.), *Dream Dance: The Art of Ed Emshwiller* [catalogue de l'exposition]. Brooklyn, New York : Anthology Editions / Lightbox Film Center, 2019.

⁷²⁵ Par exemple, Sophie Walon regrette qu'elle n'ait pas pu visionner les films d'Emshwiller, tout en déclarant, au sujet de *Thanatopsis*, qu'il « occupe les franges les plus expérimentales de la ciné-danse si bien que son inclusion dans le genre paraît problématique : la figure en mouvement (plus que dansante) qui y est filmée est radicalement manipulée et complètement déformée par divers artifices et effets cinématographiques ». WALON Sophie, *op. cit.*, p. 189.

3.3. Quelques ciné-danses à l'épreuve du figural

En effet, les films d'Emshwiller ne se laissent pas subsumer sous une définition univoque de la ciné-danse, telle que proposée par Maya Deren. Toutefois, le fait qu'il soit l'un des artistes invités à partager sa vision sur cette pratique artistique dans le numéro spécial de la revue *Dance Perspectives*, en 1967, montre que déjà à l'époque ses réalisations bénéficiaient d'une certaine reconnaissance dans le milieu. À première vue, son programme artistique rejoint celui de Deren, par l'apologie de l'expérimentation et de l'hybridation comme caractéristiques fondamentales de la ciné-danse ; mais sa pratique filmique s'avère finalement plus radicale en ce qu'elle accorde la primauté à la dimension d'invention plastique et d'abstraction de la danse à travers la manipulation filmique des corps des danseurs, au détriment de l'unité ou de la lisibilité d'un matériau chorégraphique préalable.

Dans ses ciné-danses réalisées en collaboration avec Alwin Nikolais – *Totem* (1963), *Fusion* (1967) et *Chrysalis* (1973) –, Emshwiller fait plein usage des techniques cinématographiques et met au point de complexes trucages optiques, tout en restant fidèle à l'univers esthétique particulier de ce chorégraphe. Nikolais voyait en effet dans le dialogue avec le cinéma un moyen d'approfondir sa vision de la danse abstraite comme spectacle total, où les danseurs sont aussi importants que le décor, les costumes, l'éclairage et la musique ; remettant en question la conception traditionnelle du danseur en tant que véhicule d'émotions, le chorégraphe développe un travail plastique des corps, les transformant en des silhouettes hybrides, suggestives de sculptures totémiques ou d'êtres fantastiques. Cette dimension de transfiguration est déjà patente dans la mise en scène originelle des ballets, grâce aux effets d'éclairage et aux tenues des danseurs, souvent des justaucorps moulants ou des robes difformes.

Emshwiller va donc tirer profit de cette plasticité inhérente aux corps en mouvement, qu'il intègre au montage spectaculaire de ses ciné-danses : un montage fondé sur des surimpressions multiples, des effets kaléidoscopiques, de contraste et de *split-screen*, combiné à des mouvements de caméra surprenants et des variations de la vitesse d'enregistrement. Ces procédés filmiques ont par ailleurs un impact important sur la manière dont les corps et leurs mouvements sont perçus.

Les ciné-danses réalisées par Emshwiller gagnent en complexité au fil des années, non seulement au niveau technique mais aussi conceptuel. Nombre de ses projets flirtent avec la forme documentaire ou le film-essai : dans *Thanatopsis* (1962), *Relativity* (1966), *Image, Flesh and Voice* (1969), *Film with three dancers* (1970), *Carol* (1970) ou encore *Choice Chance Woman Dance* (1971), Emshwiller se sert des corps des sujets filmés pour traiter de questions philosophiques sur l'identité, le temps, la mort ou le désir. Avec la danseuse et chorégraphe Carolyn Carlson, il développe une réflexion intime sur la frontière entre l'identité du danseur, sa *persona* sur scène et l'expérience de la féminité. Dans certaines de ses vidéos ultérieures, dont *Scape-mates* (1972), *Pilobolus and Joan* (1973) et *Crossings and Meetings* (1974), il travaille toujours avec des danseurs qui pourtant dansent à peine ; il s'intéresse surtout aux corps comme des formes plastiques qu'il peut remanier et surimposer sur des paysages virtuels, animés par ordinateur et manipulés électroniquement.

Si l'on devait identifier un seul thème transversal aux films d'Emshwiller, ce serait la possibilité de concilier l'expérience de l'identité avec le rôle des individus dans un organisme plus grand qu'eux, ce qui explique son approche des dynamiques entre les danseurs comme une métaphore de l'univers. En ce sens, la question que posent ses premiers films autour des rapports entre danse et peinture serait finalement la même que celle au cœur de *Film with three dancers*, à savoir « s'il existe un support ontologique pour le jeu des formes et des couleurs qu'une danse présente – que ces images incarnent la vraie identité des danseurs, ou qu'elles soient simplement des illusions théâtrales »⁷²⁶. Pour répondre à cette question, R. Bruce Elder cite un vers de William Butler Yeats – « *How can we know the dancer from the dance?* » – dont curieusement la traduction par Yves Bonnefoy transforme l'interrogation dans une affirmation : « C'est même feu le danseur et la danse »⁷²⁷ – suggérant par là que, tels que les conçoit Emshwiller, la danse et son support ontologique (corps ou images) sont toujours indissociables.

⁷²⁶ ELDER R. Bruce, « Ed Emshwiller's Mixed Mode of Cinema Contrasted with the Lyrical Film », *op. cit.*, p. 126. « [W]hether there is ontological support for the play of shapes and colors a dance presents – whether those images embody the dancers's true selves or whether they are simply theatrical illusions. »

⁷²⁷ YEATS William Butler, « Parmi les écoliers », dans *Quarante-cinq poèmes, suivi de La résurrection*, traduction de Yves Bonnefoy. Paris : Gallimard, 1993, pp. 90-91.

Dance Chromatic et Lifelines, le corps à l'épreuve de la matière picturale

Ma réflexion sur les limites de la (trans)figuration du corps dansant par le cinéma prend appui sur les trois premiers courts-métrages d'Emshwiller, et ce pour deux raisons principales : d'une part, ces films introduisent les procédés techniques sur lesquels se fondent ses ciné-danses ultérieures, notamment les surimpressions de la pellicule, les variations de vitesse et les mouvements de caméra ; d'autre part, la manière dont le corps y est abordé permet d'envisager le potentiel d'hybridation du cinéma à travers une approche figurale des images.

En effet, les premiers films d'Emshwiller ne se contentent pas d'opposer la planéité et l'immobilité de la peinture à la tridimensionnalité et la mobilité du corps dansant, en mêlant prises de vues photographiques et images animées ; d'après R. Bruce Elder, ces œuvres « représent[ent] une rupture importante avec le psychodrame qui était encore la forme dominante dans le cinéma d'avant-garde américain et marqu[ent] une véritable étape vers une forme de cinéma plus pur [...], davantage préoccupé par l'organisation du mouvement »⁷²⁸.

À la fin des années 1950, Emshwiller commence à explorer la technique de l'*action painting* et acquiert une caméra Bolex d'occasion pour documenter l'évolution de ses compositions abstraites. Ses recherches picturales assument rapidement des ambitions plus expérimentales, notamment lorsqu'il se met à animer image par image ses tableaux et dessins exécutés sur plaque de verre. Il réalise ainsi un premier court-métrage intitulé *Transformation* (1959), qui montre les métamorphoses de ses toiles au rythme d'une musique de *free jazz*⁷²⁹.

⁷²⁸ ELDER R. Bruce, « The Films of Ed Emshwiller », *op. cit.*, p. 87. « *Dance Chromatic* represents an important break with the psychodrama that was still the dominant form in the American avant-garde cinema and a real step towards a purer film form. These early works by Emshwiller contributed significantly to the development of film forms that has disencumbered themselves of the burden of drama and were more concerned with the organization of movement. »

⁷²⁹ Certaines filmographies réfèrent un premier film intitulé *Paintings by Ed Emshwiller* (1955-1958), lequel consisterait en une compilation de ses premiers essais sur le médium filmique sous le mode de la peinture animée. Ce film ne fut jamais exhibé et les seules copies existantes se sont éventuellement égarées. On peut supposer que ces premières expérimentations sont à l'origine de *Transformation*, qui est le premier film achevé auquel Emshwiller décide d'ajouter de la musique.

Frappé par la transformation des formes picturales qu'il obtient, Emshwiller commence à intégrer la figure humaine à ses « peintures animées ». En résultèrent deux courts-métrages, *Dance Chromatic* (1959) et *Lifelines* (1960), lesquels ont reçu une large reconnaissance dans le milieu du cinéma d'avant-garde new-yorkais par plusieurs prix de la Creative Film Foundation⁷³⁰. Dans un entretien donné à l'occasion de leur première projection au Cinema 16, le cinéaste explique sa décision de faire dialoguer peinture, cinéma et danse :

En tant que peintre, je pense que le cinéma, avec ses dimensions temporelles, me donne une palette d'expression plus large que la peinture. La possibilité d'utiliser le hasard, la séquence et le tempo fournit un moyen d'atteindre des intensités impossibles dans l'œuvre statique. Je pense que la figure humaine qui se déplace dans les formes de danse a une signification particulière, un attrait fondamental, qui fait de la danse un art visuel particulièrement puissant. Ce film [Dance Chromatic] est le résultat de certaines de ces tentatives de combiner la peinture abstraite animée et la figure vivante, photographiées et organisées avec une composition générale à l'esprit⁷³¹.

On comprend par là qu'Emshwiller s'intéresse au médium filmique car il lui permet de voir en temps réel la transformation de ses tableaux et d'agir directement sur la manière dont ses compositions plastiques prennent forme. Il pensait également que la danse avait un potentiel d'attraction universel, d'où le choix d'en faire le thème principal de *Dance Chromatic*. En effet, il comprend rapidement qu'en créant les tableaux en réponse aux mouvements exécutés par la danseuse filmée il pouvait avoir plus de contrôle sur la manière dont ils s'articulaient ensemble⁷³².

⁷³⁰ Le Creative Film Foundation Award (1956-1961) a été créé à l'initiative de Maya Deren en collaboration avec le Cinema 16 dans le but d'élargir le soutien à la production et à la distribution du cinéma expérimental.

⁷³¹ THURSTON Wallace, « Creative Film Award Winners: 1959 and 1960 », *Film Quarterly*, Vol. 14, n° 3, printemps 1961, pp. 30-34. URL: <https://www.jstor.org/stable/1210066> [Consulté le 24/02/2020]. « As a painter, I find that film, with its time dimensions, gives me a wider range of expression than painting. The ability to use chance, sequence, and tempo provides a means to achieve intensities impossible in static work. I feel that the human figure moving in dance forms, has a special signification, a basic appeal, which makes dance a particularly powerful visual art. This film is the result of some of those attempts at combining abstract animated painting and the living figure, photographed and organized with a general overall composition in mind. »

⁷³² EMSHWILLER Ed, « Cine-Dance », *Dance Perspectives* 30, *op. cit.*, p. 25. « Although sometimes I did the artwork first, I found that by filming the girl first, then following my notes carefully as to where the movements occurred, I was able to do the artwork so that the two functioned best together. »

3.3. Quelques ciné-dances à l'épreuve du figural

Dans sa contribution au numéro spécial de la revue *Dance Perspectives*, Emshwiller se réfère spécifiquement à *Dance Chromatic* comme étant sa première ciné-danse. Il imagine le film comme une progression plastique, commençant par une section « formelle et monochromatique », suivie d'une deuxième partie « polychromatique, texturale »⁷³³, et culminant dans une séquence où la figure humaine semble engloutie par les taches de peinture. Les images du film sont accompagnées par une musique de percussion avec des sonorités orientales, à savoir *Canticle No. 3* (1941) de Lou Harrison.

Il semblerait que c'est encore en tant que peintre qu'Emshwiller se positionne lors de la réalisation de cette première ciné-danse : dans le générique de début, on peut d'abord lire les mots « Dance by Nancy Fenster / Paintings by Ed Emshwiller », et seulement après « A Film by Ed Emshwiller ». C'est par ailleurs sa main tenant un pinceau que l'on voit dans les premières images du film, gesticulant à plusieurs reprises sur une toile noire sans pourtant rien y dessiner. Les premières couches de peinture blanche surgissent quelques instants après, immédiatement suivies des premières apparitions d'une danseuse portant un justaucorps blanc.

Dès la première séquence de *Dance Chromatic*, cette danseuse tente de se détacher des formes géométriques grossières qui composent les toiles en noir et blanc, mais à chaque fois qu'elle apparaît à l'écran et réalise un mouvement, elle est aussitôt remplacée par des coups de pinceau. Le montage permet à la danseuse de se déplacer dans plusieurs endroits du cadre, en alternant des plans du corps entier (dans lesquels elle exécute des mouvements dansés, plus amples, comme des sauts, des pirouettes et des arabesques), avec des plans rapprochés qui se focalisent sur des articulations du corps (notamment ses bras qui se plient et se déplient de manière saccadée). Bien que les postures corporelles de la danseuse relèvent d'un vocabulaire académique de danse moderne, il n'y a pas de chorégraphie à proprement parler. En effet, la danse est systématiquement interrompue, hachée par le montage et réduite à un enchaînement de poses stylisées et délimitées par les formes plastiques à l'écran.

⁷³³ *Ibid.* « The first section is relatively formal and monochromatic, followed by a polychromatic, textual section. Finally there is a series of blogs by masses of solid color, which seem to overwhelm and engulf the dancer. »

Pulsions figurales de la ciné-danse

On voit bien que la danseuse peine à s'émanciper des tableaux : à chaque nouvelle posture corporelle essayée vient se surimposer un nouvel amas de lignes et de peinture qui l'entourent en dessinant sa *kinésphère*, cette sphère formée par tous les mouvements virtuels d'un corps, sans transfert de poids. Cependant, contrairement à la kinésphère de Rudolf Laban⁷³⁴, qui détermine l'ensemble de mouvements possibles d'un danseur en faisant de son corps l'axe, le centre, de l'organisation de l'espace et de l'énergie, la kinésphère de la danseuse d'Emshwiller est constamment réaménagée par les gribouillages abstraits qui lui sont surimposés et semblent restreindre plus que déployer sa gamme de mouvements potentiels. Ainsi, à la fin de cette partie, la danseuse se retrouve presque anéantie, toute petite en position fœtale au centre du cadre, entourée d'un rectangle, puis d'un cercle qui grandit par à-coups jusqu'à occuper tout l'écran devenu soudainement rouge.



Figure 44. Kinésphère de peinture autour de la danseuse.
Photogramme de *Dance Chromatic* (Ed Emshwiller, 1959).

⁷³⁴ Théorisée par Rudolf Laban, la kinésphère désigne l'espace personnel autour du danseur, déterminé par l'extension des jambes et des bras dans toutes les directions, sans changement de la base d'appui. Il s'agit dans sa conception d'un icosaèdre (solide de vingt faces), qui découpe l'espace en trois dimensions (verticale, horizontale, sagittale) et six directions (haut, bas, gauche, droite, avant et arrière).

3.3. Quelques ciné-danses à l'épreuve du figural

La transition vers la deuxième partie du film est marquée par une explosion de couleurs chaudes qui entraîne un changement dans le rapport de forces entre la danseuse et la matière plastique : ayant compris le principe génératif des formes abstraites par imitation et émulation des postures corporelles, la danseuse semble accentuer délibérément ses mouvements et sautiller énergiquement afin de provoquer la multiplication chaotique des griffonnages qui se superposent à l'image du corps tout en remplissant l'écran. Jusque-là, les taches de peinture avaient servi de support matériel au corps en soulignant les contours ; désormais, elles s'accumulent de façon aléatoire et rendent l'espace de plus en plus chargé et confus.

Par moments, la danseuse disparaît derrière la couche épaisse de peinture, puis ressurgit en se rendant plus légère et diaphane, comme si elle glissait ou volait. La sensation d'apesanteur est soulignée par le travail de caméra : Emshwiller réalise des panoramiques horizontaux survolant les toiles et, à un moment donné, il agite la caméra portée devant les tableaux comme si lui-même dansait en filmant ; il joue aussi avec les surimpressions de la pellicule pour superposer plusieurs doubles de la danseuse qui exécutent les mêmes mouvements avec un léger décalage temporel.



Figures 45a et b. Surimpressions et explosions de couleurs.
Photogrammes de *Dance Chromatic* (Ed Emshwiller, 1959).

Pulsions figurales de la ciné-danse

Vers la fin, les poses que prend la danseuse s'éloignent de plus en plus des figures chorégraphiques et s'enchaînent, d'abord lentement, puis de façon brusque, au fur et à mesure que le rythme d'apparition des traits et des taches s'accélère. Par moments, on a l'impression qu'elle se contorsionne prise de douleurs, qu'elle ne contrôle plus ses mouvements ni n'arrive à esquiver les attaques de la peinture. Soumis à ces forces plastiques, son corps glisse vers le figural, déformé, replié sur soi comme une goutte d'encre épaisse sur l'écran. Le tout culmine en une sorte de lutte corps-à-corps entre la danseuse et un cercle à dominante rouge, jusqu'à l'explosion finale qui provoque leurs fusion et disparition définitives. Le dernier plan de *Dance Chromatic* reprend le générique de début et montre la pointe du pinceau tenu par la main du cinéaste qui dessine un trait blanc sur le fond noir, rappelant que le film que l'on vient de voir est le produit de l'imagination et du travail d'un artiste.

A contrario, son court-métrage suivant, *Lifelines*, proclame l'émancipation des figures dessinées par rapport au geste créatif, tout en approfondissant l'idée de la puissance figurale du corps lorsqu'il est confronté à des forces plastiques. Cette fois-ci Emshwiller opte pour la surimposition des images d'un corps féminin nu et immobile aux changements des dessins exécutés dans son style de gribouillage nouveau avec des arabesques tortueuses, accompagnés d'une musique de Teiji Ito.

Au début, le titre est dessiné à partir d'une mince ligne blanche qui s'étale sur le fond noir formant le mot *Lifelines* ; puis d'autres lignes blanches se répandent à l'écran comme des fils de laine aléatoirement étalés dans un jeu d'arabesques, formant des frises entrelacées qui évoluent dans un mouvement de balayage de la gauche vers la droite, si bien que l'on a l'impression que ces lignes se font et se défont continuellement sous nos yeux. Ici encore Emshwiller utilise la technique d'animation image par image pour montrer l'évolution de ses dessins exécutés sur plaque de verre. Quoique le motif graphique soit abstrait, l'amas de lignes évoque parfois des fragments d'êtres fantastiques ou des organes liés à un système vasculaire. C'est donc assez naturellement que l'image diaphane du torse d'une femme, le modèle Barbara Hersey, s'imisce par surimpression dans les interstices du réseau filaire.

3.3. Quelques ciné-danses à l'épreuve du figural

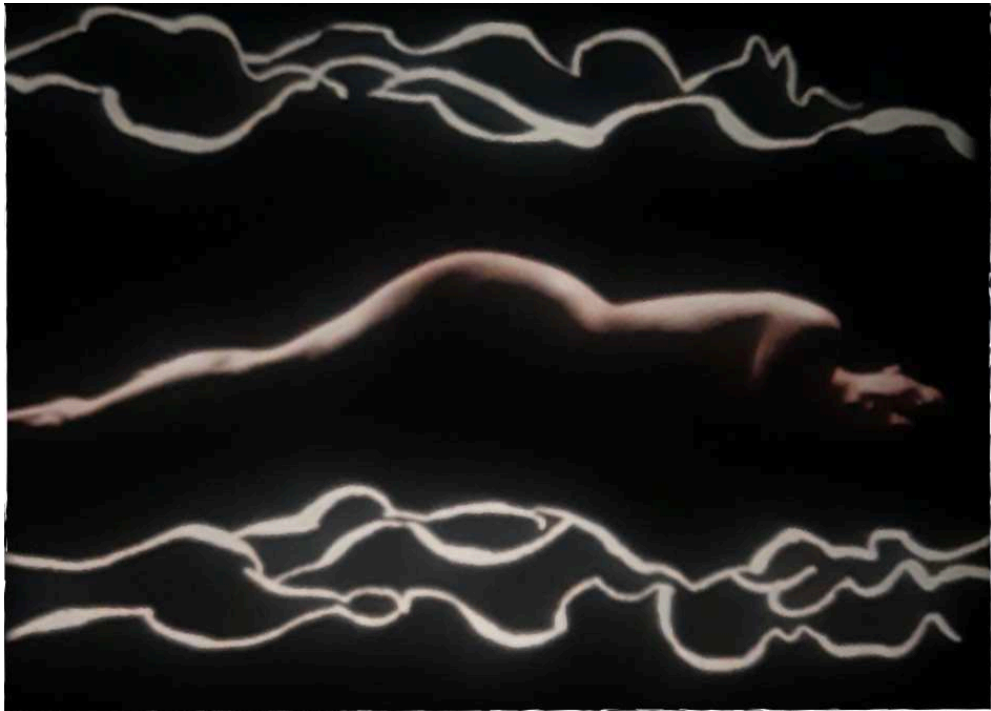


Figure 46a et b. Surimpressions désincarnées et écorchés anatomiques.
Photogrammes de *Lifelines* (Ed Emshwiller, 1960).

Ce corps nu et immobile n'apparaît jamais seul à l'écran, et les dessins qui l'entourent ne cessent de se muer. Parfois, les lignes s'étalent sur la paume d'une main ou dessinent la musculature d'un poing serré ; d'autres fois, elles se répandent sur le torse filmé de dos tels des vaisseaux sanguins, évoquant des écorchés anatomiques.

Pulsions figurales de la ciné-danse

Le titre du film revêt ainsi un double sens : d'une part, il renvoie à la « ligne de vie » d'une main, ainsi appelée en chiromancie parce qu'elle repose sur un large vaisseau relié aux organes vitaux ; d'autre part, il suggère la « vie des lignes », soit leur capacité à donner à voir une figure en puissance avant que sa forme ne soit fixée. En ce sens, les lignes d'Emshwiller semblent dotées de cette « énergie potentielle [...] accumulée et exprimée dans la forme graphique », que Lyotard accordait aux dessins de Klee⁷³⁵.

En effet, au lieu de fixer les contours externes délimitant le corps du modèle filmé, les circonvolutions des lignes plastiques dans *Lifelines* suggèrent les canaux à travers lesquels circulent les énergies vitales qui parcourent et ébranlent le corps depuis son intérieur. On peut par ailleurs interpréter l'imagerie du film à l'aune de la définition du *Corps sans Organes* proposée par Deleuze et Guattari :

*Nous traitons le CsO comme l'œuf plein avant l'extension de l'organisme et l'organisation des organes, avant la formation des strates, l'œuf intense qui se définit par des axes et des vecteurs, des gradients et des seuils, des tendances dynamiques avec mutation d'énergie, des mouvements cinématiques avec déplacement de groupes, des migrations, tout cela indépendamment des formes accessoires, puisque les organes n'apparaissent et ne fonctionnent ici que comme des intensités pures.*⁷³⁶

Dans *Lifelines*, les images suggestives du corps s'accordent parfaitement avec l'idée du corps comme un circuit d'intensités pures, avant leur cristallisation, leur normalisation, dans une structure organique stable déterminant l'emplacement et la fonction des organes. Dans la seconde partie du film, alors que les surimpressions du corps se raréfient, les dessins abstraits évoquent des fragments de l'anatomie humaine, dont des organes veinés ou des fœtus, et simulent parfois un effet de multiplication cellulaire. En même temps, les figures semi-organiques dessinées ainsi que la surface écranique subissent des changements subtils mais permanents de forme, de texture et de couleur, que l'on pourrait associer aux « variations allotropiques réglées au dixième de seconde », dont parlait William S. Burroughs⁷³⁷.

⁷³⁵ LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure, op. cit.*, p. 216.

⁷³⁶ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux 2, op. cit.*, p. 190.

⁷³⁷ BURROUGHS William S., *Le Festin nu*. Paris : Gallimard, 1964, p. 21, cité par DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *op.cit.*, p. 191. « L'organisme tout entier change de texture et de couleur, variations allotropiques réglées au dixième de seconde ».

3.3. Quelques ciné-danses à l'épreuve du figural

En chimie, l'allotropie désigne la faculté de certains corps d'exister simultanément sous formes cristallines ou moléculaires distinctes ; les figures de *Lifelines* semblent précisément avoir cette capacité à se présenter sous plusieurs formes à la fois.

À l'instar de *Dance Chromatic*, le passage à la deuxième partie de *Lifelines* est marqué par l'ajout de la couleur aux dessins, couleur qui jusqu'alors était réservée à la peau humaine. Ainsi, le plan de la paume ouverte avec les lignes dessinées en noir est soudainement remplacé par une succession de dessins schématiques d'une main en tons d'orange ; puis, cette main est réduite à des lignes et à une tache rouge qui donne naissance à des masses abstraites en forme d'organes, lesquelles changent de couleur en alternance avec le fond de l'écran, avant que celui-ci ne se remplisse de traits grossiers qui évoquent des peintures rupestres. On reconnaît dans la spontanéité et dans le primitivisme des figures qui composent cette séquence animée certaines caractéristiques de l'art brut, qui ne sont pas non plus sans rappeler les formes cellulaires et totémiques du court-métrage *Tusalava* de Len Lye.

La figure humaine ressurgit lorsque l'écran noir se remplit de lignes sinueuses tracées en des couleurs vives et lumineuses : assise ou debout, toujours immobile, elle apparaît derrière ces nébuleuses filandreuses ou surimposée à des aplats de peinture, comme si elle y était incrustée. Son aspect diaphane est souligné à la fois par un éclairage latéral, qui fait que l'on ne voit jamais sa silhouette entière, et par le contraste entre le caractère diffus des prises de vue réelles et l'éclat des lignes et des taches de peinture colorées ; celles-ci renforcent d'ailleurs l'apparence désincarnée et déenracinée du modèle dans l'espace filmique abstrait.

Cependant, et ce contrairement à la danseuse de *Dance Chromatic*, Barbara Hersey n'est pas affectée par les gribouillages qui l'entourent et l'occultent partiellement. Ce n'est que vers la fin du film que son corps, jusque-là imperturbable dans sa fixité, s'anime de mouvements infimes et s'emmêle à l'amas de lignes et de doubles de soi qui remplissent l'écran. L'ultime métamorphose du corps est obtenue dans la séquence suivante, à travers l'accumulation des effets de surimpression et l'accentuation des mouvements de caméra.



Figure 47. Le corps mis en abyme dans ses avatars.
Photogramme de *Lifelines* (Ed Emshwiller, 1960).

Alors que le modèle assume des poses recroquevillées, les multiples expositions de la pellicule brouillent ses contours physiques et le dotent de plusieurs têtes et membres. À aucun moment les imbrications de lignes ne coïncident vraiment avec les postures corporelles, suggérant plutôt leurs débordements virtuels. Emshwiller filme magistralement le corps mis en abyme dans ces avatars, en surimposant plusieurs miniatures de la femme emboîtées les unes dans les autres, auxquelles s'ajoute un curieux gribouillage de cercles bleus et rouges, évocateur d'une figure totémique⁷³⁸.

L'atmosphère étrange de la dernière partie du film est encore accentuée par les mouvements de caméra ; ce sont les seuls moments où l'on pourrait parler d'une sensation physique du mouvement proche de la danse ; pourtant, les poses du modèle et les figures dessinées ne suggèrent nullement des figures chorégraphiques. La danse, s'il y en a une, réside virtuellement dans le regard du spectateur qui est mis en mouvement par les procédés filmiques : en alliant la caméra portée à des

⁷³⁸ Cette image d'une petite silhouette humaine enchâssée dans le torse nu d'une femme est l'une des images emblématiques de l'œuvre d'Emshwiller. On la retrouve notamment dans *Relativity* (1966).

3.3. Quelques ciné-danses à l'épreuve du figural

effets de zoom et à des surimpressions de la pellicule, Emshwiller fait tourner l'appareil parmi les lignes et vient effleurer la peau du modèle, jusqu'à « plonger » dans une sorte de vortex vertigineux où les gribouillages lumineux prennent le dessus sur les visions du corps.

À la fin, les lignes disparaissent, l'écran se teint de rouge et l'on retrouve le plan de la main ouverte avec les lignes dessinées sur la paume. Si cette image rappelle la polysémie du titre, elle crée également l'impression que, contrairement à ce que prétend la chiromancie, les lignes dans *Lifelines* prédisent moins l'avenir qu'elles ne contiennent en puissance tous les chemins à suivre, tous les mouvements et toutes les formes de vie possibles.

La figurabilité des corps filmés dans *Lifelines* et *Dance Chromatic* finit par être indissociable de leur rapport aux figures dessinées : d'une part, par le dialogue avec la peinture, Emshwiller propose une réflexion sur la création et la propagation des formes plastiques qui fait écho aux processus d'embryogenèse et aux échanges fluides ou dialectiques entre les corps ; d'autre part, par l'exploration du motif des « surimpressions désincarnées », il met à l'épreuve la malléabilité de la chair face au médium filmique, en évitant les corps de leur charge émotionnelle et en bousculant leur organisation interne. Il obtient ainsi des visions fantastiques du corps humain, devenu un corps virtuel et hybride, sans substrat organique mais parcouru de forces invisibles capables de remettre en question autant les hiérarchies qui l'organisent intérieurement que celles qui déterminent son rapport à l'espace de la représentation (confrontation à la bidimensionnalité des toiles filmées, absence de contraste figure-fond, création d'un espace abstrait sans repères par les multiples expositions de la pellicule...).

Au début des années 1960, Emshwiller s'éloigne progressivement des questions formelles de la peinture pour se concentrer davantage sur les pouvoirs de transfiguration propres au médium filmique. Au jeu de transparences/opacités qui découlait des multiples expositions de la pellicule s'ajoute celui des continuités/discontinuités sur lequel se fonde l'impression du mouvement cinématographique.

***Thanatopsis*, l'angoisse du corps-à-corps impossible**

Le tournage de son film suivant, *Thanatopsis* (1962), coïncide avec la rencontre d'Alwin Nikolais. Cependant, ce court-métrage de cinq minutes en noir et blanc présente peu de similitudes avec ceux qu'Emshwiller réalisera en collaboration avec le chorégraphe, à commencer par l'adaptation du ballet *Totem* l'année suivante. On sait toutefois que le cinéaste considérait *Thanatopsis* comme une ciné-danse – ainsi qu'il le décrit dans son texte pour *Danse Perspectives* –, indépendamment de son thème lugubre : une réflexion sur l'état de paralysie auquel conduit la contemplation de la mort⁷³⁹ ou, selon les mots du cinéaste, « une expression de l'angoisse intérieure, un exemple de la tension croissante par des moyens non-narratifs »⁷⁴⁰.

Les premières images de *Thanatopsis* surgissent avec le générique et montrent les ondes d'un électrocardiogramme, accompagnées d'un battement cardiaque régulier, auquel viendront s'ajouter les grincements stridents d'une scie électrique, soulignant le thème de la mort anticipée. Les premiers plans du film à proprement parler cadrent de près le visage et l'œil d'un homme qui occupe la partie droite de l'image (Mac Emshwiller, le frère du cinéaste) ; puis l'image change, et c'est une mystérieuse main floue et tremblante qui surgit par la gauche. La vibration de l'image alliée au floutage du mouvement crée un effet de transparence – comme si on voyait les os des doigts mais pas la chair autour –, de sorte que les plans des mains font penser à des radiographies d'une forme osseuse infra-humaine, qui semble parfois acquérir un aspect quasi-monstrueux. Cette main rayonnante s'avère appartenir au corps diaphane d'une femme habillée en blanc (la danseuse Betty Arnold, belle-soeur d'Emshwiller), qui vient partager l'écran avec l'homme toujours immobile, par moyen d'une double exposition de la pellicule qui les rend virtuellement co-présents.

⁷³⁹ Le mot *Thanatopsis* dérive du grec *thanatos* (mort) et *opsis* (œil, vue). L'une des sources d'inspiration potentielles d'Emshwiller fut le poème de 1827 du même titre de William Cullen Bryant, dans lequel l'on retrouve deux figures évocatrices des personnages du film : un homme agonisant face à l'approche de la mort, et une femme mystérieuse dont la présence est ressentie comme un mirage. Voir DAVIS Megan, « An experimental Art / Dance Cinematic experience », *Megan Davis. A girl with a view*, le 12 octobre 2012. URL : <https://megandavis06.wordpress.com/2012/10/24/an-experimental-artdance-cinematic-experience/> [Consulté le 08/02/2021].

⁷⁴⁰ EMSHWILLER Ed, « Cine-Dance », *Dance Perspectives* 30, *op. cit.*, p. 25. « [A]n expression of internal anguish, an exemple of growing tension through non-narrative means. »



Figure 48. Co-présence à l'écran, mais un corps-à-corps impossible.
Photogramme de *Thanatopsis* (Ed Emshwiller, 1962).

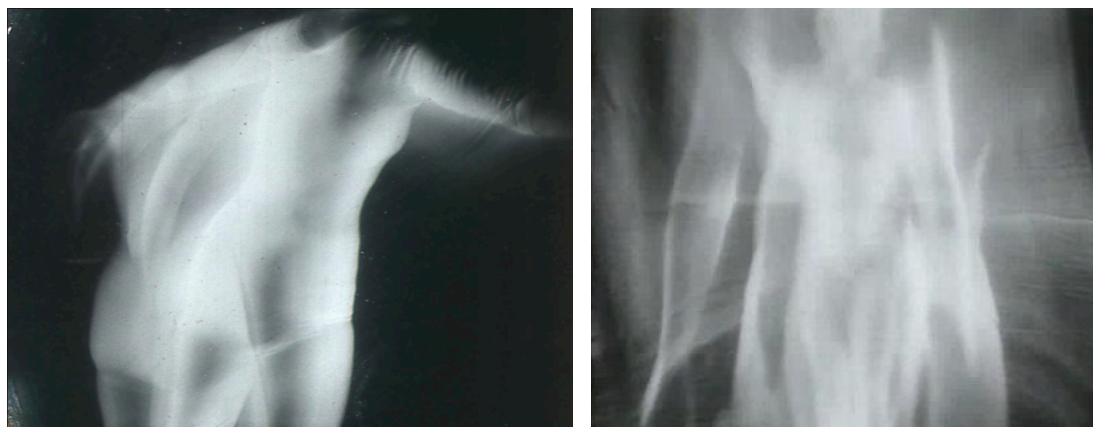
Pendant la séquence suivante, l'homme reste imperturbable à la droite du cadre, alors qu'à gauche s'agite frénétiquement la figure presque méconnaissable de la femme, comme si elle essayait de l'interpeller depuis un autre plan de la réalité. La division du cadre matérialise la tension de leur rencontre physique impossible. Le caractère incertain et intermittent des images de la danseuse est en effet le résultat de l'association de plusieurs procédés filmiques, comme l'explique Emshwiller :

La danseuse a été photographiée image par image, à un temps de pose de 1/3 à 1 seconde. Elle modifiait très légèrement des mouvements répétitifs, que je captuais avec la caméra à la même phase de chaque répétition. Cela a créé une image floue et brouillée lorsque l'on projetait à 24 images par seconde. À plusieurs reprises, la caméra était portée à la main et participait à la danse en se déplaçant également par cycles répétitifs.⁷⁴¹

⁷⁴¹ EMSHWILLER Ed, « Cine-Dance », *Dance Perspectives* 30, *op. cit.*, p. 28. « [T]he dancer was photographed one frame at a time, at exposures of 1/3 to 1 second per exposure. She modified ever so slightly repetitive movements, which I snapped with the movie camera at the same phase of each repetition. This gave a fluttering, blurred image when projected at 24 frames per second. In many cases the camera was hand-held, and joined in the dance by also moving in repetitive cycles. »

Pulsions figurales de la ciné-danse

Dans cet extrait, le cinéaste explique comment il a combiné la technique d'animation en *stop-motion* avec la prise photographique en pose longue : il a décidé d'enregistrer le mouvement image par image, en utilisant des temps d'exposition de la pellicule de presque une seconde, ce qui fait que lorsque le film est projeté à la vitesse normale de 24 images par seconde, l'image se foute et clignote⁷⁴². En plus des mouvements très subtils et répétitifs exécutés par la danseuse, il faut également prendre en compte ceux de la caméra portée, lesquels renforcent l'instabilité du cadre et rendent impossible de démêler les mouvements réels exécutés par le corps de ceux pris en charge par le médium filmique.



Figures 49a et b. Débordements virtuels du corps dansant.
Photogrammes de *Thanatopsis* (Ed Emshwiller, 1962).

D'après le témoignage d'Emshwiller, Betty Arnold était bien en train de danser lors du tournage, quoique le peu que l'on aperçoit de ses gestes ne suggère aucune figure chorégraphique conventionnelle ; de même, le montage à lui seul ne permet pas de reconstituer la chorégraphie filmée, tant elle est brisée et brouillée par les manipulations filmiques. Le film oscille ainsi entre deux régimes de visibilité :

⁷⁴² La caméra d'Emshwiller était une Bolex, très probablement une H-16 Reflex 16 mm, la plus utilisée par les cinéastes américains de sa génération. Cette caméra équipée d'un moteur à ressort permettait de remonter le film et d'effectuer ainsi divers trucages au moment du tournage, dont des fondus enchaînés et des surimpressions. En plus de l'option de pose longue grâce à l'obturateur variable, les cadences de prises de vues de la Bolex s'échelonnaient à volonté entre 8 et 64 images par seconde, avec possibilité de changer la vitesse durant la prise de vues.

3.3. Quelques ciné-danses à l'épreuve du figural

Emshwiller doit choisir entre montrer le corps de façon objective et réaliste, ou donner à voir le flux du mouvement. Danse du corps et danse de l'image ne font qu'un ; et pourtant, cette danse reste insaisissable.

On peut toutefois identifier dans le montage trois types de plans récurrents qui composent la danse filmique : d'abord, les plans où la silhouette scintillante de la femme apparaît en miniature juxtaposée aux gros plans du personnage masculin ; ensuite, les plans moyens qui présentent simultanément l'homme assis au centre du cadre et la danseuse se déplaçant autour de lui ; enfin, des plans rapprochés montrant des fragments du corps de la danseuse, mis en avant par les mouvements de caméra.

Les plans du premier type sont obtenus à l'aide de surimpressions et installent un rapport de forces entre les deux figures à l'écran : l'une très instable mais capable d'apparaître et de disparaître à son gré ; l'autre très solide mais apparemment paralysée et incapable d'agir. Ce sont, par exemple, les plans du début où la danseuse s'agite telle une petite fée voltigeant ou une flamme crépitant devant le regard vide et impassible du personnage masculin.

Les plans du deuxième type sont les seuls où les deux corps ont été filmés en même temps, ce qui veut dire que l'homme a dû rester complètement immobile pendant la prise de vue pour que son image soit nette. Sa présence flegmatique sert par ailleurs de contrepoint à la turbulence aérienne de la figure féminine et contribue à ancrer momentanément son corps fuyant dans la réalité matérielle. Cependant, leur co-présence à l'écran finit par avoir un effet paradoxal puisqu'elle met en évidence l'impossibilité de leur rencontre effective.

Enfin, dans les plans du troisième type, il est presque impossible de saisir les postures et les fragments du corps de la danseuse qui sont filmés : la plupart du temps, la caméra est tellement proche que tout ce que l'on distingue sont des masses difformes (lorsque son corps assume des poses recroquevillées), et des rayonnements désincarnés (de ses bras notamment). Alors que le rétrécissement du cadre suggère une volonté de rentrer dans la sphère intime du personnage, la discontinuité du montage et l'instabilité de la caméra portée contribuent à élargir le spectre des mouvements filmiques tout en troublant la perception.

Pulsions figurales de la ciné-danse

Conscient des pouvoirs kinesthésiques du cinéma, Emshwiller opte pour les explorer, quitte à rendre plus difficile l'identification du sujet filmé : par exemple, lorsqu'il cadre la danseuse de près, il souligne l'hyper-mobilité de la caméra en exécutant des tours impressionnants de 360° ; à d'autres moments, il filme les jambes de la danseuse en surimposant dans la même image les phases successives de sa marche, à la manière des études chronophotographiques.

La figure dansante finit par se rapprocher de la caméra jusqu'à remplir le cadre et s'y dissiper. Lorsqu'elle réapparaît, les valeurs de l'image sont inversées, simulant un effet d'image négative. En réalité, elle porte désormais un justaucorps noir qui se détache du fond blanc de l'image sur lequel se dessine sa silhouette. Si les contours du corps deviennent plus nets, les mouvements restent très saccadés et toujours contrastants avec la fixité du personnage masculin. La séquence se termine de la même manière que la précédente : la danseuse se rapproche à plusieurs reprises de la caméra jusqu'à remplir le cadre, créant cette fois-ci un effet de fondu au noir.

Cette transition entraîne un changement soudain de décor : la caméra se précipite dans un mouvement accéléré à la découverte de la « danse des lumières » d'une ville nocturne. On suit d'abord l'homme qui avance dos à la caméra, puis l'écran se couvre de gribouillages lumineux. Emshwiller emploie ici les mêmes techniques que celles utilisées pour filmer la danseuse, de sorte que les éclairages se transforment en trainées qui font écho aux traceurs de l'électrocardiogramme du début. Alors que ces zigzags et halos lumineux se multiplient et s'agrandissent, des plans très brefs de l'homme et de la danseuse font irruption dans le montage, rappelant que toutes les images du film sont faites de la même matière : de la lumière en mouvement inscrite sur de la pellicule photosensible.

Le film se termine par un gros plan frontal du personnage masculin, son regard vide plus que méditatif, alors que se font entendre les derniers battements cardiaques. À la fin, un doute persiste : la danseuse était-elle un produit de l'imagination de l'homme, ou un être avec une existence réelle ? Et si elle n'était qu'un spectre hantant ses pensées, était-ce un *memento mori* qui le paralysait ou, *a contrario*, une expression à l'état brut de la pulsion de vie l'incitant à se libérer de sa morosité ?

3.3. Quelques ciné-danses à l'épreuve du figural

On pourrait aussi bien s'interroger sur l'expérience spectatorielle que propose *Thanatopsis* : Comment le regard du spectateur résiste-t-il à l'indiscernabilité radicale des visions du corps qui lui sont données à voir ? Comment se concrétise sa jouissance du mouvement détaché d'un objet-sujet reconnaissable ?

Dans son texte de 1973 sur l'acinéma, Lyotard décrit comme suit le rapport particulier des spectateurs aux œuvres abstraites : « c'est au prix de renoncer à sa totalité de corps et à la synthèse des mouvements qui le fait exister, que *le corps du spectateur lui-même peut en jouir* »⁷⁴³. Autrement dit, dans le cadre d'un cinéma qui détourne l'ordre de la représentation figurative, le spectateur doit lui aussi être prêt à oublier ses parti pris perceptifs et à accepter son incapacité à identifier les objets ou à saisir tous les mouvements filmiques portés à leur paroxysme.

On peut par ailleurs interpréter l'imagerie de *Thanatopsis* à l'aune de la tension entre les deux pôles de l'acinéma identifiés par Lyotard, se manifestant selon l'une des deux formes de la « *motion* qui irait à l'épuisement d'elle-même : une motion immobilisante, une mobilisation immobilisée »⁷⁴⁴. Plus précisément, Lyotard explique que le tableau vivant acinématographique « donne par sa fascinante paralysie matière à l'agitation la plus intense » en faisant du spectateur une victime dans sa confrontation à la fixité de l'objet filmé et la durée de l'événement filmique. En revanche, dans le cinéma abstrait ou graphique, le spectateur se trouve désemparé face à l'excès de mouvement qui résulte, le plus souvent, d'un détournement des principes de fonctionnement du médium filmique : dans ce cas, ce sont « la pellicule, les mouvements, les éclairages, les mises au point, qui vont se refuser à produire l'image reconnaissable d'une victime ou d'un modèle immobile, et prendre sur eux [...] le prix de l'agitation et de la dépense pulsionnelles »⁷⁴⁵.

⁷⁴³ LYOTARD Jean-François, « L'acinéma », *op. cit.*, p. 68.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁷⁴⁵ *Ibid.* En prenant appui sur la distinction établie par Lyotard, Jean-Michel Durafour nomme *exo-cinéma* le versant de l'acinéma marqué par l'excès de mouvement, et *endo-cinéma* celui caractérisé par l'immobilisation de l'image, et donne comme exemple les cinémas de Stan Brakhage et d'Andy Warhol. Cette distinction tient à la façon dont chaque cinéaste attaque l'ordre représentatif-narratif : Brakhage investit directement le support filmique pour faire exploser le figuratif (*exo-agression*) et produit des images qui se donnent à voir dans leur immédiateté et qui suscitent des sensations pures ; Warhol mine la représentation figurative à partir de son intérieur (*endo-infection*), en déplaçant la perception de l'image filmique vers une exploration de la dimension sculpturale du temps. DURAFOUR Jean-Michel, *Jean-François Lyotard : questions au cinéma. Ce que le cinéma se figure.*, *op. cit.*, pp. 35-43.

Pulsions figurales de la ciné-danse

Or, dans *Thanatopsis*, chacun des personnages prend en charge l'une des modalités paroxystiques de l'acinéma, rendues concomitantes par les surimpressions de la pellicule : d'une part, l'extrême agitation et l'instabilité de la danseuse conduisent à la dissolution de son corps et à sa fusion avec les images filmiques ; d'autre part, l'immobilité de l'homme face aux visions fantasques et aux idées noires qui l'obsèdent perturbe le spectateur, qui se revoit dans l'impuissance du personnage.

Enfin, si Emshwiller fait du spectateur sa principale victime en le confrontant à sa condition, il lui montre aussi le prix à payer pour la liberté. De même que la forme humaine oscille entre présence et absence, de même le spectateur éprouve une attraction-répulsion : il cherche une forme familière à laquelle s'accrocher, mais elle se dérobe aussitôt, tout en l'aspirant comme un trou noir. Pris entre ces deux régimes de mouvements, le spectateur ne peut que céder à la pulsion de l'informe et éprouver dans son propre corps les intensités jouissives qui s'offrent à son regard.

3.3.3. Corporéités intermittentes

Dans les années 1960, un autre cinéaste d'avant-garde américain fit du corps dansant un véhicule d'intensités pulsionnelles qui se dérobent à la perception normale, transformant la danse filmée en un *trip* psychédélique entièrement (dé-)construit par le montage. Il s'agit de Bruce Conner, considéré comme l'un des pionniers de la pratique de *found footage* ainsi que du vidéoclip avant l'ère MTV. Les deux films que l'on va analyser constituent des études libératrices du corps féminin et des exemples de l'appropriation de la musique populaire dans le cinéma expérimental : *Cosmic Ray* (1961) présente un collage d'images foudroyantes d'une danseuse nue entrecoupée d'explosions et de lumières clignotantes dans un montage discontinu et débridé ; *Breakaway* (1966) démonte la performance subversive de la chanteuse Toni Basil en train de danser au son de sa chanson du même titre. Bien que Conner travaille en marge du cercle restreint des réalisateurs de ciné-danse, sa démarche n'est pas sans lien avec certaines des expérimentations des années 1960 dans ce domaine.

3.3. Quelques ciné-danses à l'épreuve du figural

Fortement influencé par la Beat Generation, Bruce Conner débute sa carrière dans les années 1950 en tant qu'artiste très actif dans le milieu de la contre-culture à San Francisco. Il y fonde en 1959 la *Rat Bastard Protective Association*, réunissant des écrivains et artistes marginalisés qui cherchaient à subvertir les codes de l'art académique, notamment en fabricant des œuvres avec des déchets. L'art iconoclaste de Bruce Conner s'inscrit ainsi dans une critique féroce de la culture de masse et de la société de consommation de l'Amérique de l'après-guerre, tout en revêtant des contours plus spirituels au fil des années à travers l'exploration d'états de conscience modifiés, en particulier ceux qui se produisent sous l'effet de drogues hallucinogènes⁷⁴⁶.

Pendant environ cinq décennies, Bruce Conner explore une multiplicité de supports et de techniques : cherchant l'automatisme de la création à la fois dans ses collages, sculptures, films, photographies⁷⁴⁷ et dessins⁷⁴⁸, il vise à abolir les frontières entre le matériel et l'immatériel, le conscient et l'inconscient, l'individuel et le collectif. Ses œuvres se caractérisent par la récupération et le emploi de matériaux divers et d'images pré-existantes pour en détourner le sens d'une manière radicale, geste qu'il transpose à sa pratique de cinéaste dans les années 1960 et 1970 : de la même manière qu'il façonnait des amalgames d'objets et de détritrus compressés et liés par des fils ou des bas de nylon, dans ses films expérimentaux il mixe des images hétéroclites, issues autant des *mass media* (publicité, films de série B ou pornographie) que d'archives historiques ou d'actualités cinématographiques, tout en ayant recours à des morceaux de musique *pop* et *rock* pour accompagner ses montages.

⁷⁴⁶ Au début des années 1960, Bruce Conner réalise un voyage au au Mexique, où il expérimente des drogues hallucinogènes et commence à tourner des films indépendants, dont *Looking for Mushrooms* (1959-1967). Son retour aux États-Unis est précipité par l'assassinat de John F. Kennedy, en 1963. L'un de ses films, *Report* (1967), reprend des archives télévisuelles et radiophoniques de la couverture médiatique de cet événement vécu en direct par la société américaine.

⁷⁴⁷ On peut mentionner la série *Angels* réalisée en collaboration avec le photographe Edmund Shea. Pour créer cette série de photogrammes à taille humaine, le corps de Conner a été placé entre une grande feuille de papier photosensible et une source de lumière ; ils utilisèrent ensuite les négatifs photographiques, de sorte que le corps apparaît comme une silhouette blanche sur un fond noir. Le titre de la série évoque cette qualité diaphane et évanescence d'une entité surhumaine qui sort de l'obscurité.

⁷⁴⁸ Bruce Conner réalise également de nombreux mandalas par la multiplication de motifs graphiques ou de taches d'encre minuscules. Ces compositions abstraites mettent en avant son goût de la symbolique religieuse et la dimension mystique de son œuvre.

Les œuvres de Bruce Conner ont souvent été montrées dans des galeries à New York et à San Francisco à partir de la fin des années 1950, mais il n'acquies une large reconnaissance qu'à partir de 1999, à l'occasion d'une rétrospective que lui consacre le Walker Center Art ; en France, un cycle de ses films eu lieu en 2009 au Centre Pompidou ; plus récemment, une exposition à l'échelle internationale intitulée *Bruce Conner: It's All True*, s'est déroulée au MoMa de New York et de San Francisco, en 2016, puis au Centro de Arte Reina Sofía à Madrid, en 2017⁷⁴⁹. Si sa filmographie reste peu étudiée en France, elle a toutefois fait l'objet de quelques thèses et ouvrages monographiques publiés aux États-Unis ces dernières années⁷⁵⁰.

Dans le domaine des études filmiques, Bruce Conner est souvent associé au *found footage*⁷⁵¹, terme qui désigne une large variété de pratiques filmiques basées sur la ré-appropriation, le recyclage et le remontage de tout type d'images en mouvement. C'est sur ce principe que se fonde son premier film *A MOVIE* (1958). Initialement conçu comme une installation à l'intérieur de laquelle le public pouvait se déplacer⁷⁵², cette œuvre se caractérise par un montage caustique et disruptif qui confronte une panoplie d'images d'actualités de guerre, de scènes de poursuites de *westerns* ou de films d'aventure, ainsi que de vues exotiques, voire érotiques⁷⁵³.

⁷⁴⁹ BOSWELL Peter, JENKINS Bruce et ROTHFUSS Joan (dir.), *2000 BC: The Bruce Conner Story Part II* [catalogue de l'exposition]. Minneapolis : Walker Art Center, 1999 ; et FRIELING Rudolf et GARRELS Gary (dir.), *Bruce Conner: It's All True* [catalogue de l'exposition]. Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 2016.

⁷⁵⁰ Voir GOSSE Johanna, *Cinema at the Crossroads : Bruce Conner's Atomic Sublime, 1958-2008* [thèse de doctorat], Bryn Mawr College, 2014 ; et COLIER Frederic, *Bruce Conner: In the Estheticization of Violence*. Los Gatos, CA : Smashwords Edition, 2015.

⁷⁵¹ Si l'origine de cette pratique remonte aux avant-gardes des années 1920 et 1930, notamment dans le cinéma soviétique, elle se consolide dans le contexte du cinéma *underground* américain des années 1960 et 1970, puis se réinvente à l'époque contemporaine à travers la vidéo vernaculaire à l'ère d'Internet. Dans la terminologie francophone, le terme « found footage » est remplacé par le « film de remploi » ou le « cinéma de second main ». Voir BLÜMLINGER Christa, *Cinéma de seconde main – Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Paris : Klincksieck, 2013.

⁷⁵² L'artiste avait prévu de projeter *A MOVIE* en boucle dans une salle équipée de stroboscopes, d'une radio et d'une télévision, le public pouvant accorder son attention tour à tour aux différents appareils.

⁷⁵³ D'après François Bouvier et Sylvain Portmann, *A MOVIE* contient « de façon embryonnaire ceux [les films] qui allaient suivre : les éléments constitutifs du film (actualités filmées, images érotiques, films de série B, intertitres, etc.) et leur organisation (montage rapide, saccadé, non conventionnel) instaurent un style particulier, à la fois réflexif, subversif et comique ». BOVIER François et PORTMANN Sylvain, « L'art bâtard de Bruce Conner : de l'assemblage au cinéma de démontage », *Décadrages*, n° 34-36, 2017, pp. 128-150. URL : <https://doi.org/10.4000/decadrages.1096> [Consulté le 19/03/2020].

3.3. Quelques ciné-danses à l'épreuve du figural

Intéressé par les effets de sens et de choc qu'il pouvait obtenir par le réemploi d'images détournées de leur contexte original, Bruce Conner envisageait également ses films comme des collages impliquant la manipulation d'un support matériel⁷⁵⁴, en l'occurrence l'échantillonnage des photogrammes et la réaction photochimique de l'émulsion de la pellicule. Ses réalisations recouvrent ainsi les deux modalités du *found footage*, d'après la typologie proposée par Nicole Brenez : d'une part, il en fait un usage critique sous le mode de l'anamnèse, qui consiste à « s'emparer des images de l'industrie cinématographique [...] pour se livrer à leur détournement voire à leur destruction » ; d'autre part, il pratique une approche matériologique, qui « autonomise les images [et] privilégie l'intervention sur la pellicule »⁷⁵⁵.

Cosmic Ray, le corps à l'épreuve de la lumière

La réaction de la pellicule filmique à la lumière est un motif central dans le deuxième court-métrage de Bruce Conner réalisé en 1962, *Cosmic Ray*. À l'instar de *A MOVIE*, ce film de *found footage* est un exercice sur la banalisation de la violence et la fétichisation du corps féminin ; mais cette fois-ci les images sont « cousues » par des rayons de lumière, des fils de perles luisants et des explosions pyrotechniques. Le titre fait en outre référence au musicien Ray Charles, dont la chanson *What I'd Say* accompagne le film. Il ne s'agit pas d'un simple hommage : le cinéaste s'appuie sur l'énergie de la musique pour accentuer l'aspect « cosmique » des images érotiques et guerrières qui bombardent le spectateur⁷⁵⁶.

⁷⁵⁴ « Les films sont dans mon esprit des collages [...] parce que je les ai manipulés comme une série de bouts de pellicule, une série de photographies individuelles collées l'une à l'autre. » CONNER Bruce, cité par BOSWELL Peter, « Bruce Conner: Theater of Light and Shadow », dans *2000 B.C.: The Bruce Conner Story Part II, op. cit.*, p. 32.

⁷⁵⁵ BRENEZ Nicole, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *Cinémas / Revue d'études cinématographiques*, vol. 13, n° 1-2, automne 2002, pp. 49–67. URL : <https://doi.org/10.7202/007956ar> [Consulté le 19/03/2020]

⁷⁵⁶ Sortie en 1959, *What I'd Say* est l'une des chansons les plus influentes de l'histoire de la musique *soul* et *rhythm and blues*. Sa structure se fonde sur un échange entre Ray Charles et son cœur de choristes, *The Raelettes*, à la manière du gospel. La chanson fut interdite à sa sortie sur de nombreuses radios à cause de la connotation sexuelle des paroles, jugées immorales car elles détournaient le message d'amour biblique du gospel. Ce morceau suscitait par ailleurs un vif enthousiasme de la part du public lorsqu'il était joué dans les concerts. Dans son film, Bruce Conner utilise un enregistrement de *What I'd Say* fait lors du concert de Ray Charles à Atlanta, en 1959.

Pulsions figurales de la ciné-danse

La matérialité du support filmique est mise en avant dès les premiers instants de *Cosmic Ray*. La séquence d'ouverture juxtapose plusieurs morceaux d'amorce de pellicule affichant un décompte au centre de l'image, comme s'il chronométrait le démarrage du film proprement dit. Ce n'est qu'un faux départ : au lieu d'un compte à rebours, Bruce Conner modifie l'ordre des numéros et insiste sur l'alternance entre la forme circulaire sur laquelle les chiffres apparaissent et la croix de la mire d'une arme ; il ne supprime pas non plus les sauts et les égratignures des amorces qui rappellent la détérioration à laquelle est voué le support filmique. D'autres images similaires ponctuent la suite du film, soulignant la discontinuité et la précarité du montage.

Exceptée l'introduction, il est difficile de déterminer des séquences filmiques autonomes dans *Cosmic Ray*, autant par l'enchaînement stroboscopique des photogrammes que par les effets de surimpression qui fusionnent les images hétérogènes. On repère toutefois une suite de plans semi-abstraites dès le début du film autour des éclairages d'une ville nocturne : ces plans sont tournés par le cinéaste lui-même, caméra Bolex à la main, en utilisant la pose longue et l'effet d'accélééré, de sorte que les points lumineux s'inscrivent en une pluie de traînées blanches dans l'écran noir.

Dans la suite du film, des extraits d'archives militaires, de films de guerre et de dessins animés, ainsi que des images abstraites et des amorces de pellicule, sont reliés par les apparitions d'une danseuse (Beth Pewther) aux seins nus ornée de bijoux. La récurrence de ces images de nature érotique en fait le *leitmotiv* du film, comme un fil rouge dans le montage.

Le cinéaste ne se limite pas à créer une progression vers un climax en juxtaposant les divers plans, il les surimpose pour souligner les effets d'accumulation et d'intensification sur le plan visuel et cinétique. La plupart du temps les changements de plan sont trop rapides pour que l'on distingue les moments où les images sont réellement surimposées de ceux où c'est notre cerveau qui procède à leur « condensation » en une image virtuelle unique.

3.3. Quelques ciné-danses à l'épreuve du figural

De telles « épiphanies sensibles », pour reprendre l'expression de Mathieu Bouvier, adviennent surtout lors des apparitions de la danseuse : alors que les effets de surimpression dérèalisent son corps, le montage discontinu dénature sa performance érotique en déjouant le voyeurisme des spectateurs. En effet, les visions furtives du corps de la danseuse sont toujours obstruées par des images d'étincelles, de rayonnements et de halos éblouissants.

On peut toutefois distinguer plusieurs types de plans qui composent la danse de Beth Pewther. D'abord le cinéaste se concentre sur le haut du corps : le montage alterne les plans où la danseuse porte uniquement une culotte, un collier de perles et un chapeau, et simule des poses coquines face à la caméra, avec ceux où elle apparaît nue, souvent de dos, les cheveux lâchés, tortillant les bras en l'air. Viennent ensuite s'y ajouter des plans inversés de ses jambes prises de spasmes incontrôlables, ainsi que d'autres plans encore plus brefs de fragments de son corps recroquevillé, qui cadrent surtout ses pieds, ses cuisses et ses fesses. À plusieurs moments, le cinéaste utilise le flou cinétique pour dédoubler le corps de la danseuse en plusieurs silhouettes desquelles émerge une figure spectrale dont les mouvements trépidants, orgasmiques, débordent les contours tangibles du corps. Enfin, il semble que les gestes et postures libidineuses de la danseuse finissent par fusionner avec les mouvements dérégés et pulsionnels du médium filmique : sa performance est insaisissable, son corps n'existe qu'à l'état d'objet fantasmatique du désir.



Figures 50a et b. Danse érotique, danse macabre.
Photogrammes de *Cosmic Ray* (Bruce Conner, 1961).

Le montage du film insiste particulièrement sur l'analogie entre les pulsions libidinales et les pulsions de mort, symbolisées par le plan osé d'une tête de mort surimposée sur le pubis de la danseuse ; la mise en scène du corps souligne quant à elle le caractère exhibitionniste de sa performance ainsi que son objectification sous le regard du spectateur, par exemple lorsque sa tête est occultée par un foulard noir, ou dans les plans où elle se caresse ostensiblement et enlève ses sous-vêtements. Le tout culmine dans un montage parallèle à connotation ouvertement sexuelle, qui juxtapose les visions de la danseuse avec des actualités militaires et des cartoons de Mickey Mouse montrant une suite d'actions menant à un climax de déflagrations⁷⁵⁷.

La séquence de fin remet de l'ordre à l'intérieur du cadre : une autre femme (l'artiste Joan Brown) apparaît habillée, coiffée et maquillée, posant face à la caméra comme dans un portrait, de profil avec un sourire coquin au coin des lèvres ; pourtant, le montage continue d'être bousculé par des changements rapides et intempestifs de ses vêtements. L'impact visuel de trucage est renforcé par la surimposition de quelques cercles blancs, ainsi que par l'inclusion d'un plan subliminal de la danseuse, nue et plaquée contre un mur, l'air effrayée. Le film se termine comme il avait commencé, par une succession d'amorces de pellicule.

Par les effets de vitesse, de contraste, de surimpression et de scintillement, ainsi que l'insistance sur les chiffres et les formes géométriques, *Cosmic Ray* rappelle quelque chose des films cinégraphiques des avant-gardes des années 1920, dont *Emak Bakia* ou *Ballet mécanique*, si bien que je me demande si ce n'est pas « en déconstruisant le cinéma qu'il reconstruit le chorégraphique »⁷⁵⁸. Cette hypothèse n'est tenable qu'à la condition d'admettre que la seule chorégraphie possible est, sur le plan métaphorique, une sorte « danse macabre » des temps modernes : ce sont les motifs de la mort et du sexe qui relient toutes les images filmiques et les inscrivent dans un « régime des signes dansants vouées à la dégradation ou à la perte », pour reprendre les mots de Patrick Louguet⁷⁵⁹.

⁷⁵⁷ La jouissance masculine est symbolisée, de manière plutôt comique, par un canon en dessin animé qui « débande » après avoir tiré.

⁷⁵⁸ Je me permets ici de paraphraser Dick Tomasovic au sujet du film de Fernand Léger. Voir p. 127.

⁷⁵⁹ LOUGUET Patrick, « La Farandole transfilmique des bals fantomatiques et autres danses macabres », dans COUREAU Didier et LOUGUET Patrick (dir.), *Cinéma et danse, sensibles entrelacs*, op. cit., p. 78.

3.3. Quelques ciné-danses à l'épreuve du figural

En choisissant de faire ressortir le caractère choréique des mouvements de la danseuse, le cinéaste refuse de réduire le corps à l'état de motif spectaculaire et fait de sa désintégration, de son devenir spectral, un événement ciné-choréographique en soi. On peut conclure que la principale nouveauté introduite par Bruce Conner est son approche subversive, donc potentiellement libératrice, du corps mis à l'épreuve de la dégradation de la pellicule et la discontinuité corrosive du montage.

***Breakaway* : un pacte visuel pour la libération du corps**

Bruce Conner continuera d'explorer les manipulations du corps à travers le médium filmique. Danse et musique dialoguent dans nombre de ses films réalisés dans les années 1960⁷⁶⁰, qu'il décrit comme des « mimes visuels ou des performances qui utilisent la musique pour tenir ensemble, créant une danse visuelle et orale »⁷⁶¹. Mais c'est surtout avec le court-métrage *Breakaway*, réalisé en 1966, qu'il accomplit une œuvre inclassable à la croisée de la culture pop des années 1960, du cinéma *underground* et aussi de la ciné-danse, alors en plein essor.

S'il serait anachronique de considérer cet objet filmique comme un prototype des vidéo-clips promotionnelles de l'ère MTV, *Breakaway* propose néanmoins une expérience inédite du rapport entre musique et images. De même, bien que le film n'ait pas été conçu comme une ciné-danse, sa dimension ciné-choréographique est assez évidente, autant par le degré de manipulation du matériau choréographique que par l'esprit de collaboration entre le cinéaste et la danseuse. Cependant, certains auteurs considèrent que l'enjeu de *Breakaway* concerne moins la création d'une chorégraphie inédite intimement liée au travail de caméra et au montage que son engagement dans une réflexion sur l'expérience cinématographique :

⁷⁶⁰ Par exemple, dans *Vivian* (1964), il filme une femme emprisonnée dans un cercueil en verre. Il s'agit d'un enregistrement de la performance de l'artiste Vivian Kurz à l'occasion de la célèbre exposition de trois jours de Bruce Conner dans la galerie Batman à San Francisco, en 1964. Une version de la chanson *Mona Lisa* interprétée par Conway Twitty accompagne ce film de 3 minutes.

⁷⁶¹ DOES Amelia, « Worthwhile Insanity: On Collage Filmmaking and Arthur Lipsett, An Interview with Bruce Conner », *Incite*, hiver 2010. URL : <http://www.incite-online.net/does2.html> [Consulté le 26/03/2019]. « My films were more like visual mimes or performances that used music to hold them together, creating a visual and oral dance. »

Indépendamment de l'efficacité esthétique relative de la ciné-danse, il est clair que Breakaway a rompu de manière décisive avec les conventions du genre. Plutôt que de tenter de « capturer » l'essence de la danse d'une manière ou d'une autre, Breakaway utilise l'immédiateté de la danse comme un contrepoint à l'absence inévitable, équivalente à la mort, au cœur de l'expérience cinématographique.⁷⁶²

En effet, Bruce Conner n'hésite pas dans ce film à dénaturer le *hic et nunc* de la performance vivante filmée et à briser la continuité du mouvement dansé. Travaillant toujours avec sa caméra Bolex, il explore les opérations de base du médium filmique dans l'immédiateté du tournage, probablement en faisant du tourné-monté : il peut ainsi intervenir directement sur la vitesse et la continuité des mouvements (en filmant image par image ou à des cadences de 8, 16, 24 et 36 photogrammes par seconde), ainsi que sur les qualités visuelles et cinétiques de l'enchaînement des plans, à l'aide de surimpressions, du flou cinétique ou encore d'inversions.

Breakaway met en scène Antonia Christina Basilotta, mieux connue sous le nom de scène Toni Basil, pendant qu'elle danse au son de son premier *single*⁷⁶³. Le film fut tourné sur deux ans avec l'aide de Dennis Hopper et de Dean Stockwell, qui s'occupaient des projections de lumières ; ce dernier documenta également les coulisses tournage⁷⁶⁴ : du *footage* inédit montre Bruce Conner en train de filmer Toni Basil, tout en suivant, comme s'il dansait caméra à la main, les mouvements qu'elle lui proposait. Toni Basil a par ailleurs décrit l'ambiance du tournage comme une expérience à la fois « intense et amusante » :

⁷⁶² HATCH Kevin, « Cinema Memoria », dans *Looking for Bruce Conner; op. cit.*, p. 139. « Regardless of the relative aesthetic efficacy of cine-dance, however, it is clear that *Breakaway* broke decisively with the genre's conventions. Rather than attempt to “capture” the essence of dance in some way, *Breakaway* employs the immediacy of dance as a foil for the inevitable absence, tantamount to death, at the heart of the cinematic experience. »

⁷⁶³ Toni Basil commence sa carrière de danseuse et chorégraphe assez jeune, participant à des programmes de variétés, des émissions télévisées et des productions cinématographiques. Entre les années 1960 et 2000, elle crée des chorégraphies pour de nombreux vidéo-clips et films hollywoodiens, et joue également dans une vingtaine d'entre eux, notamment dans *Easy Rider* (1969) de Dennis Hopper. En tant que chanteuse, Toni Basil connaîtra un succès international avec le tube *Mickey* (1981) dont la vidéo est largement diffusée sur la chaîne MTV créée la même année. Pour celle-ci, l'artiste récupère la tenue de *cheerleader* de sa jeunesse, laquelle colle mal avec son image de femme libre et indépendante des années 1960.

⁷⁶⁴ Ce *footage* de 1964 a été converti en vidéo et monté en 2006 par Bruce Conner. Le titre *Pas de Trois* donné à cette espèce de *making-off* suggère que Dean Stockwell a eu un rôle également important dans la dynamique créative entre Bruce Conner et Toni Basil.

3.3. Quelques ciné-danses à l'épreuve du figural

La première fois que je l'ai rencontré, il [Bruce Conner] a fait une danse folle tout en tenant une mallette. Et à la fin de la danse, il a laissé tomber la mallette et elle s'est ouverte et toutes ces billes sont tombées et sont allées partout dans la pièce. C'était intense mais amusant. Amusant mais très sérieux... Vous savez, nous étions en train de faire des choses sérieuses. J'avais vraiment la même vision que lui et puisque j'en étais le véhicule, je savais que je pouvais aider à guider [s]a vision.⁷⁶⁵

Le témoignage de Toni Basil donne une possible clé de lecture de *Breakaway* : selon ses mots, elle fut le véhicule de la vision du cinéaste, pas l'objet de son regard ; ensemble, ils voulaient faire des « choses sérieuses » tout en tirant un vif plaisir. Derrière la dimension divertissante et apparemment légère du film, se cache en effet un message de libération plus subversif, que les paroles de la musique corroborent.

Pendant l'introduction instrumentale, Toni Basil enchaîne des poses coquines face à la caméra qui la cadre en entier, comme dans un *shooting* de mode. Sa tenue minimaliste (un pantalon noir à petit poids blancs et un soutien-gorge), sa coupe de cheveux rétro (au niveau de épaules, avec une frange) et son maquillage (le trait noir autour des yeux) font penser à une *pin-up* ou à une *go-go dancer*⁷⁶⁶ des années 1960, alors que le rythme staccato du montage crée un effet stroboscopique suggérant des *flashes* photographiques.

Dès qu'apparaît la voix chantant les paroles, la nature des prises de vue change de manière radicale : la danseuse porte désormais une légère nuisette et réalise des mouvements effrénés ; la caméra se rapproche et cadre surtout le haut de son corps et de sa tête en gros plan, tandis que le rythme du montage s'accélère, de sorte que l'on saisit à peine les mouvements réalisés. En même temps, la présence du cinéaste derrière la caméra se laisse deviner à la fois par l'instabilité du cadre et par

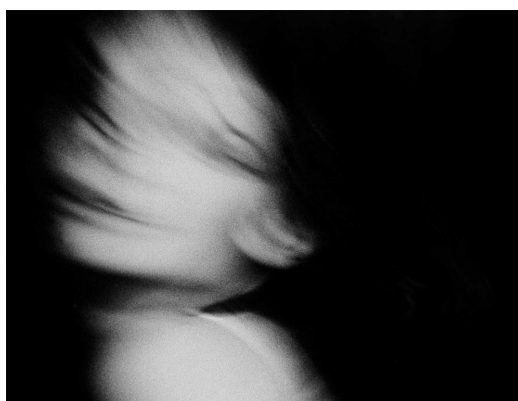
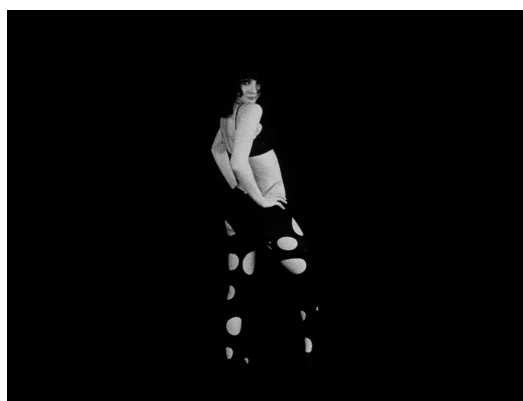
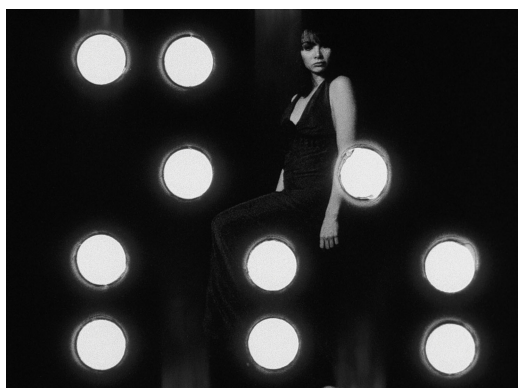
⁷⁶⁵ Extrait du témoignage de Toni Basil dans la vidéo « Bruce Conner - Breakaway - Art + Music ». URL : <https://youtu.be/5CHtEASlzG8> (Consulté le 25/03/2020). « The first time I met him he did this crazy dance while holding onto a briefcase. And at the end of the dance, he let the briefcase drop and it opened up and all these marbles fell out and went all over the room. It was intense but fun. Fun but very serious... You know, we were doing serious business. I really did have the same vision as he did and since I was the vehicle I knew I could help drive the vision. »

⁷⁶⁶ Ce style de danse a été popularisé dans les années 1960 par des émissions télévisées aux États-Unis qui embauchaient des danseuses pour animer les numéros musicaux. Ces danseuses en minijupe ou bikini, avec des bottes jusqu'au genou, étaient généralement placées sur des plateformes ou dans des cages avec des éclairages synchronisés à la musique. Le *go-go dancing* est aujourd'hui associée à une forme de danse érotique caractéristique des cabarets, *peep shows* et discothèques.

Pulsions figurales de la ciné-danse

les regards que Toni Basil dirige à l'objectif. La manière de filmer de Bruce Conner, hachant les mouvements de la danseuse avec des coupes rapides et des zooms frénétiques, contribue à semer le trouble dans la perception du corps, alors que l'effet de flou cinétique et l'intermittence des images transforment Toni Basil en une figure spectrale : on dirait qu'elle danse moins qu'elle ne scintille à l'écran.

Lorsque le cadre s'élargit à nouveau pour rétablir une vue d'ensemble de la danseuse, le montage continue d'alterner des plans qui morcellent ses mouvements : Toni Basil apparaît tantôt en sous-vêtements faisant des gestes de révérence comme à la fin d'une performance, parfois surimposée à des halos qui font penser à des projecteurs de scène, tantôt complètement nue, en faisant des bonds filmés au ralenti de sorte qu'elle semble suspendue en l'air. On peut encore signaler quelques plans subliminaux, associées à des zooms en avant abrupts, qui « arrachent » le corps à sa dimension charnelle et le transforment en une masse de particules de lumière.



Figures 51a à d. Une danse stroboscopique.
Photogrammes de *Breakaway* (Bruce Conner, 1966).

3.3. Quelques ciné-danses à l'épreuve du figural

Lorsque le film semble toucher à sa fin, le rythme s'accélère alors que le corps se dissout dans un flux d'énergie qui déchire l'écran par à-coups, jusqu'à disparaître dans le noir. Ce fondu coïncide avec un *fade-out* de la musique, mais cette interruption n'est que provisoire : *Breakaway* est en réalité composé de deux parties car, une fois terminée, la musique est relancée et, avec elle, le film semble lui-aussi recommencer.

En fait, dans la deuxième partie, la musique et les images sont reproduites à l'envers, comme si elles étaient rembobinées, créant de légères distorsions qui troublent davantage la perception des mouvements. La danse de Toni Basil est encore plus étrange et incontrôlable, peut-être parce que ses gestes ne sont plus du tout soumis aux lois de la gravité, peut-être parce qu'ils semblent avoir enfin rompu la « chaîne » dans laquelle s'alternaient ses apparitions charnelles et spectrales. À rebours, on revoit les grands jetés de la danseuse dénudée, les lumières stroboscopiques, sa danse débridée en nuisette, la suite de poses avec le pantalon à poids, et on revient ainsi à la fin du film, qui est aussi son début⁷⁶⁷.

Si à première vue on pourrait reprocher à *Breakaway* de perpétuer une dynamique d'objectification du corps féminin sous l'emprise de l'œil prédateur de la caméra, l'analyse du film ainsi que de son processus de création montrent que son thème est plutôt le processus par lequel cette femme cesse d'être un objet de désir, un *sex symbol*, se libère et devient le véhicule même de ses pulsions, que la caméra de Bruce Conner saisit et que le montage expose davantage.

Sur ce point, on pourrait comparer *Breakaway* avec la célèbre ciné-danse d'Hilary Harris *Nine Variations on a Dance Theme*, réalisée la même année. Les deux films suscitent des lectures critiques à l'aune des théories de Laura Mulvey sur le *male gaze*⁷⁶⁸ par la manière dont ils mettent en scène le corps des danseuses sous l'emprise du regard scrutateur et contrôleur des cinéastes, un regard qui dévoilerait la scopophilie et le fétichisme qui caractérisent l'inconscient masculin.

⁷⁶⁷ En effet, *Breakaway* pourrait être projeté en boucle, si ce n'était pour les deux derniers plans, montrant Toni Basil dans une pose provocatrice avec des lunettes de soleil, que le cinéaste choisit d'inclure avant de faire apparaître le mot « Fine », en italien.

⁷⁶⁸ MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen* 16.3, automne 1975, pp. 6-18, repris dans MERK Mandy, *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, pp. 22-34. New York et Londres : Routledge, 1992.

Dans *Nine Variations on a Dance Theme*, la danseuse Betty De Jong exécute neuf fois la même phrase chorégraphique, et Hilary Harris propose (ou impose) autant de manières de la filmer, en variant la distance de la caméra au corps de la danseuse et en intensifiant de plus en plus la discontinuité du montage au point de modifier radicalement la perception des mouvements. Certains auteurs, dont Amy Greenfield, y voient la conception d'un nouveau « corps cinématique » qui transcende les limites du corps réel filmé ; selon la cinéaste, le lien presque symbiotique entre la danseuse et le réalisateur se traduit par l'expérience d'une « kinesthésie chorégraphique » qui résulte de l'intrication et l'interdépendance entre la perception des mouvements de la danseuse et celle induite par les déplacements de la caméra⁷⁶⁹.

Nine Variations on a Dance Theme a également été beaucoup critiqué pour son approche fétichisante et érotisante du corps féminin : Douglas Rosenberg, par exemple, qualifie le travail de caméra et le montage dans cette ciné-danse d'envahissants et agressifs, voyant dans la démarche d'Hilary Harris – qui aurait par ailleurs dit vouloir « faire l'amour à la danseuse » avec la caméra – un comportement de prédateur sexuel perpétrant un viol symbolique⁷⁷⁰. Sophie Walon nuance cette lecture en soulignant que l'insistance de la caméra et du montage sur les sensations tactiles et sur la dimension charnelle du corps permet de le sublimer d'une façon à la fois poétique et sensuelle, bien qu'elle admette que la « chorégraphie, plus formelle qu'expressive, n'appell[e] pas spécialement ce type de mise en scène » et observe que « la relative impassibilité de Bettie de Jong ne permet pas de déterminer avec certitude si elle consent à faire l'objet de ce type de vision »⁷⁷¹.

Dans *Breakaway*, en revanche, le discours érotisant et voyeuriste est assumé par ses deux créateurs comme une stratégie de subversion afin de déjouer la pulsion scopique des spectateurs. Les images du film résultent d'un pacte visuel : d'une part,

⁷⁶⁹ GREENFIELD Amy, « The Kinesthetics of Avant-Garde Dance Film », *op. cit.*, p. 24. « We see and experience a new sense of dance kinesthetic – a relative kinesthetic [...] creating a "cinematic body" of moving fragments that relate to an unseen whole. »

⁷⁷⁰ ROSENBERG Douglas, *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*, *op. cit.*, pp. 165-167. « [I]n *Nine variations*, what we witness is a violated body. [...] The "cinematic body" is in this case an objectified body, upon which are projected the fantasies of the filmmaker and the semiotics inherent in the screen representation of the Jong's sexualized, fetishized body.»

⁷⁷¹ WALON Sophie, *op. cit.*, p. 198.

3.3. Quelques ciné-danses à l'épreuve du figural

on sait que Toni Basil cherchait ostensiblement à attiser le regard des spectateurs avec ses poses provocatrices et sa nudité ; d'autre part, l'usage radical que Bruce Conner fait des procédés filmiques s'accorde bien avec le caractère subversif de sa pratique artistique, qui fait de la destruction une force d'expression et de création.

Le régime kinesthésique dont parle Amy Greenfield est aussi présent dans *Breakaway*, dans la mesure où il devient impossible de comprendre si c'est la danse de Toni Basil qui galvanise le montage ou si c'est le montage qui provoque des courts-circuits dans la perception des mouvements. Enfin, on conclut que la danse dans *Breakaway* fonctionne comme un rituel de transe : comme l'annoncent les paroles de la chanson, Toni Basil est sur le point de rupture, elle veut son indépendance des « chaînes » de la vie quotidienne, et pour cela elle doit se débarrasser de la matérialité de son corps ; et Bruce Conner peut l'aider à se libérer, car il sait qu'au cinéma tous les corps réels sont transformés en images virtuelles, et toutes les images sont inévitablement vouées à disparaître.

***Adebar*, « c'est entre les images que le cinéma danse »**

Avant de conclure, ma réflexion m'amène à considérer un autre court-métrage réalisé dans les années 1950, qui n'est pas une ciné-danse en soi mais qui ouvre de nouveaux horizons pour cette pratique artistique, en soulevant des questions essentielles pour saisir comment le cinéma peut aider les corps dansants à échapper à l'ordre chorégraphique et les précipiter en régime figural. Il s'agit d'*Adebar* (1957), un très court film du cinéaste autrichien Peter Kubelka, qui aborde le *leitmotiv* des corporéités intermittentes sur le plan temporel et matériel du médium filmique : on n'y voit que des silhouettes dansant dans un espace sans repères, leurs mouvements étant constamment entrecoupés par un montage pulvérisant à l'échelle du photogramme. En partant de la conviction de Kubelka que « c'est entre les images que le cinéma parle »⁷⁷², je propose d'envisager *Adebar* comme étant le film ultime prouvant que *c'est entre les images que le cinéma danse*.

⁷⁷² MEKAS Jonas, « Interview with Peter Kubelka », dans SITNEY P. Adams, *Film Culture Reader*, op. cit., p. 292. « It's between frames where cinema speaks. »

Kubelka a toujours réfuté l'idée que l'essence du cinéma était le mouvement, préférant le concevoir comme « la projection rapide d'impulsions lumineuses », ou bien « la possibilité de donner à la lumière une dimension dans le temps »⁷⁷³. Pour lui, c'est la succession des photogrammes, plus précisément l'alternance rapide entre les photogrammes et les intervalles, qui crée l'illusion d'un mouvement que l'œil du spectateur perçoit comme continu et réel. Cette façon d'envisager l'interstice entre les images comme producteur de sens et de sensations pousse le cinéaste à instaurer le photogramme en unité minimale de ses films et à faire de la discontinuité le *modus operandi* du montage, autant au niveau temporel (mouvement vs. immobilité, répétition vs. variation) que plastique (lumière vs. noir, positif vs. négatif), avec un travail équivalent sur le plan de l'articulation entre les sons et les silences.

Souvent considéré comme un précurseur du courant structurel du cinéma expérimental américain, dans la continuité des films graphiques de Viking Eggeling, Len Lye ou Robert Breer, le cinéma de Kubelka problématise la représentation du mouvement à travers la tension entre le rythme inexorable des images et les chocs d'impressions qu'elles produisent, alliant ainsi la temporalité et l'immédiateté du médium filmique. Alors que sa technique de montage met en relief la matérialité de la pellicule (il travaille sans table de montage, maniant le ruban au photogramme près, comme un sculpteur, certains diront⁷⁷⁴), l'expérience sensorielle que proposent ses films s'appuie sur les processus fondamentaux de la projection cinématographique, notamment la division photogrammatique de la pellicule, le battement des images ou l'illusion du mouvement.

Ces aspects constituent l'épine dorsale de son court-métrage le plus célèbre, *Arnulf Rainer* (1960), entièrement fondé sur l'alternance rapide et sérielle de photogrammes noirs et blancs, sons saturés et silences. Si l'enchaînement des images de ce film semble aléatoire, il obéit en réalité à des lois génératives précises qui visent à atteindre un point d'épuration absolu.

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 291. « Cinema is the quick projection of light impulses. [...] You have the possibility to give light a dimension in time. »

⁷⁷⁴ Voir MASI Stefano, « Peter Kubelka, sculpteur du temps », dans LEBRAT Christian (dir.), *Peter Kubelka*. Paris : Paris Expérimental, 1990.

3.3. Quelques ciné-danses à l'épreuve du figural

Arnulf Rainer intègre la trilogie de « films métriques »⁷⁷⁵ de Kubelka, dont font également partie *Adebar* et *Schwechater*. Bien que les trois œuvres soient des commandes pour films publicitaires, le cinéaste en profite pour développer sa théorie du cinéma métrique inspirée de la musique sérielle. À première vue, ces courts-métrages se composent de motifs simplifiés et autonomes, généralement abstraits, mis en relation par un montage implacable suivant des règles prédéterminées. L'aspect épuré et mathématique des films ne doit pas empêcher de reconnaître leur portée synesthésique, dans la mesure où c'est justement de la mise en série des motifs graphiques que résultent les effets de contraste et d'accumulation de stimuli à la fois sur les plans visuel et rythmique.

Comme l'énonce Cyril Béghin, « la puissance des films métriques naîtrait ainsi d'un écart entre l'extrême abstraction de leurs règles, la pauvreté initiale de leurs motifs et la richesse sensorielle de leurs effets »⁷⁷⁶. Mon analyse d'*Adebar* suit également un découpage selon ces trois points, à savoir les règles formelles qui structurent le film, les motifs visuels récurrents qui le composent, et l'impact de l'ensemble sur le plan des sensations.

Décrit parfois comme un « ballet d'ombres »⁷⁷⁷, le style de danse des couples filmés dans *Adebar* est bien éloigné du pas de deux classique, suggérant plutôt, par l'énergie rebondissante et le balancement des corps, une danse populaire et amateur, comme le *swing*, le *jitterbug*, ou même le *rock'n'roll* en vogue à l'époque⁷⁷⁸. Ce détail est plus important qu'on ne le croit, car il rend compte d'une démarcation évidente du domaine de la ciné-danse, jusque-là focalisée sur des chorégraphies classiques ou modernes exécutées par des danseurs professionnels.

⁷⁷⁵ Dans les années 2000, le cinéaste reprit *Arnulf Rainer* et réalisa *Antiphon* (2012), qui constitue une sorte de *remake* négatif ou inversé de celui-ci. Les deux œuvres ont été réunies dans l'installation *Monument Film* (2012), qui combinait la projection des deux films (accolés ou superposés) et leur exposition sous forme de ruban filmique à même les cimaises de la galerie.

⁷⁷⁶ BÉGHIN Cyril, « L'usure, l'éclat (Peter Kubelka - Peter Tscherkassky) », dans BLÜMLINGER Christa (dir.), *Le cinéma autrichien, Austriaca* n° 64, juin 2007, p. 144.

⁷⁷⁷ Voir PAINI Dominique, « Ballet d'ombres. Autour d'*Adebar* de Peter Kubelka », *Cinéma*, n° 12, automne 2006, pp. 103-111.

⁷⁷⁸ Visuellement, *Adebar* évoque également les scènes de danse *lindy hop* filmées en contre-jour dans le célèbre court-métrage sur le jazz afro-américain *Jammin' the Blues* (1944) de Gjon Mili.

Pulsions figurales de la ciné-danse

Dans ce film, Kubelka propose aux spectateurs une vision inédite de la danse qui se dégage des silhouettes filmées lorsque leurs mouvements sont mis en suspens par le montage, soit une nouvelle modalité de présence filmique du corps qui résulte de l'insistance sur les écarts formels et symboliques qui dynamisent les images – soit les écarts entre les figures et le fond, entre le mobile et l'immobile. Si le regard du spectateur est intuitivement poussé à imaginer une continuité organique aux mouvements de danse interrompus, le montage d'*Adebar* suit en réalité des lois de composition assez hermétiques.

Comme l'observe P. Adams Sitney⁷⁷⁹, le film est constitué uniquement de huit plans aux durées constantes (13, 26 ou 52 photogrammes), repris, mélangés et alternés au long des 90 secondes qui font la durée du film ; au début et à la fin de chaque plan, il y a un arrêt sur l'image qui dure également 13, 26 ou 52 photogrammes. Les images sont par ailleurs accompagnées d'une musique métronomique mise en boucle dont les phrases durent invariablement 26 photogrammes ; et bien que l'on ait l'impression que le va-et-vient des images ne s'arrêtera jamais, le film est mené à son terme une fois que toutes les combinaisons possibles de plans ont été épuisées.

L'autre principe formel déterminant de la structure d'*Adebar* est l'alternance systématique entre l'image positive et l'image négative, qui fait que l'on voit tour à tour des silhouettes noires contrastant sur fond blanc ou, inversement, des figures blanches sur fond noir. Cette « inversion des polarités » a pour effet premier le bouleversement du principe de la perception figure-fond : projetés dans un espace sans échelle ni repères, aplatis contre un fond mono-chromatique et bidimensionnel avec lequel ils se confondent, les corps des danseurs perdent leurs contours et sont réduits à l'état de silhouettes décharnées.

Malgré la confusion des images, le caractère récursif, voire obsessionnel, du montage permet de remettre un peu d'ordre dans l'ensemble. Comme dans la musique sérielle ou dans une chorégraphie basée sur un thème et ses variations, la répétition de certains motifs visuels crée des attentes par rapport au déroulé de la danse filmique : même si l'on ne la voit jamais dans sa totalité, les mouvements

⁷⁷⁹ Je me suis appuyée sur l'analyse de SITNEY P. Adams, *Visionary Film*, op. cit., pp. 284-285.

3.3. Quelques ciné-danses à l'épreuve du figural

fugaces des corps répétés par le montage intermittent et cristallisés sous la forme de « *freeze frames* » finissent par fonctionner comme des gestes transitionnels qui assurent le passage d'un couple de danseurs à l'autre, d'une image à son négatif.

Un spectateur attentif pourrait ainsi identifier environ six motifs récurrents dans le film, à savoir⁷⁸⁰ : un couple isolé dansant en position fermée ; une femme pivotant sous le bras d'un homme ; des jambes filmées de plus près ; plusieurs personnes balançant leurs corps sans se toucher ; deux plans indépendants de couples dansant, placés à différentes distances par rapport la caméra. Ces derniers plans sont d'ailleurs les seuls à donner des indices quant à la profondeur de champ, par le fait que les couples les plus éloignés de la caméra sont occultés par ceux au premier plan. Enfin, l'image emblématique d'*Adebar* est un bref plan immobile – ou plutôt deux plans quasiment identiques – qui montre un couple enlacé (à gauche) et une main qui se tend vers lui (à droite). Cette image a suscité des interprétations plus ou moins métaphoriques sur le sens du film, comme celle de Stefano Masi, pour qui les étreintes brisées et les mouvements d'attraction et de répulsion illustreraient une « phénoménologie de la douleur »⁷⁸¹. La même lecture existentielle est corroborée par Kubelka lui-même, qui aura déclaré que son film proposait une réflexion sur « l'impossibilité du toucher »⁷⁸².

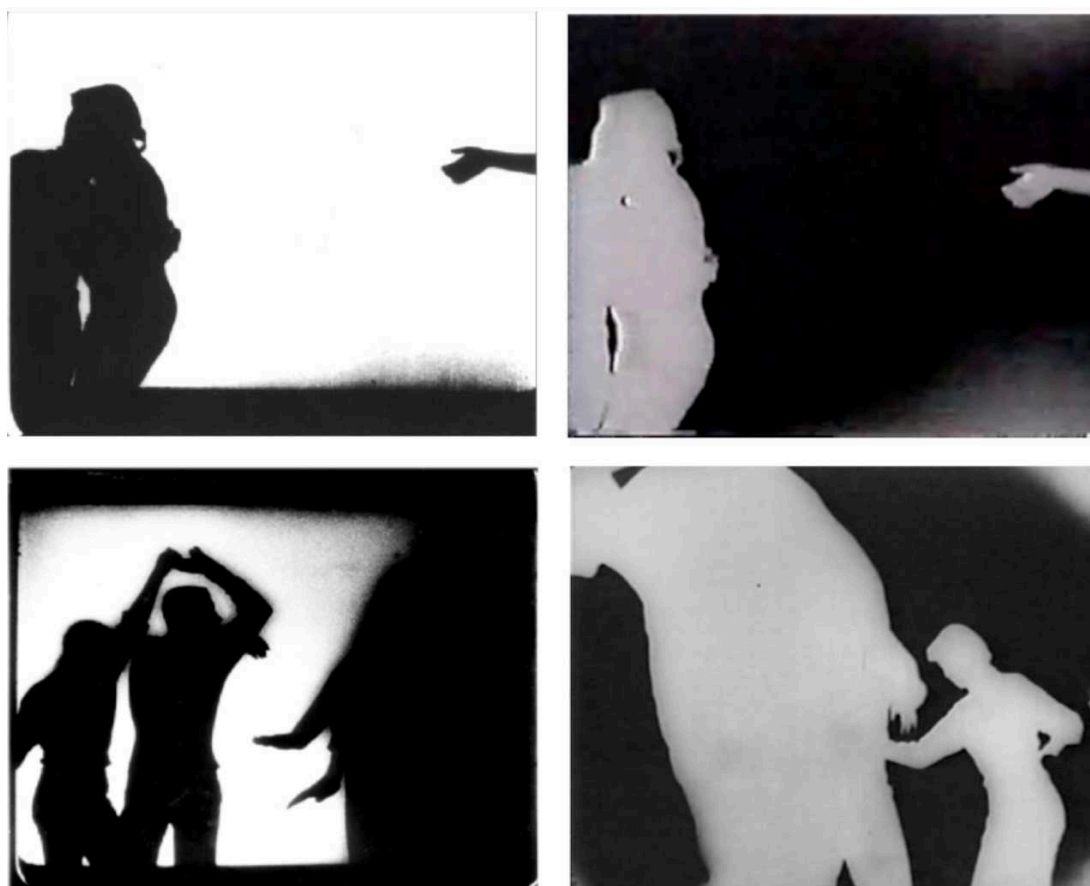
Je ne souscris pas à cette analyse : il me semble qu'*Adebar* met moins en scène l'échec ou l'illusion du contact physique qu'il ne propose une autre modalité du toucher engageant à la fois le regard et la mémoire des spectateurs dans l'effort de donner un sens à l'amas de figures qui tendent vers l'abstraction. Car, si les mouvements réels des danseurs sont sans cesse interrompus par le montage, leurs corps fusionnent véritablement à l'écran et suscitent dans le regard des spectateurs des visions de leur rencontre virtuelle, créant l'impression que les silhouettes semblent « au moment des raccords passer les unes dans les autres, se toucher et échanger leurs partenaires sans être pourtant co-présentes »⁷⁸³.

⁷⁸⁰ *Ibid.*

⁷⁸¹ MASI Stefano, « Peter Kubelka, sculpteur du temps », *op. cit.*, p. 148.

⁷⁸² KUBELKA Peter, cité par MASI Stefano, *op. cit.*, p. 113.

⁷⁸³ BÉGHIN Cyril, *op. cit.*, p 142.



Figures 52a à d. Une danse scindée en silhouettes.
Photogrammes d'*Adebar* (Peter Kubelka, 1957).

Graphiquement réduits à l'opposition entre ombre et lumière, les corps dans *Adebar* perdent donc leur matérialité et se transforment en entités spectrales. Et puisqu'elle est continuellement scindée par leurs mouvements interrompus et leurs apparitions-disparitions successives, leur danse devient elle aussi spectrale, ou bien *fantasmatique*, pour employer le terme proposé par Nicolle Brenez.

Dans son analyse d'*Adebar*, l'auteure parle effectivement d'un appel à l'épiphanie des images du film qui découle autant de « la densité extrême du noir et blanc nous renvo[yant] à une iconographie funèbre », que de « la grâce des silhouettes et des gestes percussifs qui ne cessent d'enrichir le mouvement par son arrêt »⁷⁸⁴. Cependant, au lieu de rapporter la dimension « fantasmatique » des figures dansantes

⁷⁸⁴ BRENEZ Nicole, « Travolta en soi. Danse et circulation des images : Fantasma, Phantasma et Fantasmata », *op. cit.*, p. 310.

3.3. Quelques ciné-danses à l'épreuve du figural

à leur apparence désincarnée, Nicole Brenez la situe au niveau de l'exploration par le montage de l'écart entre le mobile et l'immobile. Ce rapprochement est établi à l'aide de la notion de *fantasmata* empruntée à la théorie de la danse du XV^e siècle⁷⁸⁵, et que Giorgio Agamben définit comme suit :

[U]n arrêt soudain entre deux mouvements, tel qu'il contracte virtuellement en sa propre tension interne la mesure et la mémoire de la série chorégraphique entière [...], comme pause non immobile, mais chargée, tout ensemble, de mémoire et d'énergie dynamique⁷⁸⁶.

Contrairement à une approche de la danse fondée sur une esthétique du flux et insistant sur la progression continue du mouvement, le concept de *fantasmata* fait des arrêts des danseurs le site virtuel où se concrétise le rapport dialectique entre l'énergie du mouvement et la tension de l'immobilité. Je dis bien « arrêts » et non « poses », car ce terme suggère les postures académiques exécutées par les danseurs, alors que, d'après la lecture d'Agamben, le *fantasmata* s'accorde plutôt avec l'idée d'une essence du mouvement qui persiste – donc résiste – dans l'immobilité.

On rejoint en cela la distinction établie par Deleuze entre l'instant privilégié et l'instant quelconque⁷⁸⁷ : le *fantasmata* de la danse tout comme l'instant quelconque du cinéma ne visent pas à pérenniser une pose idéale, ils font de chaque moment un point essentiel afin de saisir le mouvement dans sa durée sensible. Il en découle une acception de l'art chorégraphique comme une « composition des fantômes dans une série temporellement et spatialement donnée »⁷⁸⁸, idée qui n'est pas sans rappeler le principe mécanique sur lequel se fonde l'impression du mouvement au cinéma.

⁷⁸⁵ Ce sont les premiers maîtres de danse de la Renaissance tels Guglielmo Ebreo, Antonio Cornazano et Domenico da Piacenza qui forgent la notion de *fantasmata*. Celle-ci sera d'abord développée par rapport aux danses de cour, puis intégrée à la chorégraphie scénique, notamment au « grand ballet ».

⁷⁸⁶ AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire : notes sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris : Desclée de Brouwer, 2004, pp. 40-41.

⁷⁸⁷ Rappelons ce passage de Deleuze, cité en introduction : « À plus forte raison, la danse, le ballet, le mime abandonnaient les figures et les poses pour libérer des valeurs non-posées, non-pulsées, qui rapportaient le mouvement à l'instant quelconque. Par là, la danse, le ballet, le mime devenaient des actions capables de répondre à des accidents du milieu, c'est-à-dire à la répartition des points d'un espace ou des moments d'un événement. Tout cela conspirait avec le cinéma ». DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, op. cit., p. 16. Voir p. 8.

⁷⁸⁸ AGAMBEN Giorgio, op. cit.

Nicole Brenez est consciente de cette possible analogie entre le *fantasmata* de la danse et le défilement photogrammatique du cinéma. Admettant l'hypothèse que le cinéma est l'art qui a développé de la manière la plus éloquente « une culture du discontinu qui échapperait alors à la sphère du mouvement chorégraphique, supposé continu puisqu'il appartient au réel et au spectacle vivant »⁷⁸⁹, l'auteure rappelle que ce fut dans le domaine de l'art chorégraphique de la Renaissance qu'une esthétique de l'intervalle a d'abord été pensée, avant que le cinéma s'en empare. Elle montre ainsi qu'*Adebar* de Kubelka vient renouer avec cette tradition en utilisant le motif de la danse pour problématiser le mouvement cinématographique.

Plus précisément, on pourrait dire qu'en faisant de l'écart entre le mobile et l'immobile le site d'expression du film, *Adebar* confronte le spectateur à question du « mouvement par les immobilités », pour reprendre encore une fois l'expression de Claudine Eizykman. Mais c'est davantage au moment de la projection – et donc dans cet autre site cinématographique par excellence que constitue l'écran – que les intermittences du montage deviennent « fantomatiques » ou « monumentales »⁷⁹⁰, dans la mesure où les écarts entre les photogrammes se trouvent redoublés par le battement lumineux du projecteur.

Kubelka est en effet connu pour tirer le maximum de profit de la matérialité du médium filmique dans toutes ses composantes afin d'exacerber l'impact sensoriel des images. Interrogé plusieurs décennies après la réalisation d'*Adebar* quant à la dimension d'immédiateté de son cinéma métrique (un cinéma qui évoluerait vers un « corps-à-corps plus étroit », selon son intervieweur), le cinéaste affirme :

[C]'est une extase cinématographique. Ça veut dire que des gens qui ne se meuvent pas, qui restent dans leur siège, peuvent jouir avec le film, qui est rythmé pour l'œil et pour l'oreille, mais pas rythmé comme une danse l'est. Le cinéma a libéré l'œil et l'oreille de leur fixation au corps ? Avec le cinéma je peux prendre l'œil dans la main, je peux extraire l'oreille, les rejoindre et créer un espace artificiel à moi.⁷⁹¹

⁷⁸⁹ BRENEZ Nicole, *op. cit.*, p. 309.

⁷⁹⁰ *Ibid.* « Chaque mouvement est empreint de l'immobilité à laquelle il s'arrache, chaque geste se hiératise en pose, chaque entité avoue sa nature intervallaire, l'intermittence devient monumentale. »

⁷⁹¹ NECTOUX Gaspard, « Peter Kubelka. De la parole et du non-verbal » [entretien], *Débordements*, 4 mai 2017. URL : <https://www.debordements.fr/Peter-Kubelka> [Consulté le 06/04/2020].

3.3. Quelques ciné-danses à l'épreuve du figural

Bien que le cinéaste parle de son installation *Monument Film*, ce passage donne également des pistes concrètes pour penser l'impact sensoriel d'*Adebar* sur le spectateur. Si Kubelka suggère ici une opposition entre le cinéma et la danse, c'est seulement dans la mesure où il estime que la danse au sens conventionnel est rythmée *pour* le corps du danseur, alors que le cinéma permet de faire éprouver physiquement le rythme en engageant tous les sens du spectateur. Ce n'est donc pas au corps figuré dans l'image cinématographique que le cinéaste s'attaque, mais au corps du spectateur immobile et passif dans son siège.

Kubelka suggère en outre que l'expérience du mouvement est à son paroxysme – son état « extatique », d'après ses mots –, lorsqu'elle défait les hiérarchies de la perception. D'où son apologie d'un cinéma qui prenne « l'œil dans la main », façonnant un espace artificiel indépendant du corps. Cette idée résonne avec ce que Deleuze, dans sa réflexion sur la peinture de Francis Bacon, avait nommé l'espace haptique, corrélatif d'un « sens un haptique de la vue » :

[O]n parlera d'haptique chaque fois qu'il n'y aura plus subordination étroite [entre la main et l'oeil] dans un sens ou dans l'autre, ni subordination relâchée ou connexion virtuelle, mais quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique.⁷⁹²

Effectivement, *Adebar* encourage le spectateur à tester une forme de vision rapprochée, tactile ou haptique, repensée et réagencée par l'exploration des conditions formelles et matérielles du médium filmique. D'une part, l'espace monochromatique et bidimensionnel du film enfreint la distinction entre les figures et leur fond, de sorte que même les contours qui sont censés les séparer deviennent le point de fusion où « [se] produisent les opérations de brouillage, les phénomènes de flou, les effets d'éloignement ou d'évanouissement »⁷⁹³ ; d'autre part, bien que le film ne tombe jamais totalement dans l'abstraction, il perturbe la hiérarchie visuelle conventionnelle, laquelle place la figure au centre de la représentation, « en imposant une zone

⁷⁹² DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation, op. cit.*, p. 146.

⁷⁹³ DELEUZE Gilles, *op. cit.*, p. 35.

Pulsions figurales de la ciné-danse

d'indiscernabilité ou d'indéterminabilité objective entre deux formes, dont l'une n'était déjà plus, et l'autre pas encore : il détruit la figuration de l'une et neutralise celle de l'autre. Et entre les deux, il impose la Figure »⁷⁹⁴. Face au minimalisme des images, au refus de la perspective et à l'implacable rythme des plans, le spectateur d'*Adebar* est ainsi amené à « palper » les corps du regard.

En fin de compte, *Adebar* donne surtout à voir les arrêts des mouvements, et c'est à nous, spectateurs, d'en réimaginer une continuité ou une totalité. Il arrive ainsi que « les choses se lèvent, montent dans la lumière », lorsque « la forme n'est plus séparable d'une transformation, d'une transfiguration qui, de l'obscur au clair, de l'ombre à la lumière, établit "une sorte de liaison animée d'une vie propre" »⁷⁹⁵. Et le spectateur, soudainement conscient de la matérialité des images filmiques, faites de lumière et de noir, de mouvement et d'immobilités, ne peut que laisser son regard s'animer de cette vie propre aux figures, circuler, vibrer, trébucher, *danser* avec les intermittences du montage et le clignotement des lumières, en éprouvant dans son propre corps la désagrégation inévitable de l'espace de la représentation.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 148.

⁷⁹⁵ Ainsi écrit Deleuze au sujet des alternances du clair et de l'obscur dans l'art byzantin. *Ibid.*, p. 120.

Conclusion

Cette étude a parcouru environ six décennies de l'histoire du cinéma expérimental dans le but précis d'identifier les instances d'hybridation avec la danse, à la fois sur les plans visuel, formel et sensoriel. Elle a permis de montrer que le rapport entre la danse et le cinéma ne s'épuise pas avec la captation et l'adaptation à l'écran de contenus chorégraphiques identifiables, mais qu'il implique également, et surtout, les mouvements du médium filmique, comme l'explique Nicole Brenez :

La danse n'engage donc pas seulement le mouvement dansé, une giration de voiles empruntée à Loïe Fuller dont Louis Delluc écrivait si bien que son art constituait une « préface » à celui du cinéma, mais surtout les échanges entre les éléments du dispositif. Elle exige une sortie des phénomènes hors d'eux-mêmes [...], elle est énergie de déplacement, qui nous entraîne vers un au-delà formel. Mais quel serait cet au-delà ?⁷⁹⁶

Au-delà et *en deçà* des figures conventionnelles de la danse à l'écran, il y a l'expérience du mouvement hors de toute représentation. Ma recherche proposait de sonder cet *au-delà* immanent de la danse qui trouve son apogée dans les intensités pulsionnelles du cinéma expérimental ; elle me confrontait à un corpus filmique singulier ouvrant une multitude de voies sensibles et me demandait de renouveler en permanence mes critères d'appréhension des images mouvantes.

⁷⁹⁶ BRENEZ Nicole, *op. cit.* p. 293.

La danse comme horizon perceptif

Dans les premières étapes de ma recherche, j'ai adopté une approche heuristique dans laquelle la danse au sens large opérait comme une passerelle entre des pratiques et des formes cinématographiques marginales. Mon introduction remplissait un rôle propédeutique en retraçant le cheminement de ma pensée : face à la difficulté de décrire les images abstraites et agitées de certains films expérimentaux à travers le vocabulaire et les outils conventionnels de l'analyse filmique, je constatai que lorsque j'essayais de restituer mon expérience spectatorielle, ce qui en ressortait était souvent un *souvenir* ou un *désir* de danse, ineffable mais suffisamment prégnant pour perdurer dans l'*après-coup* filmique. Je me demandais alors d'où découlait cette intuition d'une « pulsion dansante » insaisissable qui se dessinait en tant qu'horizon perceptif dans mon rapport avec les films expérimentaux.

Ces questions quant aux fondements de la dimension dansante d'un certain cinéma expérimental m'ont amenée à enquêter plus précisément sur les origines et l'évolution des rapports entre la danse et le cinéma. La première partie de mon introduction fonctionnait comme un préambule rappelant ce qu'ils partagent de plus essentiel : la possibilité de donner à voir le mouvement. En partant de la coïncidence entre l'invention du cinéma et l'émergence de la danse moderne dans le tournant du XX^e siècle, j'ai montré en quoi ces deux arts ont pris en charge une nouvelle conception du mouvement à la croisée de préoccupations scientifiques et esthétiques affectant tous les domaines de la pensée intellectuelle et artistique de l'époque.

Il m'a alors semblé nécessaire de revenir sur quelques-unes des inventions proto-cinématographiques qui préfigurent des aspects déterminants du rapport que certains cinéastes expérimentaux vont entretenir avec les images en mouvement : avec Loïe Fuller et ses danses serpentine, naissait le désir de libérer les mouvements de la sphère corporelle et du domaine de la figuration ; avec les jouets optiques, on réhabilitait la dimension ludique, jouissive, de l'expérience de *voir* le mouvement ; et avec la chronophotographie, on entretenait l'ambition de saisir l'essence du mouvement en maîtrisant ses plus infimes articulations et détails.

Ayant pour toile de fond la pensée moderne sur le mouvement tout en s'inscrivant dans le paysage limitrophe des *screendance studies*, ma recherche adoptait une démarche interdisciplinaire nécessaire à la construction d'un regard transversal et hybride sur le sujet, tout en évitant l'écueil d'une approche essentialiste des arts fondée sur le dogme des médiums exclusifs. Elle prenait acte de la conviction de Douglas Rosenberg quant à l'idée selon laquelle, puisque « la modernité est remplie d'appropriations, de sutures formelles anarchiques, et d'un désordre général qui fait souvent défaut dans la rhétorique historique »⁷⁹⁷, il est vain de vouloir retracer une trajectoire linéaire de l'évolution d'une forme artistique par définition intermédiaire. Cette idée fait écho à ses propos énoncés en 2000, lorsqu'il a déclaré que la *screendance* « [allait] à l'encontre des histoires monolithiques de la danse, du cinéma et des arts visuels, [pour] en créer une sorte de tiers, une instance indépendante qui infiltrerait les histoires des autres pratiques artistiques »⁷⁹⁸.

Je constatai toutefois que malgré le foisonnement de la production artistique dans le domaine de la *screendance* ou de la ciné-danse ainsi que de ses plateformes de diffusion spécialisées (festivals, réseaux d'artistes, publications de vulgarisation, archives en ligne, etc.), les travaux académiques proposant une réflexion plus poussée manifestaient encore une certaine réserve quant aux objets filmiques occupant les franges les plus expérimentales du cinéma. Ce qui semblait poser problème à la plupart des chercheurs était moins la question de la médiatisation de la danse – soit la crainte quelque peu surannée que la reproductibilité technique du cinéma entraînerait une « perte d'aura par rapport aux spectacles chorégraphiques vivants, dansés dans un unique ici et maintenant »⁷⁹⁹ –, que l'insistance sur une définition anthropocentrée et culturellement codifiée de l'art chorégraphique lui-même.

⁷⁹⁷ ROSENBERG Douglas (dir.), *The Oxford Handbook of Screendance Studies*, op. cit., p. 4. « Modernism is replete with appropriation, indiscriminate formal couplings, and a general messiness that is often at odds with the historical rhetoric of the era. »

⁷⁹⁸ ROSENBERG Douglas, « Essai on Screendance », *Dance for the camera Symposium*, op. cit. « I would propose that the most efficacious screendance might even counter the monolithic histories of dance, cinema and the visual arts and create a third party if you will, an independent party that infiltrates the histories of other existing artlike practices. »

⁷⁹⁹ BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936]. Paris : Éditions Allia, 2003, cité dans WALON Sophie, *Ciné-danse : Histoire et singularités esthétiques d'un genre hybride*, op. cit., p. 264.

Conclusion

Dans la deuxième section de mon introduction, j'ai dressé un bref panorama des « modes d'existence » de la danse au cinéma ainsi qu'un état des lieux sur les rapports d'hybridation entre ces deux arts et les connexions intermédiaires qu'ils nouent avec d'autres médias ou d'autres pratiques artistiques. La portée de ce panorama des manifestations filmiques de la danse était moins exhaustive qu'opératoire : il s'agissait d'établir des repères, d'identifier des constantes et des points de rupture afin de constituer les grands ensembles filmographiques autour desquels je structurerais ma réflexion. Ayant posé les jalons de l'histoire « officielle », dominante, de la danse au cinéma – cristallisée autour des captations chorégraphiques, des documentaires de danse, des comédies musicales dansées et, plus récemment, des ciné-danses –, j'ai cherché à mettre au jour une trajectoire « officieuse », souterraine, à même d'embrasser les films expérimentaux investis d'une pulsion dansante, mais qui étaient jugés trop abstraits et trop radicaux pour intégrer la face visible de cette histoire.

Mon objectif était donc de rendre compte des diverses formes d'évocation, d'exploration et d'expression du mouvement dansant au sein des pratiques expérimentales entre les années 1920 et 1970. Je croyais en outre pouvoir démontrer une progression logique entre les trois « états du cinéma expérimental » dans la première moitié du XX^e siècle et les trois approches filmiques de la danse identifiées par Jonas Mekas dans son article sur la ciné-danse pour la revue *Danse Perspectives* – les « danses de machines » du cinéma d'avant-garde des années 1920, les « danses de lignes » de l'animation graphique des années 1930 à 1950, et les « danses de voix intérieures » du Nouveau Cinéma Américain à partir de 1940.

J'aurais pu trouver dans ces mots de Mekas le *leitmotiv* ou le fondement de la structure de ma thèse, en ce qu'ils mettent en exergue la diversité de formes que la ciné-danse peut revêtir, autres que la captation et la restitution filmique de chorégraphies exécutées par des danseurs. Néanmoins, étant donné l'étalement temporel et l'hétérogénéité de mon corpus filmique, il me semblait périlleux de m'approprier cette catégorisation sans problématiser davantage. En effet, cela serait revenu à insister sur une lecture téléologique dans laquelle le découpage historique de mon objet d'étude correspondrait point par point à son organisation en fonction de blocs thématiques, par simple souci de cohérence et d'efficacité.

Consciente des limitations et des écueils sous-jacents d'une approche du cinéma expérimental selon un principe d'interprétation extensif, normatif et évolutif, je tenais tout de même à porter un regard rétrospectif sur son histoire. En effet, il aurait été également dangereux d'aborder chaque film à travers un prisme purement esthétique, coupé de l'histoire et imperméable à toute influence externe, sans prendre en considération son contexte de production et de réception ainsi que les intentions créatives des artistes. Je voulais en outre contrecarrer la tendance de certains travaux dans le domaine des *screendance studies*, lesquels, en se focalisant sur l'étude d'œuvres réalisées à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, se présentent comme les porteurs d'un discours prétendument nouveau sur les approches filmiques de la danse à l'ère du numérique, oblitérant la place pionnière du cinéma expérimental en pellicule en tant que levier d'exploration de l'hybridation entre ces deux arts.

En fin de compte, le choix d'organisation de ma thèse en trois parties a été moins déterminé par l'idée d'une évolution chronologique et linéaire des pratiques et des formes ciné-chorégraphiques expérimentales qu'il ne résulta d'un exercice de déconstruction du récit dominant sur les rapports entre cinéma et danse, jusqu'à peu vu exclusivement par le biais de la représentation et la médiatisation des corps dansants.

Je me suis également rapprochée des cinéastes pour comprendre, d'une part, ce qui dans leurs parcours personnels et artistiques les avait poussés à s'inspirer de la danse et à vouloir l'émuler dans leurs créations et, d'autre part, dans quelle mesure leurs films reflétaient ou défiaient une vision du cinéma et du mouvement caractéristique de leur époque. J'affirmais par-là le droit des artistes à participer à l'élaboration d'un discours historique et idéologique sur les pratiques filmiques expérimentales, un discours plurivoque sur l'« autre cinéma » qui s'immiscerait comme une *arabesque* sinueuse et disruptive dans l'histoire générale du septième art, dont il était à la fois une sorte de repoussoir et de catalyseur.

Afin de démarquer ma recherche des champs précis de la ciné-danse et de la *screendance*, j'ai cherché dans un premier temps une nouvelle catégorie conceptuelle capable de rendre compte des formes filmiques expérimentales qui, par leur degré d'abstraction et l'absence de figures chorégraphiques identifiables, finissaient par être évacuées de la portée et de l'ancrage historique plus récent de ces concepts.

Conclusion

Plus qu'identifier et cataloguer les différents types de films de danse expérimentaux par les figures chorégraphiques qu'ils présentaient, je voulais avoir une compréhension plus approfondie de la façon dont la danse dans tous ces états pouvait intervenir dans le processus créatif, dans la structure formelle ou dans l'expérience perceptive du mouvement des images. Ce faisant, j'espérais mieux comprendre comment le lien à la danse, à son vocabulaire technique et à son imaginaire, pouvait aider à saisir et à décrire les mouvements et les images filmiques qui se dérobaient à l'analyse.

Mon introduction débouchait sur une réflexion d'ordre méthodologique sur l'analyse des films expérimentaux qui, par leur degré d'abstraction, leur caractère hybride et leur refus de la narration, rendaient inopérant le vocabulaire conventionnel de l'analyse filmique, tout en mettant en crise le régime de la représentation et les mécanismes d'identification pour les spectateurs. En suivant les conseils pratiques de Barbara Turkiér, le modèle holistique de Claudine Eizykman et l'approche figurale de Nicole Brenez, j'en suis venue à considérer à la fois les événements filmiques isolés, les effets synesthésiques des mouvements à l'échelle de l'œuvre, ainsi que les dispositifs de création et de réception sous-jacents à l'expérience des films. Dans mes analyses, j'entrelaçais ces différentes méthodes afin de déplacer le regard des corps filmés vers la matière filmique, du sens vers les sensations.

Enfin, c'est en m'appuyant sur les écrits des cinéastes au sujet de leurs pratiques filmiques et de leur dialogue avec la danse, que j'ai pu étoffer et soutenir mes analyses filmiques. J'ai suivi l'idée de Paul Valéry selon qui, pour comprendre l'expérience esthétique, il faut prendre en compte son fondement poïétique, que celui-ci se concrétise en amont, au niveau de la production d'une œuvre par l'artiste, ou en aval, au niveau de la réception, non pas passive, mais également constitutive de la subjectivité du sujet esthétique. Une telle poïétique des pratiques filmiques demandait, en plus de la lecture des écrits des cinéastes, d'envisager leurs réalisations comme des expériences faisant acte d'une certaine manière de (conce)voir le cinéma, et servant d'interface, de lieu d'échange ou de partage sensoriel avec les spectateurs. Regarder les films revenait moins à identifier ce que les images montraient qu'à dégager ou à activer chez la spectatrice et sujet esthétique que j'étais les expériences sensorielles mises en œuvre par les cinéastes lors de l'acte de création.

Je m'adonnais ainsi à une sorte d'herméneutique individuelle de l'expérience esthétique, telle que la définit Claude Thérien à l'aune des réflexions de Valéry⁸⁰⁰, ce qui supposait que je fusse capable de produire moi-même les conditions de réception des « sollicitations formelles de la sensibilité » que les films expérimentaux m'adressaient. Ces sollicitations formelles se manifestaient sous la forme d'un rythme global des images provoquant une volonté de réponse empathique, par des analogies prégnantes entre des idées et des images qui structuraient mon expérience perceptive, ou encore à travers un élément visuel fulgurant qui déviait mon attention et bousculait mon mode de perception habituel.

Au cours de mon étude, j'ai donc tâché de mettre en évidence la richesse des enjeux esthétiques, techniques et sensoriels des rapports entre le cinéma expérimental et la danse. Chaque partie de la thèse s'est focalisée sur l'un des aspects que revêtait le modèle ciné-chorégraphique proposé – esthétique/formel, technique/pratique, sensoriel/figural –, opérant en tant qu'angle d'approche privilégié (mais non exclusif) des trois blocs filmiques qui constituaient le corpus.

Retour aux expériences originaires du mouvement

De l'idée d'un modèle ciné-chorégraphique a fini par découler un horizon de pensée sur les principes de conception, d'inscription et de perception des images en mouvement, en dialogue avec les modalités d'une expérience élargie de la danse. À cet égard, je me suis efforcée de montrer que la racine « *choré(e)* » pouvait aider à saisir la dimension originaires et pulsionnelle du mouvement dansant avant sa consignation par des figures académiques, et ainsi contribuer à élargir la notion même de danse au-delà de ses pratiques savantes et culturellement ancrées.

⁸⁰⁰ THÉRIEN Claude, « Valéry et le statut "poïétique" des sollicitations formelles de la sensibilité », *op. cit.*, p. 366. « Par "herméneutique individuelle", j'entends ici une exploration des expériences esthétiques par lesquelles la subjectivité esthétique se voit elle-même concernée dans sa propre identité comme existence individuelle. En adoptant le cadre d'une telle analyse, le contenu de l'expérience esthétique se révèle être le composé d'éléments marquants relatifs à notre existence par l'intermédiaire desquels nous nous sentons personnellement interpellés comme individus. »

Conclusion

Je compris en outre que je pouvais établir un parallèle entre, d'un côté, le caractère maîtrisé et codifié des gestes et mouvements humains dans les chorégraphies académiques et dans les films de fiction narratifs et, de l'autre, la dimension insensée et débordante du mouvement suscité par la danse à l'état de chorée ainsi que par l'agitation des images dans certains films expérimentaux. Selon cette logique, le cinéma expérimental était pour le cinéma narratif et représentatif ce que la danse à l'état de chorée était pour l'art chorégraphique : une source d'expériences originaires et pulsionnelles du mouvement. J'ai ainsi fait remonter mes questionnements au cinéma d'avant-garde des années 1920 car, comme l'écrivit Claudine Eizykman :

Il fallait bien une expérience cinglante pour faire lever dans la frénésie technique et économique d'un cinéma naissant, une gerbe de films et de pensées qui imposeraient à la postérité cinématographique de revenir sans cesse aux formes et aux questions qu'ils légaient, une expérience originaire ; celle à partir de laquelle commencent les questions.⁸⁰¹

L'expérience cinématographique originaire à laquelle se réfère l'auteure n'est autre que la recherche des propriétés spécifiques du médium filmique qui permettent la création du « mouvement par les immobilités », principe élémentaire de tout le cinéma, figuratif aussi bien qu'abstrait, en prises de vue réelles ou animation. Une étude sur le mouvement du cinéma se révèle comme une recherche de l'origine ; mais cette recherche, cette prise de conscience de l'essence *cinégraphique*, ne pouvait pas se faire dans l'ignorance de cet autre art du mouvement qu'est la danse.

Ce sont les films d'avant-garde des années 1920 qui sèment en premier les conditions de cette expérience originaire. Ils montrent que le mouvement apparent qui relie les images n'est pas forcément moteur d'une connexion, véhicule de sens ou garant de continuité : il peut au contraire faire éclater les images, exacerber les discontinuités, court-circuiter la perception. Ces films prouvent par ailleurs que le mouvement n'est pas réservé aux corps humains et qu'il y a un dynamisme inhérent aux formes visuelles de tout ordre (lignes, objets, machines, phénomènes naturels...) que les mouvements de la caméra et les effets de montage aident à révéler.

⁸⁰¹ EIZYKMAN Claudine, « L'avant-garde cinématographique comme expérience originaire », *op. cit.*, p. 14.

Dans la première partie, j'ai donc montré comment une certaine idée de la danse moderne a pu fonctionner en tant que modèle formel et idéal esthétique pour ce cinéma d'avant-garde des années 1920. Certes, les analogies avec la musique restent prédominantes au sein des débats sur la spécificité et la pureté du cinéma, répondant à une double nécessité de validation artistique et de consolidation d'un langage formel fondé sur l'enchaînement temporel des images ; mais les nombreuses évocations de la danse qui émaillent les discours des théoriciens et des cinéastes de l'époque signalent une volonté de penser la rencontre entre danse et cinéma à l'aune de l'idéal de l'œuvre d'art totale et de la recherche d'une synthèse des arts, tout en préparant l'élargissement des notions de geste, de mouvement et de rythme visuel au paradigme de la mobilité mécanique de la Modernité aussi bien qu'aux phénomènes naturels et à la sphère des sensations. Effectivement, Jean Epstein associe quelques images de la danse aux sensations physiques éprouvées à bord de divers moyens de transport et à la dissolution de la subjectivité provoquée par la multiplication des points de vue sur un mouvement ; dans les écrits de Germaine Dulac, des références précises aux danseuses Loïe Fuller et Isadora Duncan illustrent une approche non psychologisée de la gestuelle humaine, qui serait en résonance avec les rythmes impondérables de la nature auxquels la cinégraphie intégrale donnerait accès.

Ceci m'amena à chercher dans les réalisations de ces cinéastes et d'autres (Fernand Léger, Man Ray) les figures chorégraphiques plus ou moins identifiables, appartenant autant à l'imaginaire de la danse académique qu'à celui des danses burlesques, qui s'y articulent avec les images les plus disparates et les effets visuels les plus disruptifs. Loin des codes de la narration et de la figuration, les figures chorégraphiques dans les films d'avant-garde contribuent à infléchir l'expérience sensible du mouvement que les œuvres proposent : soit elles servent de contrepoint à d'autres sphères du mouvement que l'appareil de prise de vue met en lumière (la grâce d'une danseuse classique vs. la férocité des machines dans *Thèmes et Variations* ; les apparitions fugaces de la figure humaine vs. les mouvements imperceptibles de la nature dans *Étude cinégraphique sur une arabesque*) ; soit elles attisent pour mieux déjouer la pulsion scopique des spectateurs face aux corps féminins (la ballerine travestie d'*Entr'acte*, les jambes dansant le charleston dans *Emak Bakia*, etc.).

Conclusion

Cette première partie a également permis de montrer de quelle manière une pensée chorégraphique du montage se développe dans des films qui laissent moins de place à la figuration humaine, au profit du traitement plastique et rythmique des images : c'est notamment le cas du *Ballet mécanique*, où le montage prend le parti de la fragmentation et de la discontinuité dans l'agencement des mouvements apparents et des compositions kaléidoscopiques d'objets et de figures géométriques animées.

Suivant la piste d'un cinéma capable d'opérer la synthèse du mouvement des images, la deuxième partie de ce mémoire a investigué la façon dont un certain cinéma d'animation prit en main l'exploration du mouvement entamée dans le cinéma d'avant-garde des années 1920 et en fit l'une de ses forces d'expression. Elle s'est focalisée sur l'impact sensoriel, plus précisément kinesthésique, de quelques réalisations de Len Lye et Norman McLaren : pour eux, l'élaboration et la perception des mouvements des images était indissociable de l'engagement physique dans l'acte de création, si bien qu'ils revendiquent un lien à la danse en se comparant à des danseurs. Animer des images à main levée était une façon de se procurer des expériences physiques du mouvement par l'intermédiaire du médium filmique, leur but ultime étant de partager ces expériences avec les spectateurs.

Dans leurs films peints ou grattés à même la pellicule, on suit des lignes et des couleurs qui se transforment avec une vivacité bouillonnante sur le rythme de musiques choisies pour leur potentiel d'incitation à la danse, notamment le jazz dans *Boogie-Doodle* et *Swinging the Lambeth Walk*. Si les motifs visuels des films suscitent parfois une dynamique de pas de deux romantique ou de bal chaotique, le lien à la danse se retrouve moins dans les figures chorégraphiques que dans le rapport physique des cinéastes avec le support de création : rappelons les mots de McLaren qui évoquait le rôle de la « mémoire musculaire » dans sa méthode d'élaboration graphique du mouvement ; et ceux de Len Lye qui déclarait vouloir projeter le « sens physique du mouvement au-delà de l'esthétique de la danse », expérimentant pour cela des états de conscience modifiés lorsqu'il réalise *Free Radicals* en grattant sur l'amorce noire. Vue sous cet angle, la technique du *direct film* préfigure une sorte de notation visuelle des gestes des animateurs, inscrivant dans le support filmique une chorégraphie contingente des images, à décoder et à compléter par les spectateurs.

Cette idée m'amena à terminer la deuxième partie de mon manuscrit avec un chapitre sur la cinéaste Marie Menken et son exploration de la caméra somatique dans les films *Visual Variations on Noguchi*, *Arabesque for Kenneth Anger* et *Lights* : improvisant ses déplacements caméra à la main, répondant aux sollicitations du milieu, Menken imprime sa danse dans les images, sans pour autant y figurer. Ses films inaugurent également une nouvelle voie pour la ciné-danse alors à ses débuts, que certains qualifient de « ciné-danses sans danseurs », mais que j'ai préféré appeler « ciné-poèmes dansés » : car il y a bel et bien un sujet dansant derrière la caméra, un sujet dont le regard poétique *fait corps* avec le monde physique.

Ce fut donc dans les films de Len Lye, McLaren et Menken que j'ai trouvé les exemples les plus éclairants d'une imprégnation des images animées ou filmées par les attitudes corporelles des cinéastes conduisant à l'expérience de la danse. Le caractère convulsif et hasardeux des mouvements visuels corroborait en outre l'hypothèse d'une *chorée* propre au médium filmique et indépendante du contenu figuratif des images, qui était issue des gestes créatifs et techniques exécutés par les cinéastes, et qui se transmettait aux corps des spectateurs pendant la projection. Les films analysés dans la première et deuxième parties de mon mémoire montrent ainsi que l'idée d'une danse des images ayant un fondement phénoménologique se trouvait déjà en germe dans les explorations ciné-chorégraphiques des cinéastes d'avant-garde des années 1920, dans les *direct films* de McLaren et Len Lye, ainsi que dans les ciné-poèmes dansés de Marie Menken.

Cependant, ce ne serait pas la voie suivie par les premiers choréalisateurs entre 1945 et la fin des années 1960 : dans *A Study in choreography for camera* de Maya Deren ou *Nine variations on a Dance Theme* de Hilary Harris par exemple, les chorégraphies sont façonnées par le montage, mais l'attention reste focalisée sur la virtuosité des danseurs filmés. Dans la dernière partie de ma thèse, j'ai donc voulu examiner quel était le degré de résistance des corps et des figures chorégraphiques aux manipulations spatio-temporelles et aux mouvements choréiques du médium filmique. Plus précisément, j'espérais montrer comment certaines œuvres initiatiques de la ciné-danse ont fait du corps dansant un support idéalement plastique pour une tentative de renouvellement du langage cinématographique.

La ciné-danse à bras-le-corps

Si les œuvres fondatrices de la ciné-danse redonnent au corps humain une place centrale dans l'imaginaire de la danse (re)pensée et (re)créée par les moyens du cinéma, les réflexions développées par les premiers choréalistes montrent que les idées sur les expériences originaires du mouvement qui avaient nourri les recherches ciné-chorégraphiques des décennies précédentes ne se sont pas perdues : simplement, elles doivent être réexaminées à l'aune de la confrontation avec la figure humaine.

Afin de comprendre dans quelle mesure les ciné-danses réalisées entre 1940 et 1960 prolongent ou non l'héritage ciné-chorégraphique du cinéma d'avant-garde et la dimension kinesthésique de l'animation graphique, j'ai jugé utile de passer en revue les premiers efforts de définition de cette pratique artistique proposés dans le numéro spécial de l'été 1967 de la revue *Dance Perspectives*. S'en dégage l'ambition de plusieurs cinéastes expérimentaux d'explorer davantage les hybridations entre la danse et le cinéma dans une optique d'élargissement des domaines exclusifs de ces deux arts : d'une part, ils encouragent l'exploration de pratiques filmiques mettant en évidence la capacité du médium filmique à révéler le potentiel chorégraphique de tout type de mouvement et à transmettre aux spectateurs des sensations physiques proches de l'expérience de la danse ; d'autre part, ils envisagent la multiplication des enjeux sensoriels de la ciné-danse par l'emploi de procédés tels que les surimpressions, les variations de vitesse ou le flou cinétique, qui obligent à repenser les conditions de présence et de figuration du corps dansant dans les images animées.

Le dernier « grand écart » de ma réflexion a consisté donc à montrer que le véritable enjeu de la ciné-danse n'était pas la représentation des corps dansants mais l'exploration de leur figurabilité et des sensations qu'ils suscitent, en les mettant à l'épreuve des manipulations spatio-temporelles et plastiques du médium filmique qui infléchissent pour leur part les représentations ordinaires des corps. Pour cela, je me suis appuyée sur un appareillage théorique articulant les notions lyotardiennes de figural et d'acinéma avec les conceptions du corps phénoménal et intensif de Maurice Merleau-Ponty (*corporité*) et de Gilles Deleuze (*Corps sans Organes*).

À travers l'analyse d'un ensemble de courts-métrages expérimentaux de Sara Kathryn Arledge, Ed Emshwiller, Bruce Conner et Peter Kubelka, j'ai montré comment des mouvements excessifs et anarchiques du médium filmique peuvent opérer une transfiguration, souvent subversive, des contenus chorégraphiques filmés. Ces cinéastes s'attaquent à l'idée du corps en tant qu'entité stable et prédéterminée, préférant explorer sa dimension plastique et changeante par le biais de déformations optiques qui le déréalisent, de surimpressions qui brouillent la perception des figures, de montages stroboscopiques qu'accentuent l'intermittence des images, ou encore de flous cinétiques qui saisissent les énergies pulsionnelles ou résiduelles des corps dans leur devenir abstrait. En agissant de la sorte, ils façonnent des corporités qui « résultent du travail d'un réseau matériel et énergétique mobile, instable, de forces pulsionnelles et d'interférences d'intensités disparates et croisées »⁸⁰². Cette porosité entre les corps et les images a évidemment un impact sur l'expérience spectatorielle : ne trouvant plus ses repères dans les apparitions erratiques des corporités dont les mouvements débordent les limites du visible, le regard du spectateur se laisse galvaniser par les mouvements choréiques du médium filmique et se retrouve dans une situation d'expérience de la danse *par procuration*.

Étais-je allée trop loin en décidant d'inclure dans mon corpus des films admettant la présence de la figure humaine et, ce faisant, retombais-je dans l'histoire « officielle » de la danse au cinéma ? Je ne le crois pas. Mon choix ne découlait pas d'une concession à la définition conventionnelle de la danse circonscrite aux corps normalisés et à une grammaire chorégraphique ; les courts-métrages analysés étaient justement ceux considérés comme trop radicaux et insuffisamment chorégraphiques pour être classifiés de ciné-danses. Je restais du côté des « parias » de l'histoire des rapports entre la danse et le cinéma : des œuvres qui n'étaient pas des ciné-danses *stricto sensu* et qui bouscullaient les limites de cette pratique artistique, notamment en ce qui concerne la manipulation et la déformation des corporités dansantes à l'aide de divers artifices et effets cinématographiques.

⁸⁰² BERNARD Michel, « De la corporité comme “anticorps” ou la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de “corps” », *op. cit.*, p. 20.

Conclusion

À l'exception d'Ed Emshwiller, aucun des cinéastes expérimentaux abordés dans le dernier chapitre de la troisième partie n'a jamais revendiqué un lien à la mouvance de la ciné-danse ; ce ne fut que plus tard que *Visual Variations on Noguchi* de Marie Menken et *Introspection* de Sara Kathryn Arledge ont été envisagés comme des œuvres fondatrices aux cotés du film-manifeste de Maya Deren. J'ai donc opté pour mettre ces films en avant, au détriment des deux ciné-dances plus célèbres des années 1960 et subséquemment très commentées, *Nine Variations on a Dance Theme* d'Hilary Harris et *Pas de deux* de Norman McLaren (néanmoins citées plusieurs fois). D'autant plus que cela aurait été trop facile, trop attendu, de voir dans la ciné-danse de McLaren l'aboutissement des recherches ciné-chorégraphiques de la première moitié du siècle, comme le résume Dick Tomasovic :

Avec Pas de deux, McLaren avait déjà offert une mise en image de la danse indépassable de son point de vue. Son goût pour l'analyse et la synthèse du mouvement (les chronophotographies de Marey et Muybridge sont des modèles), le déploiement mélodique et harmonieux des lignes, la réinvention du réel par l'intermédiaire du machinique cinématographique y sont portées à leur comble.⁸⁰³

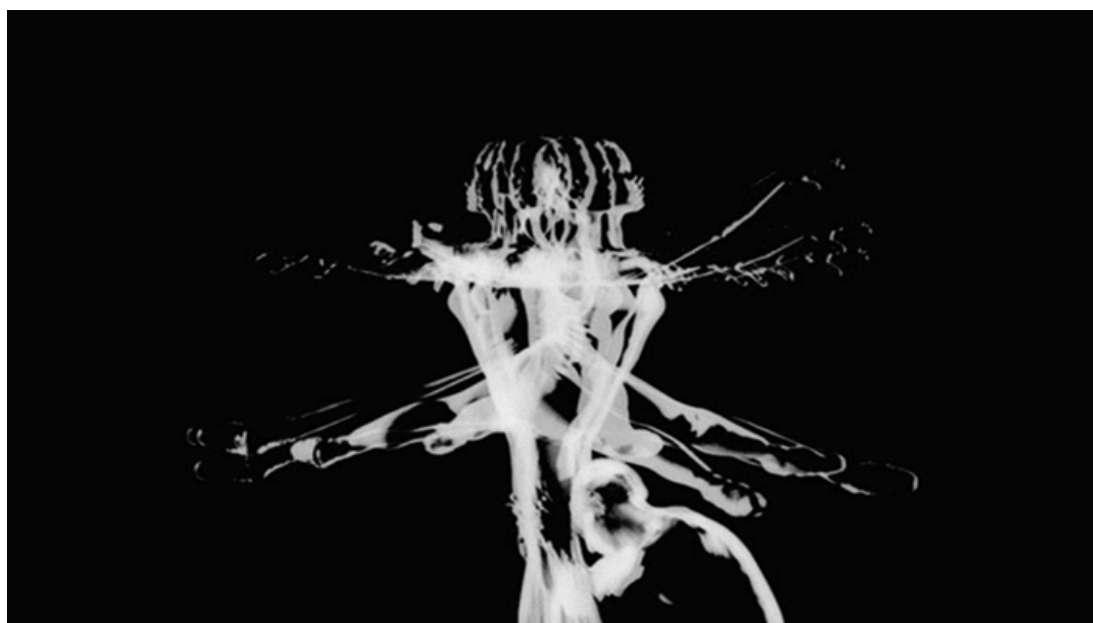


Figure 53. Démultiplication et flux du mouvement.
Photogramme de *Pas de deux* (1968) de Norman McLaren.

⁸⁰³ TOMASOVIC Dick, *Kino-Tanz. L'Art chorégraphique au cinéma, op. cit.*, p. 35.

Les intentions créatives qui ont présidé aux choix de mise en scène et de représentation des corps dansants par McLaren inscrivent pleinement *Pas de deux* dans le projet esthétique de la ciné-danse : « Je voulais obtenir des images dé-réalisées qui présenteraient l'essence même des danseurs et non plus seulement leur physique »⁸⁰⁴, déclare-t-il. Certes, les éclairages obliques et les contrastes lumineux réduisent les corps à des silhouettes graphiques dont seuls les contours se distinguent dans le noir ; et les surimpressions multiples avec de légers décalages permettent non seulement de juxtaposer les phases successives du mouvement sur une même image mais aussi de faire danser les corps avec leurs doubles ou de les fusionner en une seule entité surhumaine irradiant de bras et de jambes supplémentaires. Pourtant, son approche du matériel chorégraphique (de la danse classique, un choix plutôt conventionnel) reste plus révérencieuse qu'elle n'est subversive, portant la dimension graphique du mouvement à un degré de lisibilité et de sublimation inouïs⁸⁰⁵.

En revanche, dans les films d'Ed Emshwiller, Bruce Conner ou Peter Kubelka les figures et mouvements chorégraphiques ne sont jamais complètement à l'abri des manipulations filmiques qui, travaillant à contresens du régime de la représentation, contribuent à émanciper les corporéités présentes dans les images de leurs fonctions signifiantes et discursives, surtout lorsqu'il s'agit de remettre en question la finitude et l'unité identitaire des individus ou les représentations sexualisées du corps féminin. On peut voir dans leurs films le début d'une réflexion sur « des problématiques philosophiques qui témoignent notamment d'un souci de résistance et d'émancipation face à la normativité des processus sociaux, économiques et politiques de modelage et de standardisation des corps »⁸⁰⁶, tendance qui, comme l'observe Sophie Walon, s'affirme dans les ciné-danses plus récentes de Wim Vandekeybus, Thierry De Mey, Antonin De Bemels ou Laurent Goldring, entre autres.

⁸⁰⁴ McLAREN Norman, dans *McLaren au fil de ses films*, *op. cit.*, pp. 83-84.

⁸⁰⁵ Sophie Walon propose une analyse complète de *Pas de deux*, dont je transcris ici les conclusions : « En définitive, parce qu'il invente une manière tangible et cinégénique de restituer l'impact vibratoire qui prolonge les mouvements au delà de leur exécution, parce qu'il invite la temporalité du flux dans l'espace et dans l'instant du photogramme, et parce qu'il modèle des corps ciné-chorégraphiques particulièrement originaux, *Pas de deux* s'impose comme l'un des grands jalons de l'histoire du film de danse et *a fortiori* de la ciné-danse. ». WALON Sophie, *op. cit.*, pp. 199-207.

⁸⁰⁶ WALON Sophie, *op. cit.*, p. 399.

Conclusion

Le processus de spectralisation des corps entamé par les cinéastes américains durant les années 1950 et 1960 via le détournement des principes de fonctionnement du médium filmique et l'exploration des techniques d'anamorphose, de surimpression, de surexposition, de flou cinétique et d'intermittence des images, sera approfondi par les chorégraphes contemporains à l'aide des technologies numériques. Par exemple, dans la série *Scrub Solos* (1999-2001), Antonin De Bemels utilise une caméra Super 8 pour capter en pose longue les mouvements frénétiques d'un danseur, comme l'avait fait Emshwiller dans *Thanatopsis*, puis numérise les images obtenues pour les déformer à travers la technique de *scrubbing* (équivalent audiovisuel du *scratching* pratiqué par les DJs) ; dans la vidéo de l'installation *Rémanences* (2010), Thierry De Mey utilise une caméra thermique pour capter la trace irradiante des corps en mouvement (les zones chaudes impressionnant davantage l'image, tandis que les parties froides semblent se dissiper), obtenant des figures désincarnées et abstraites qui rappellent celles façonnées par Deren et Arledge à travers l'emploi du négatif dans *The Very Eye of Night* ou les vêtements occultants dans *Introspection*.

Plus que conjurer l'évanescence de la danse, ces corporéités hybrides prennent « à bras-le-corps » la question de l'effacement des frontières entre l'organique et le mécanique, le mobile et l'immobile, le réel et le virtuel... Et, à nouveau ici, les traces cinétiques laissées dans l'espace écranique permettent de réitérer la vocation ciné-graphique qui unit la danse et le cinéma.



Figures 54a et b. Corporéités choré-graphiques dans des ciné-dances contemporaines. Photogrammes de *Scrub Solos* (1999-2001) d'Antonin De Bemels et *Rémanences* (Thierry de Mey, 2010).

Rémanences et élargissements

Dans les dernières décennies du XX^e siècle, on a vu se multiplier à la fois les types corporités que les ciné-danses fabriquent (animalesques, infra ou surhumaines, hybrides, voire abstraites), les lieux qu'elles occupent (naturels, urbains, industriels, domestiques, etc.), et les vocabulaires chorégraphiques qu'elles emploient (avec une attention particulière accordée aux gestes quotidiens et de travail dissociés de leurs fins pratiques). En effet, la ciné-danse contemporaine s'affirme comme un terrain d'essai privilégié des théories du post-humanisme à travers l'exploration intensive des rapports des corps avec les espaces, les technologies et les images qui les entourent. Loin de constituer un phénomène nouveau, les implications critiques, philosophiques et politiques des ciné-danses actuelles vont bien au-delà du traitement filmique et stylistique donné aux contenus chorégraphiques ; elles alimentent de plus en plus les débats et les actions de la communauté d'artistes et de chercheurs autour des modalités de production et de diffusion de cette pratique artistique.

Outre ses aspects d'hybridation et d'intermédialité constitutifs, la ciné-danse semble évoluer en synergie avec les pratiques du cinéma élargi (art vidéo, installations et performances multimédia, etc.) pour venir se nicher du côté du *post-cinéma*, soit « les formes de l'image en mouvement nées avec le tournant numérique et qui s'émancipent des spécificités du médium cinématographique – que celui-ci soit défini par l'indexicalité propre à la pellicule argentique, [ou] le dispositif de la projection en salle obscure »⁸⁰⁷. En fait, les modes de diffusion dominants de la ciné-danse – la galerie d'art plus souvent que la salle de cinéma et, aujourd'hui, l'Internet – offrent matière à réflexion, notamment en ce qui concerne le rôle joué par les nouveaux médias connectés dans l'expansion transmédiatique du cinéma.

La démocratisation et l'omniprésence d'Internet, avec tout ce que cela implique en matière d'hyper-connectivité, de dématérialisation des processus créatifs, de circulation et appropriation des images par les internautes, est notamment à l'origine

⁸⁰⁷ « Post-cinéma: pratiques de recherche et de création », appel à contributions pour le n° 3 de la revue *Images Secondes*, à paraître courant 2021. URL : <https://imagessecondes.fr/index.php/appels-a-contributions-en-cours/> [Consulté le 09/03/2020].

Conclusion

de ce que certains auteurs appellent la « *screendance 2.0* »⁸⁰⁸ : dans son ouvrage de 2020 *Perpetual Motion: Dance, Digital Cultures, and the Common*⁸⁰⁹, Harmony Bench examine notamment la façon dont l'Internet et la culture numérique constituent aujourd'hui un important facteur de connexion à l'échelle globale pour la communauté diasporique d'artistes, de chercheurs et de spectateurs néophytes aussi bien qu'initiés, autant du point de vue de la création (à travers, par exemple, le *crowdsourcing* de projets collectifs) que de la diffusion (via les plateformes spécialisées et festivals en ligne proposant des projections et des événements divers⁸¹⁰).

Pour la communauté d'artistes et de chercheurs, il ne s'agit pas uniquement d'envisager l'expansion de la ciné-danse à l'aune des performances multimédia, de l'augmentation technologique et des environnements immersifs qui repoussent les limites des médias et brouillent les frontières entre les spectateurs et les écrans. Depuis quelques années des voix se font entendre dans les milieux artistique et académique revendiquant une vision plus élargie et inclusive de la ciné-danse, à la fois dans ses formes artistiques, dans son rapport aux technologies, ainsi que dans ses pratiques culturelles et sociales. Les enjeux socio-politiques et culturels de la production et de la diffusion de ciné-danses prennent également de l'ampleur, comme en témoigne l'intensification des débats sur les questions de genre et de race dans le champ des *screendance studies*⁸¹¹, avec une augmentation conséquente des recherches sur des pratiques et des formes non-occidentales de la ciné-danse contemporaine.

⁸⁰⁸ BENCH Harmony. « Screendance 2.0: Social Dance-Media ». *Participations. Journal of Audience and Reception Studies*, n° 7 (2), 2010, pp. 183–214. La formule « *screendance 2.0* » se réfère aux pratiques artistiques dans ce domaine qui se répandent à travers l'ensemble des interfaces, des fonctionnalités et des usages d'un web plus participatif et interactif, dans lequel les internautes sont souvent les créateurs de contenus (notamment sur les réseaux sociaux et d'autres sites collaboratifs).

⁸⁰⁹ BENCH Harmony, *Perpetual Motion: Dance, Digital Cultures, and the Common*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2020.

⁸¹⁰ Aux grands sites de partage de vidéos qui présentent une énorme offre de créations récentes (par exemple, la chaîne « Tendu TV : Essential Dance film » sur Youtube et la page « Screendance Collective » sur Vimeo), s'ajoutent les sélections de quelques archives de cinéma en ligne qui proposent des programmes de ciné-dansés historiquement pertinentes (notamment *UbuWeb Dance*, *The Film-makers' Cooperative*, et *La Cinémathèque de la Danse*). En France, la plateforme *Numéridanse* créée en 2011 demeure l'exemple de référence d'une vidéothèque de danse en ligne donnant accès à un fonds d'archive extrêmement riche et gratuit comprenant des spectacles filmés, des documentaires, des adaptations et aussi des ciné-danses originales.

⁸¹¹ La ligne éditoriale des derniers numéros de *The International Journal of Screendance* en est un exemple marquant, avec notamment le numéro 9 paru en 2018 sous l'intitulé « Screening the Skin: Issues of race and nation in Screendance ».

Dans le contexte des débats actuels sur l'avenir des formes traditionnelles du cinéma à l'époque du numérique et d'Internet, de la multiplication des écrans et de la dématérialisation des supports de création et de diffusion des œuvres, il me semble important d'envisager l'évolution future de la ciné-danse à l'aune de ces éléments, non seulement en prenant en compte les nouvelles technologies, pratiques artistiques et expériences esthétiques auxquelles elle ne cesse de s'élargir, mais également en essayant de comprendre de quelles manières la « pulsion dansante » qui a nourri les recherches des cinéastes expérimentaux du XX^e siècle persiste et se réinvente dans les ciné-danses numériques. Dans les pages qui suivent, je vais essayer de montrer comment certaines approches ciné-chorégraphiques expérimentales se manifestent « en rémanence » dans les créations contemporaines, et y constituent des formes de résistance aux représentations dominantes de la danse.

Parmi les tendances de la « ciné-danse élargie »⁸¹² qui se développent depuis les vingt dernières années, on signale la multiplication des projets participatifs (composés de segments chorégraphiques filmés et/ou dansés par différentes personnes et reliés au montage)⁸¹³ ; les ciné-danses sans danseurs (qui se focalisent sur le dynamisme visuel de l'architecture ou les flux de circulation urbains ainsi que sur les mouvements d'animaux ou de la nature)⁸¹⁴ ; et les *found choreographies* (fondées sur le réemploi d'images préexistantes détournées de leur contexte original, issues d'extraits de films, de vidéos partagées sur Internet ou d'archives historiques montrant souvent des gestes quotidiens, de travail ou sportifs)⁸¹⁵.

⁸¹² Je reprends la classification proposée par Sophie Walon dans le chapitre « *Expanded screendance* ou quelques formes originales et élargies de ciné-danses », *op. cit.*, pp. 303-312.

⁸¹³ Outre les films évoqués précédemment, *Globe Trot* (2013) et *Exquisite Corps* (2016), conçus et montés par Mitchell Rose (voir p. 315), les organisateurs du Festival de Vidéo-danse de Bourgogne Marisa Hayes et Franck Boulègue sont à l'origine de plusieurs projets collectifs de grande envergure développés en France, notamment *Danses Macabres* (2016) et *Ballet de la Nuit* (2018).

⁸¹⁴ *Ballet mécanique* de Fernand Léger et *Bridges-Go-Round* de Shirley Clarke en seraient des possibles ancêtres ; mais on peut également signaler une tendance « zoologique » des ciné-danses contemporaines sans danseurs, avec notamment *Birds* (2000) de David Hinton.

⁸¹⁵ Citons, par exemple, *Mass Ornament* (2009) de Natalie Bookchin, une installation faite à partir de centaines de vidéos de danse partagées sur Youtube, accompagnées des bandes sonores de deux films de 1935, *Gold Diggers* de Busby Berkeley et *Triumph of the Will* de Leni Riefenstahl, qui questionne la mise en scène de soi par les jeunes à travers les écrans et la technologie. Un autre exemple intéressant est *Mudanzas* (2012) de Melina Rivera, qui consiste en un montage chorégraphique de gestes tirés de plusieurs films expressionnistes allemands des années 1920.

Conclusion

Contrairement aux ciné-danses collectives, qui présentent en règle générale des contenus chorégraphiques facilement identifiables, dans lesquels les danseurs visibles à écran sont toujours les principaux vecteurs de sens et de connexion entre des mouvements fragmentés ou des espaces hétérogènes juxtaposés par le montage, les ciné-danses sans danseurs et les *found choreographies* promeuvent des approches désanthropocentrées de la danse tout en remettant en question le caractère intentionnel du mouvement dansé. Ici, plus que l'« hyper-raccord téléportant », une logique chorégraphique est tissée au moyen d'analogies visuelles et d'effets de rythme qui permettent de rendre dansants des mouvements ou des gestes qui à l'origine ne le sont pas. Bien que ces deux tendances restent minoritaires dans le panorama actuel de la création de ciné-danses, elles permettent d'attester d'une voie non représentative ou abstraite de la ciné-danse numérique, qui prolonge sur certains aspects la vocation ciné-chorégraphique des cinéastes d'avant-garde dans l'exploration des mouvements des objets, de la lumière et de la nature, au dépit de ceux du corps humain.

Toutefois, dans de tels objets fondés sur l'appropriation et la manipulation d'images pré-existantes, l'engagement physique des artistes dans l'acte créatif est fortement amoindri : le geste filmique se trouve souvent noyé sous les effets ajoutés en post-production avec un minimum d'effort physique, par moyen de simples clics. À moins de chercher des approches sensibles ou tactiles du montage, on est loin des pratiques kinesthésiques ou somatiques de Len Len, McLaren ou Menken.

Dans ce contexte, la biennale *Rencontres Internationales Regards Hybrides*, événement phare organisé à Montréal depuis 2017 à la croisée d'approches féministes, intersectionnelles et écoresponsables des pratiques artistiques liant danse et cinéma, a consacré sa deuxième édition à la question de la place du « *low-tech* » et de l'appropriation de la culture populaire dans la création actuelle de ciné-danses. Selon sa fondatrice Priscilla Guy, « le choix d'orienter les *RIRH* vers la création *low-tech* s'explique par le souhait d'offrir un contrepoint à ces images très homogènes qu'on voit dans la vie de tous les jours, de répliquer aux canons du cinéma en général »⁸¹⁶.

⁸¹⁶ NAOUFAL Nayla, « Place au “low-tech” aux Rencontres internationales Regards hybrides », *Le Devoir*, 18 novembre 2019. URL : <https://www.ledevoir.com/culture/danse/567233/danse-et-cinema-place-au-low-tech> [Consulté le 10/03/2021].

Outre cet aspect de résistance aux images stéréotypées des corps qui circulent sur nos écrans, on peut voir dans ce renouveau de l'intérêt des artistes pour les approches artisanales de la ciné-danse une volonté de renouer avec la dimension physique, immédiate et matérielle de l'acte de création d'images en mouvement.

S'il est encore tôt pour évaluer avec certitude si cette tendance *low-tech* de la ciné-danse entraînera un retour aux pratiques de « bricolage » avec les images, aux dispositifs minimaux et aux expériences originaires du cinéma expérimental, il me semble que les conséquences immédiates de la pandémie de Covid-19 depuis le printemps 2020 peuvent apporter de nouveaux éléments de réponse. Écrite au moment d'un troisième confinement en France, ma conclusion m'a amené assez naturellement à réfléchir aux manifestations récentes de la « ciné-danse confinée ».

D'une part, à l'époque des gestes barrière et de la distanciation sociale, se filmer avec son smartphone ou sa webcam à domicile, dans la nature ou dans les espaces publics désertés, est devenu un acte de résistance pour beaucoup de danseurs confinés, professionnels aussi bien qu'amateurs. Par exemple, la danseuse et chercheuse Nadia Vadori-Gauthier a élargi son projet « Une minute de danse par jour » aux internautes qui rapidement lui ont envoyé leurs propres « danses de confinement », qu'elle a compilées dans une seule vidéo de quelques minutes en *split-screen*⁸¹⁷. Dans cette vidéo et d'autres similaires qui ont circulé sur les réseaux sociaux lors du premier confinement, les écrans divisés deviennent le lieu d'une rencontre virtuelle entre des individus physiquement éloignés qui unissent leurs efforts pour constituer une seule danse, voire même un seul corps chorégraphique, comme c'est le cas de la vidéo *Confinected* (2020)⁸¹⁸.

⁸¹⁷ Le projet « Une minute de danse par jour » (<http://www.uneminutededanseparjour.com/le-projet/>) naît au lendemain de l'attentat de Charlie Hebdo comme un manifeste poétique et politique contre les violences de l'actualité (manifestations, attentats, bouleversements climatiques, accueil des réfugiés...). Depuis 2015, Nadia Vadori-Gauthier se filme tous les jours pendant une minute en train de danser dans les endroits et les contextes les plus insolites. URL : <https://vimeo.com/403769195>.

⁸¹⁸ Les cinq danseurs de la compagnie de danse contemporaine EMKA dirigée par Mehdi Kerkouche ont élaboré une vidéo chorégraphique ludique et sans prétention sur la chanson « You're the first, the last, my everything » de Barry White : leur danse est morcelée et recousue par le montage, chaque segment de l'écran présentant une partie de l'un des danseurs de sorte à former un seul et même corps. Cette vidéo partagée sur Twitter et Youtube est devenue virale sur les réseaux sociaux, enregistrant plus d'un million de vues en 24 heures. URL : <https://youtu.be/p0aiteiuH3Q>.

Conclusion

D'autre part, la fermeture des salles de spectacle et des cinémas a fait basculer vers le numérique toutes les pratiques de sociabilité et de consommation culturelle. Ceci met à mal la définition première de la *screendance*, puisque désormais toute œuvre ou expérience de danse se fait par écrans interposés. En effet, les ciné-danses à vocation artistique doivent aujourd'hui partager cet immense espace virtuel avec des phénomènes aussi divers que les festivals en ligne, le *streaming* de spectacles chorégraphiques, les projets collectifs de danses à distance, les cours et les soirées de danse via Zoom, ou encore les challenges chorégraphiques sur les réseaux sociaux, notamment sur l'application *TikTok*. Sans surprise, certaines publications spécialisées dans les champs des sciences sociales aussi bien que des *screendance studies* ont déjà annoncé que leurs prochains numéros aborderont ces sujets⁸¹⁹. Outre les enjeux sociaux et culturels, il me semble que l'étude de ces phénomènes de la danse en ligne bénéficiera d'une réflexion sur les rapports éventuels qu'ils entretiennent avec l'histoire globale des danses médiatisées via les supports audiovisuels, y compris celles qui côtoient les formes et les pratiques du cinéma expérimental.

C'est dans ce but précis que j'ai regardé quelques ciné-danses réalisées pendant le confinement, en y cherchant des traces de la vocation ciné-chorégraphique qui avait servi de fil conducteur à ma recherche dans le cadre de cette thèse. Je ne mentionnerai que quelques exemples tirés du projet *VidéHomeDance* (2020) mené par le Centre Vidéo Danse de Bourgogne⁸²⁰. En plus de constituer un exemple parlant de la manière dont les ciné-danses participatives peuvent constituer un palliatif à l'isolement de la communauté d'artistes et de spectateurs pendant la crise sanitaire, le résultat de ce projet fait preuve de la richesse d'approches et de sujets abordés :

⁸¹⁹ Le prochain numéro de la revue *Screendance Studies*, à paraître en juin 2021 sous l'intitulé « This Is Where We Dance Now: COVID-19 and the New and Next in Dance Onscreen », portera sur l'impact de la pandémie dans la production et la diffusion de ciné-danses. Dans le même esprit, la revue canadienne *Anthropologie et Sociétés* va consacrer son prochain numéro aux « (Dist)danses », terme par lequel sont désignées les danses à distance médiatisées par des vidéos diffusées en ligne. Voir les appels à contributions : <https://screendancejournal.org/announcement/view/63> et <https://calenda.org/837805>.

⁸²⁰ Le Centre Vidéo Danse de Bourgogne a lancé en mai 2020 un appel à contributions, invitant les personnes intéressées à envoyer leurs films de danse de trois minutes tournés à domicile. La présentation du projet et des dix-huit films sélectionnés (parmi les plus de 150 ciné-danses soumises par des artistes professionnels ainsi que des amateurs) est disponible sur la plateforme *Numeridanse*. URL : <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/videohomedance> [Consulté le 10/03/2020].

« tandis que certains ont choisi de se confronter à la thématique du confinement (isolation, anxiété, ennui, cohabitation, la pandémie) avec humour ou sérieux, expliquent les meneurs du projet Franck Boulègue et Marisa Hayes, d'autres ont saisi l'occasion pour réinvestir les lieux de leur hébergement afin de créer un journal intime gestuel, ou de collaborer en famille pour la première fois »⁸²¹.

La plupart des propositions ont été réalisées par des artistes ayant une pratique préalable de danseurs, ce qui n'est pas anodin dans un projet comme celui-ci : non seulement ce sont leurs propres corps (ou ceux de leurs proches) qu'ils mettent en scène (la « scène » étant leur domicile), mais encore leur sensibilité chorégraphique semble prévaloir, dans la majorité des cas, sur le dispositif de prise de vue ou les choix de montage. On y signale toutefois des choix techniques et formels intéressants en termes d'articulation des langages chorégraphique et cinématographique : certains artistes cherchent à infléchir la perception de l'espace en utilisant des cadres serrés et des angles inusités soulignant les sensations d'isolement et de claustrophobie, ou par le biais de surimpressions et d'écrans multiples qui rendent co-présents à l'écran divers danseurs pourtant isolés ; d'autres auteurs agissent directement sur la perception du temps, à travers la technique de pixilation ou l'effet de *glitch* qui, comme un virus électronique, contamine les images et déforme les corps. D'autres encore optent pour un minimum d'intervention sur la chorégraphie, travaillant simplement le rapport des danseurs avec l'espace, leur interaction avec les objets ou l'aspect itératif des gestes quotidiens, qu'ils explorent de manière ludique, comme un moyen de résister à la léthargie et de se créer de nouvelles possibilités d'action⁸²².

Les « *VidéHomeDance(s)* » qui surprennent le plus sont justement celles qui cherchent à détourner la contrainte du tournage « à huis clos » et la dimension d'auto-représentation souvent intimiste, parfois narcissique, qui peut découler de l'acte de se filmer soi-même, et qui manifestent, selon les mots de Patrick Leboutte,

⁸²¹ *Ibid.*

⁸²² Suivant cette logique, le court-métrage *Hand Movie* (1966) d'Yvonne Rainer, tourné dans un lit d'hôpital pendant sa convalescence après une chirurgie, peut être considéré comme le précurseur des « ciné-danses confinées » sous le mode de la « micro-chorégraphie ». Filmée en gros plan sur un fond clair, en un noir et blanc silencieux, la main gauche de la chorégraphe y fait l'objet d'une approche sculpturale et minimaliste, sans aucun artifice technique ou intention de spectacularité.

Conclusion

« une tension vers l'ouvert, vers l'ailleurs, vers ce qui se passe au dehors »⁸²³, via l'exploration du motif de la fenêtre. Certaines sont filmées depuis l'intérieur mais avec la caméra tournée vers le dehors, le corps demeurant invisible mais toujours sensible dans le hors-champ. Par exemple, dans *Ventana* de Luísa Machala (Brésil), des séquences de *light painting* à la manière de *Lights* de Marie Menken sont surimposées à la danse d'une femme dont on ne voit que l'ombre ; filmant pendant la nuit depuis la « fenêtre sur cour » de son appartement, la cinéaste scrute les éclairages fixes de son voisinage et les met en mouvement en agitant la caméra, de sorte que les formes lumineuses se transforment en traînées. Dans *Caring is Sharing* de Laura d'Asta (Italie), le corps reste caché derrière la caméra pendant que l'artiste fait descendre jusqu'à la fenêtre de son voisin un seau attaché à une corde, action réalisée tous les jours du confinement pour lui fournir de la nourriture ; le cadre est divisé en quatre sections disposées en miroir, montrant à la fois le ciel filmé avec une caméra posé à l'intérieur du seau et sa descente oscillante depuis la fenêtre.

D'autres films utilisent les cadres des fenêtres pour délimiter les images ou instaurer des espaces intermédiaires, ni intérieurs ni extérieurs, où tout est possible. Avec *Envolée* (France), Laura Bouvier offre un moment de douceur et de lenteur dans sa chambre : d'abord, elle place la caméra en contre-plongée de sorte à ne filmer que les reflets du haut de son corps dont les mouvements ondulants sont à peine visibles sur la vitre d'une fenêtre de toit ; ensuite, elle se filme en contre-jour en train de danser devant une fenêtre et multiplie plusieurs fois sa silhouette noire dessinée devant le ciel bleu. Moins onirique mais tout aussi intime, *Confinés* d'Aurore Biry, (Guadeloupe) ajoute aux jeux d'ombres et de reflets lumineux un travail méticuleux autour des sons de la nature qui imprègnent l'espace privé et rappellent le désir du contact avec l'extérieur. Enfin, dans *Puits de clos* (France) de Marie-Cécile Crance, le corps morcelé de la danseuse, vu initialement à travers une série de fenêtres carrées sur fond noir (évocatrices des perforations d'une pellicule), devient de plus en plus visible au fur et à mesure que l'espace s'élargit et que l'écran s'éclaire, jusqu'à fusionner avec des images d'arbres filmés en contre-plongée.

⁸²³ UZAL Marcos, « Cinéma confiné : un oxymore? Rencontre avec Patrick Leboutte », *Cahiers du cinéma*, n° 767, juillet-août 2020.

Ces quatre courts-métrages foisonnent d'idées en matière d'expérimentations visuelles et sensibles du cadre filmique comme manière de contrecarrer la tendance centripète et répétitive des images qui « redoublent le confinement » ; en même temps, ils se fondent sur des dispositifs artisanaux et des approches instrumentales et physiques du support de création pour étancher notre « soif du toucher ». D'une certaine manière, ces propositions de « ciné-danses confinées » renouent avec plusieurs aspects de l'héritage du cinéma d'avant-garde et de l'animation abstraite : par la tendance à occulter les corps dansants à l'origine des mouvements et à les fusionner avec le dynamisme inhérent aux images ; par la tentative de retour à un rapport physique et immédiat avec la matérialité des supports et des images filmiques ; enfin, par la redécouverte du plaisir qu'un artiste – et, à travers lui, le spectateur – peut tirer de l'exploration des phénomènes visuels et cinétiques purs.

Et moi, en tant que spectatrice avide d'images et danseuse à ses heures, je retrouve avec ces brefs films l'*impetus* du mouvement à travers la danse du regard. *Tant qu'on ne pourra pas retrouver le mouvement libre et le contact avec l'autre, touchons le cinéma, faisons-le danser.*



Au terme de cette étude, il reste bon nombre de questions et de pistes de réflexion sur les techniques cinématographiques expérimentales qui mériteraient des développements futurs, au niveau technique aussi bien qu'esthétique, notamment des recherches examinant les instances de « rémanence » des dispositifs analogiques à l'ère du numérique, leurs hybridations sous diverses formes de « cinéma élargi » et les transformations des spectacles vivants par l'emploi de projections d'images en mouvement. Ce sera peut-être à d'autres chercheurs et chercheuses de trancher ces questions qui requièrent une connaissance profonde de l'archéologie des médias et une maîtrise technique des divers formats, appareils et dispositifs audiovisuels⁸²⁴.

⁸²⁴ Le projet « Temps profonds – cinéma expérimental » porté par Dominique Willoughby et mené en partenariat par les laboratoires ESTCA de l'Université Paris 8 et l'ENS Louis-Lumière propose d'aborder plusieurs de ces questions selon une double approche de recherche et de création. URL : <https://eur-artec.fr/projets/temps-profonds-cinema-experimental/>.

Conclusion

Pour ma part, j'envisage m'appuyer sur les outils et les stratégies d'analyse que j'ai développés dans mon mémoire pour continuer de pratiquer une approche des films qui soit particulièrement attentive à la dimension sensible et souvent subversive des images et des mouvements filmiques. Outre les prolongements que je souhaite donner à ce travail dans la suite de mes recherches sur les rapports généraux entre la danse et le cinéma, ces outils méthodologiques pourront servir à des analyses filmiques mettant en exergue les influences directes ou indirectes du cinéma expérimental sur le cinéma de fiction, qu'elles répondent à des stratégies de remise en question et de subversion des formes dominantes de narration et de représentation, ou se fassent valoir comme source et catalyseur de pulsions figurales et de pures expériences sensorielles.

J'espère ainsi que mon mémoire pourra nourrir des travaux futurs sur les formes marginales de l'expérimentation cinématographique, son histoire passée ainsi que ses modes d'existence (voire de résistance) contemporains, en fournissant notamment des clés d'analyse et de description adaptées aux spécificités des films expérimentaux. Si ces pistes de réflexion m'éloignent quelque peu du domaine de la ciné-danse, elles sont en parfaite continuité avec les questionnements qui me tenaient à cœur au début de ma recherche : quelles *aventures de la perception*, quelles expériences originaires du mouvement, le cinéma nous réserve-t-il encore ?

Bibliographie

Danse et cinéma

Ouvrages monographiques, catalogues et journaux universitaires

- AUBENAS Jacqueline (dir.), *Filmer la danse*. Bruxelles : La Renaissance du livre, 2007.
- BENCH Harmony, *Perpetual Motion: Dance, Digital Cultures, and the Common*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2020.
- BORELLI Melissa Blanco (dir.), *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*. New York : Oxford University Press, 2014.
- BOULÈGUE Franck et HAYES Marisa (dir.), *Art in Motion: Current Research in Screendance / Art en mouvement : recherches actuelles en ciné-danse*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Publishing Scholars, 2015.
- _____ « La vidéo-danse à l'ère numérique », *Repères Cahier de danse* n° 40. Vitry-sur-Seine : La Briqueterie, novembre 2017.
- BOUQUET Stéphane (dir.), *Danse/Cinéma*. Paris/Pantin : Capricci/CND, 2012.
- BRANNIGAN Erin, *Dancefilm. Choreography and the Moving Image*. New York : Oxford University Press, 2011.
- BLOEDÉ Myrian (dir.), *Merce Cunningham, Chorégrapheur pour la caméra*. Conversation avec Annie Suquet et Jean Pomarès. Paris : L'Œil d'or, Paris, 2013.
- COSTA Fabienne (dir.), *Vertigo, revue d'histoire et d'esthétique du cinéma*, Hors-série n°3, « Danses ». Marseille : Images en Manœuvres Éditions, octobre 2005.
- COUREAU Didier et LOUGUET Patrick (dir.), *Cinéma et Danse, Sensibles Entrelacs*. Paris : Éditions L'Harmattan, CIRCAV, 2013.
- DODDS Sherril, *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. Londres : Palgrave Macmillan, 2001.
- FAUCON Térésa et SAN MARTIN Caroline (dir.), *Chorégrapheur le film. Gestes, cadre, mouvement*. Paris : Éditions Mimésis, 2019.

- GAUVILLE Hervé, *Le cinéma par la danse*. Paris : Capricci, 2020.
- JORDAN Stephanie et ALLEN Dave (dir.), *Parallel Lines: Media Representations of Dance*. Londres : John Libbey, 1993.
- KNIGHT Arthur *et al.*, *Dance Perspectives, Special issue: cine-dance*, n° 30. New York : Dance Perspective Inc., été 1967.
- KÖHLER Kristina, *Der tänzerische Film: Frühe Filmkultur und moderner Tanz*. Marburg : Schüren Verlag, 2017.
- MCPHERSON Katrina. *Making Video Dance, A step-by-step guide to creating dance for the screen*. New York : Routledge, 2006.
- MITOMA Judy (dir.), *Envisioning dance on film and video*. New York/London : Routledge, 2002.
- ROSENBERG Douglas et KAPPENBERG Claudia (dir.), *The International Journal of Screendance*, vol. 1 « Screendance Has Not Yet Been Invented », Madison : University of Wisconsin, 2010.
- ROSENBERG Douglas (dir.), *The Oxford Handbook of Screendance Studies*. New York : Oxford University Press, 2016.
- ROSINY Claudia, *Videotanz. Panorama einer intermedialen Kunstform*. Zurich : Chronos, 1999.
- RUIZ CARBALLIDO Paulina et MONROY Ximena (dir.), *La Creación Híbrida en Videodanza*, 5 volumes. Puebla : Fundación Universidad de las Américas, 2015.
- SPAIN Louise (dir.), *Dance on Camera: A Guide to Dance Films and Videos*. Lanham : Scarecrow Press, 1998.
- TOMASOVIC Dick, *Kino-Tanz. L'Art chorégraphique au cinéma*. Paris : PUF, 2009.
- VACCARINO Elisa, *La Musa dello schermo freddo: videodanza, computer e robot*. Genève : Costa & Nolan, 1996.
- WALON Sophie et Carrot MARION (dir.) « Danse et cinéma, la recherche en mouvement », *Images secondes*, n° 1, 2018. URL : <https://imagessecondes.fr/index.php/danse-cinema-la-recherche-en-mouvement/>.

Chapitres d'ouvrages, revues de presse et articles

- AKOUAOU Tinmas, « Devenir-image de la danse et devenir-chorégraphique de l'image. L'avènement d'un corps-paysage », *Pour un atlas des figures*. Lausanne : La Manufacture (He.so), 2018. URL : <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/>

devenir-image-de-la-danse-et-devenir-choregraphique-de-limage-lavenement-dun-corps-paysage.

BENCH Harmony. « Screendance 2.0: Social Dance-Media ». *Participations. Journal of Audience and Reception Studies*, n° 7 (2), 2010, pp. 183–214.

BRENEZ Nicole, « Travolta en soi – danse et circulation des images », dans *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. Bruxelles : De Boeck Université, 1998.

BUSH Jeffrey et GROSSMAN Peter Z., « Videodance », *Dance Scope*, vol. 9, n° 2, 1975, pp. 11-17.

CARROLL Noël, « Toward a Definition of Moving-Picture Dance », dans *Engaging the moving image*. New Heaven, CT : Yale University Press, 2003, pp. 234-254.

DIVOIRE Fernand, « Danse et cinéma », *Schémas*, n°1, février 1927.

FAURE Élie, « La danse et le cinéma » [1927], dans *Fonction du cinéma, de la cinéplastique à son destin social*. Paris : Éditions Gonthier, 1963.

GAUDENZI Laure, « Une filmographie thématique: la danse au cinéma de 1894 à 1906 », dans MARIE Michel (dir.), *Les vingt premières années du cinéma français (1895-1914)*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 1996, pp. 360-364.

GREENFIELD Amy, « Dance as film », *Filmmakers Newsletter* 4, 1, novembre 1970.

_____ « Filmdance: Space, Time and Energy », *Filmdance Festival program*, 1–6. New York : The Experimental Intermedia Foundation, 1983.

_____ « The Kinesthetics of Avant-Garde Dance Films: Deren and Harris », dans MITOMA Judy (dir.), *Envisioning dance on film and video*. New York/London : Routledge, 2002.

GUERARD Roland, « Le geste et le rythme », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 112, juillet 1928.

GUIDO Laurent, « Entre corps rythmé et modèle chorégraphique : danse et cinéma dans les années 1920 », *Vertigo*, 2005/2 (HS octobre), pp. 20-27. URL : <https://www.cairn.info/revue-vertigo-2005-2-page-20.htm>.

_____ « Rhythmic Bodies/Movies. Dance as Attraction in Early Film Culture », dans STRAUVEN Wanda (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2006, pp. 139-157.

_____ « Entre spectacles paradoxaux et dispositifs techniques : retour sur les danses serpentes du premier cinéma », dans LE FORESTIER Laurent et MOUËLLIC Gilles, *Filmer l'artiste au travail*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 125-148. URL : <https://books.openedition.org/pur/74904>.

_____ « De la performance scénique à la ciné-chorégraphie. Les avatars de la danse chez Georges Méliès », dans GAUDREAU André et LE FORESTIER Laurent (dir.), *Méliès, carrefour des attractions*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, pp. 63-72.

GUNNING Tom « Loïe Fuller and the Art of Motion. Body, Light, Electricity, and the Origins of Cinema », dans ALLEN Richard et TURVEY Malcolm (dir.), *Camera Obscura, Camera Lucida*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2003, pp. 75-90.

HAYES Marisa C., « Brief Thoughts on the Art of the Animated GIF », *Screendance Studies*, avril 2016. URL : <https://screendancestudies.wordpress.com/2016/04/08/brief-thoughts-on-the-art-of-the-animated-gif/>.

JEANNE René, « La danse et le cinéma », *La Danse*, n° 3, Paris, décembre 1920.

KAPPENBERG Claudia, « Does screendance need to look like dance ? », *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, n° 5.2/3, 2009, pp. 89-105.

LEVINSON André, « A la mémoire de Jules Marey. Le film et la danse », *Pour Vous – L’Intran*, n° 8, Paris, 10 janvier 1929.

MCPHERSON Katrina, « Walking in the light: reflections on screendance in a time of pandemic », *The International Journal of Screendance*, Vol. 11, 2020. URL : <https://doi.org/10.18061/ijsd.v11i0.7822>

NAOUFAL Nayla, « Place au “low-tech” aux Rencontres internationales Regards hybrides », *Le Devoir*, 18 novembre 2019. URL : <https://www.ledevoir.com/culture/danse/567233/danse-et-cinema-place-au-low-tech>.

PAÏNI Dominique et LOUPPE Laurence, « Les danseurs cinéphiles », *Art Press Spécial Danse*, Hors-Série n°8, 1987.

ROSENBERG Douglas, « Essay on Screendance », *Dance for the Camera Symposium*, Madison, Wisconsin, USA, 2000. URL : <http://www.dvpg.net/docs/screendance.pdf>.

_____ « Reflections on Regards Hybrides, an International Forum (2019, Second Edition) », *The International Journal of Screendance*, Vol. 11, 2020. URL : <https://doi.org/10.18061/ijsd.v11i0.7725>

SCHMIDT Jochen, « Exploitation or Symbiosis? On the Contradictions Between Dance and Video », *Ballet International*, n°1, janvier 1991, p. 98.

SACKS Anne, « Dance that Passes the Screen Test », *Independent on Sunday*, 9 janvier 1994.

VILLODRE Nicolas, « Panorama du film de danse en France », *Objectif Cinéma*, s.d. URL : <http://www.objectif-cinema.com/spip.php?article4569>

Mémoires et thèses universitaires

CARROT Marion, *Danser dans les films muets, une expérience moderne*, thèse de doctorat en études cinématographiques sous la direction de Patrick Louguet et de Isabelle Launay, Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, 2019.

HERFELD Stéphanie, *Caméra somatique : Image-mouvement, Images-temps*, mémoire de master en philosophie sous la direction d'Anne Sauvagnargues, Université Paris Ouest Nanterre, 2019.

RUIZ CARBALLIDO Paulina, *L'écran comme espace chorégraphique, étude sur l'approche cinématographique de la danse dans les œuvres de Maya Deren – Talley Beatty A study in choreography for camera et Merce Cunningham – Charles Atlas Locale*, mémoire de master en danse, sous la direction de Julie Perrin, Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, 2013.

WALON Sophie. *Ciné-danse : Histoire et singularités esthétiques d'un genre hybride*, thèse de doctorat en études cinématographiques sous la direction de Jean-Loup Bourget et d'Isabelle Launay, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 et École normale supérieure, 2016.

Ressources en ligne (archives, bases de données, blogs)

La Cinémathèque de la Danse : http://www.cnd.fr/nouvelle_cinematheque

Numéridanse.tv : <https://www.numeridanse.tv>

Ubu Web Dance : <http://www.ubu.com/dance>

Regards hybrides : <https://regardshybrides.com>

Screendance studies : <https://screendancestudies.wordpress.com>

The International Journal of Screendance : <https://screendancejournal.org>

Écrits sur l'art chorégraphique (théorie et histoire)

Ouvrages monographiques, catalogues et journaux universitaires

ARBEAU Thoinot (Jehan Tabourot), *Orchesographie et Traicte en Forme de Dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des dances*. Jehan des Preyz : Langres, 1589.

BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*. Paris : Éd. Centre national de la Danse, 2001.

GINOT Isabelle et MICHELLE Marcel, *La Danse au XX^e siècle*. Paris : Bordas, 1995.

GUEST Ann Hutchinson, *Dance Notation, the process of recording movement on paper*. London : Dance Books, 1984.

_____ *Choreographics, a comparison of dance notation systems from the fifteenth century to the present*. Amsterdam : Gordon and Breach, 1998.

FEUILLET Raoul-Auger, *La chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs [1701]*. Paris : Hachette BNF, 2018.

JAFFRÉ Olympe, *Danse et nouvelles technologies : enjeux d'une rencontre*. Paris : L'Harmattan, 2007.

Les Ballets suédois 1920-1925 [catalogue de l'exposition]. Paris : Gourcuff Gradenigo, 2014.

LISTA Giovanni, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*. Paris : Hermann, 1994.

LISTA Marcella et al. (dir.), *A different Way to Move. Minimalismes, New York, 1960-1980* [catalogue de l'exposition]. Berlin : Cantz ; Nîmes : Carré d'art, 2017.

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*. Paris : Contredanse, 2001.

MACEL Christine et LAVIGNE Emma, *Danser sa vie : Art et danse de 1900 à nos jours* [catalogue de l'exposition]. Paris : Centre Pompidou, 2011.

MCARREN Felicia McCarren, *Dancing Machines. Choreographies at the Age of Mechanical Reproduction*. Stanford : Stanford University Press, 2003.

MAS Josiane (dir.), *Arts en mouvement, les Ballets suédois de Rolf de Maré, Paris 1920-1925*. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2008.

SUQUET Annie, *L'Éveil des modernités, une histoire culturelle de la danse, 1870-1945*. Pantin : Centre National de la Danse, 2012.

YUDINA Anna, *Multiverse – Art, danse, design, technologie, la création émergente*. Milan : 5 Continents, 2017.

Chapitres d'ouvrages, revues de presse et articles

Alwin Nikolais, dossier pédagogique de l'Opéra de Lille, février 2011. URL : https://www.opera-lille.fr/fichier/o_media/9241/media_fichier_fr_dp.nikolais.pdf.

BERNARD Michel, « De la corporéité comme “anticorps” ou la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de “corps” », dans *De la création chorégraphique*. Paris : Éd. Centre national de la Danse, 2001, pp. 17-24.

_____ « De la corporéité fictionnaire », *Revue internationale de philosophie*, vol. 222, n° 4, 2002, pp. 523-534. URL : <https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-523.htm>.

BOUVIER Mathieu, « Pour une danse voyante », *Recherches en danse*, n° 6, 2017, 15 novembre 2017. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1686>.

DEUTSCH Emile, « Immersions rituelles et esthétique de la transe », *RadaR Essais Critiques*, n° 3, « Faire société par l'immersion », 2019. URL : <https://revue-radar.fr/livraison/3/article/24/immersions-rituelles-et-esthetique-de-la-transe>.

DUNCAN Isadora, *Le danseur et la nature*, c. 1905. URL : <http://isadoraduncan.orchesis-portal.org/index.php/isadora-duncan-le-danseur-et-la-nature>.

GIL José, « La danse, le corps, l'inconscient », *Terrain*, n°35, septembre 2000. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/1075>.

GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », dans GINOT Isabelle et MICHELLE Marcel, *La Danse au XX^e siècle, La Danse au XX^e siècle*. Paris : Bordas, 1995, pp. 224-229.

_____ « Le Regard aveugle. Entretien accordé à Suely Rolnik », dans *Lygia Clark : de l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle*. Nantes : Éditions du Musée des Beaux-Arts de Nantes/Les Presses du Réel, 2005, pp. 73-78.

MALLARMÉ Stéphane, « Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller », *The National Observer*, 13 mai 1893.

_____ « Ballets » et « Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet d'après une indication récente » [1897], dans *Divagations, Œuvres complètes*, tome II. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, pp. 170-174 et pp. 174-178.

MIDOL Nancy, « L'écologie corporelle des transes en danse », *Sociétés*, vol. 125, n° 3, 2014, pp. 91-102. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-2014-3-page-91.htm>.

PAXTON Steve, « A Definition », *Contact Quarterly*, vol. V/2, hiver 1979, p. 26.

PERRIN Julie, « Les corporéités dispersives du champ chorégraphique : O. Duboc, M. D. d'Urso, J. Nioche », dans MARCHAL Hugues et SIMON Anne (dir.), *Projections : des organes hors du corps* [actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006], septembre 2008, pp. 101-107. URL : <http://rnx9686.webmo.fr/IMG/pdf/ProjectionsPerrin.pdf>.

_____ « Du quotidien. Une impasse critique », dans FORMIS Barbara (dir.), *Gestes à l'œuvre*. Paris : de l'Incidence Édition., 2008, pp. 86-97. URL : https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/789159/filename/JPerrin_Duquotidien.pdf.

POUILLAUDE Frédéric, « Un temps sans dehors : Valéry et la danse », *Poétique* 2005/3, n° 143, pp. 359-376. URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2005-3-page-359.htm>.

RIVIÈRES Alice, « Sur les chorées (Chorée de Sydenham, danse de Saint-Guy, maladie de Huntington) », *Ding ding dong*, 10 décembre 2012. URL : <https://dingdingdong.org/notes/sur-les-chorees-choree-de-sydenham-danse-de-saint-guy-maladie-de-huntington/>.

VERNAY Marie-Christine, « Nikolais, maître à danser » [entretien], *Libération*, 24 février 2004.

Ressources en ligne (archives, bases de données, blogs)

Numéridanse.tv : <https://www.numeridanse.tv>

Pour un Atlas des Figures : <http://www.pourunatlasdesfigures.net>

Une minute de danse par jour : <http://www.uneminutededanseparjour.com/le-projet/>

Écrits sur l'art cinématographique (corps, gestes, sensations)

Ouvrages monographiques, catalogues et journaux universitaires

AMIEL Vincent, *Le corps au cinéma : Keaton, Bresson, Cassavetes*. Paris : Presses universitaires de France, 1998.

AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*. Paris : Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1992.

BELLOR Raymond, *Le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*. Paris : P.O.L./Trafic, 2009.

BERTON Mireille, *Le Corps nerveux des spectateurs*. Lausanne : L'Âge d'homme, 2015.

BEUGNET Martine, *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Édinburgh : Edinburgh University Press, 2007.

BLÜMLINGER Christa et LAVIN Mathias (dir.), *Geste filmé, gestes filmiques*. Paris : Éditions Mimésis, 2018.

BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. Bruxelles : De Boeck Université, 1998.

ELDER R. Bruce, *A body of vision : representations of the body in recent film and poetry*. Waterloo, Ontario : Wilfred Laurier University Press, 1998.

GAME Jérôme, *Images des corps / Corps des images au cinéma*. Lyon : ENS Éditions, 2010

MARKS Laura U., *The Skin of the Film : Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham et London : Duke University Press, 2000.

SHAVIRO Steven, *The Cinematic Body*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993.

SOBCHACK Vivian, *The Address of the Eye. A phenomenology of Film Experiences*. Princeton : Princeton University Press, 1992.

_____ *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image*. Berkeley et Los Angeles, California : University of California Press, 2000.

Écrits sur l'art cinématographique (théorie et histoire)

Ouvrages monographiques, catalogues et journaux universitaires

AUMONT Jacques, *À quoi pensent les films ?*. Paris : Séguier, 1997.

_____ *Matière d'images, redux*. Paris : Éditions de la Différence, 2009.

BANDA Daniel et MOURE José (dir.), *Le cinéma : Naissance d'un art. Premiers écrits (1895-1920)*. Paris : Éditions Flammarion, 2008.

BLÜMLINGER Christa, *Cinéma de seconde main – Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Paris : Klincksieck, 2013.

CANUDO Riciotto, *L'Usine aux images [1927]*, éd. Jean-Paul Morel. Paris : Séguier, 1995.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 : L'image- mouvement*. Paris : Éditions de Minuit, 1983.

_____ *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris : Éditions de Minuit, 1985

DURAFOUR Jean-Michel, *Jean-François Lyotard : questions au cinéma. Ce que le cinéma se figure*. Paris : Presses Universitaires de France, 2009.

EIZYKMAN Claudine, *Le film-après-coup*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2019.

FAURE Élie, *Fonction du cinéma : de la cinéplastique à son destin social, 1921-1937*. Paris : Éditions Gonthier, 1963.

Chapitres d'ouvrages, revues de presse et articles

ALTMAN Rick, « De l'intermédialité au multimédia : cinéma, médias, avènement du son », *Cinémas*, vol. X, n°1, automne 1999, pp. 37-53.

BRAUN Marta, « Fragmentation as Narration: the Case of Animal Locomotion », dans ALBERA François, BRAUN Marta et GAUDREAU Andre (dir.), *Arrêt sur image, fragmentation du temps. Aux sources de la culture visuelle moderne*. Lausanne : Payot Lausanne, 2002, pp. 151-170.

DELEUZE Gilles, transcription du cours du 20/11/1984. URL : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=369.

EIZYKMAN Claudine, « Faire penser le cinéma », dans AUBERT Jean-Paul (dir.), *Du cinéma selon Vincennes*. Paris : Lherminier, 1979.

LYOTARD Jean-François, « L'acinéma », *Les dispositifs pulsionnels*. Paris : Éditions Galilée, 1994, pp. 57-69.

MANNONI Laurent, « Glissements progressifs vers le plaisir. Remarques sur l'œuvre chronophotographique de Marey et Demeny », dans *1895, revue d'histoire du cinéma*, n°18, 1995, pp. 10-51. URL : www.persee.fr/doc/1895_0769-0959_1995_num_18_1_1102.

MERZEAU Louise, « De la photogénie », *Les Cahiers de médiologie*, vol. 15, n° 1, 2003, pp. 199-206. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-2003-1-page-199.htm>.

MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen* 16.3, automne 1975, pp. 6-18.

PANÉRO Alain, « Deleuze avec Bergson : deux modélisations cinématographiques de la fabrique du réel », *Philosophiques*, vol. 45, n° 1, printemps 2018, pp. 143-157. URL : <https://doi.org/10.7202/1048618ar>.

UZAL Marcos, « Cinéma confiné : un oxymore? Rencontre avec Patrick Leboutte », *Cahiers du cinéma*, n° 767, juillet-août 2020.

WILLIAMS Tami, « The Silent Arts : Modern Pantomime and the Making of Art Cinema in Belle Epoque Paris », dans GAUDREAU André *et al.* (dir.) *A Companion to Early Cinema*. Malden : Wiley-Blackwell, 2012, pp. 99-118.

Comédie musicale

Ouvrages, catalogues et journaux universitaires monographiques

MASSON Alain, *Comédie musicale*. Paris : Éditions Stock, 1981.

ALTMAN Rick, *La Comédie musicale hollywoodienne*. Paris : Armand Colin, 1992.

CHION Michel, *La Comédie musicale*. Paris : Cahiers du cinéma, 2003.

CHABROL Marguerite et GUIDO Laurent (dir.), *Jane Feuer, Mythologies du Film Musical*. Dijon : Les Presses du Réel, 2016.

Cinéma d'avant-garde et expérimental

Ouvrages monographiques, catalogues et journaux universitaires

BRENEZ Nicole et LEBRAT Christian (dir.), *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*. Paris : Cinémathèque Française, 2001.

DE HAAS Patrick, *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*. Paris : Transédition, 1985.

DE HAAS Patrick, *Cinéma absolu. Avant-garde 1920-1930*. Paris : Mettray Editions, 2018 [Première édition : 1985].

DIXON Wheeler Winston, *The Exploding Eye: A Re-Visionary History of 1960s American Experimental Cinema*. Albany, New York : State University of New York Press, 1997.

GUIDO Laurent, *L'Âge du rythme – Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*. Lausanne : Éditions Payot, 2007.

LE GRICE Malcolm, *Abstract film and beyond*. Londres : Studio Vista, 1977.

LISTA Marcella, *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes 1908-1914*. Paris : CTHS : Institut national d'histoire de l'art, 2006.

KUENZLI Rudolf E. (dir.), *Dada and surrealist film*. New York: Willis Locker & Owens, 1987.

LAWDER Standish D., *The Cubist Cinema*. New York : New York University Press, 1975.

MITRY Jean, *Cinéma expérimental : histoire et perspectives*. Paris : Seghers, 1974.

NOGUEZ Dominique, *Éloge du cinéma expérimental*. Paris: Centre Pompidou, 1979.

POSNER Bruce Charles, *Unseen Cinema: Early American Avant-garde Film 1893-1941*. New York : Black Thistle Press/Anthology Film Archives, 2001.

SITNEY P. Adams (dir.), *The Film Culture Reader*. New York : Praeger, 1970.

_____ *Visionary Film: The American avant-garde, 1943-2000*. New York : Oxford University Press, 1974 ; traduit de l'anglais par Pip Chodorov et Christina Lebrat dans *Le Cinéma Visionnaire : L'avant-garde américaine, 1943-2000*. Paris : Éditions Paris Expérimental, 2002.

_____ *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. New York : Oxford University Press, 2008.

YOUNGBLOOD Gene, *Expanded Cinema*. New York : P. Dutton & Co, 1970.

Chapitres d'ouvrages, revues de presse et articles

BERNABEI Maria Ida, « L'accélééré dans la théorie des années 1920 : "Germination du blé... Cristallisation... Films documentaires et, surtout, films d'avant-garde" », *1895 - Revue d'histoire du cinéma*, n° 87, printemps 2019, pp. 90-111.

BOSCHI Alberto, « Ascesa, fortuna e declino dell' analogie musicale », dans *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945*. Roma : Carocci, 1998, pp. 83-122.

BOUCHARD Karine, « Les nouvelles technologies sur scène dans l'avant-garde. Une étude intermédiaire de *Relâche* et *Entr'acte* », *Actes du 8e colloque étudiant du Département d'histoire de l'Université Laval*. Québec : Artefact, 2009, pp. 175–184.

BRENEZ Nicole, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *Cinémas / Revue d'études cinématographiques*, vol. 13, n° 1-2, automne 2002, pp. 49–67. URL : <https://doi.org/10.7202/007956ar>.

CHÂTEAU Dominique, « Le rôle de la musique dans la définition du cinéma comme art : à propos de l'avant-garde des années 20 », *Cinémas*, vol. 3, n° 3, 1992, pp. 79-94. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/1992-v3-n1-cine1504188/1001181ar.pdf>.

DE HAAS Patrick, « Entre projectile et projet. Aspects de la projection dans les années vingt », dans PAÏNI Dominique (dir.), *Projection, les transports de l'image*. Tourcoing : Éd. Hazan / Le Fresnoy / AFAA, 1997.

GIDAL Peter, « Theory and Definition of Structural/Materialist Film », dans *Structural Film Anthology*. Londres : British Film Institute, 1976, pp. 1-21.

LACUVE Jean-Luc, « Ballet mécanique », *Le ciné-club de Caen*, s.d. URL : <https://www.cineclubdecaen.com/realisat/leger/balletmecanique.htm>.

LE GRICE Malcolm « Thoughts on recent "Underground" Film", *Afterimage*, n°4, automne 1972, pp. 78-95.

SUDRE Alain-Alcide, « Structurel (Film) », dans VIRMAUX Alain et Odette (dir.), *Dictionnaire du cinéma mondial : mouvements, écoles, courants, tendances et genres*. Paris : Le Rocher, 1994.

THURSTON Wallace, « Creative Film Award Winners: 1959 and 1960 », *Film Quarterly*, Vol. 14, n° 3, printemps 1961, pp. 30-34. URL: <https://www.jstor.org/stable/1210066>.

TURQUIER Barbara, « Qu'expérimente le cinéma expérimental ? Sur la notion d'expérimentation dans le cinéma d'avant-garde américain (1950-1970) », *Tracés. Revue de Sciences humaines* n° 9, 2005, pp. 13-21. URL : <http://journals.openedition.org/traces/171>.

_____ « Décrire le cinéma expérimental : l'exemple des notes de visionnage », dans ARNAUD Diane et ZABUNYAN Dork (dir.), *Les images et les mots : Décrire le cinéma*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2014, pp. 23-31.

WESTERDALE Joel, « 3 May 1925 : French and German Avant-Garde converge at Der absolute Film », dans KAPCZYNSKI Jennifer M. et RICHARDSON Michael D. (dir.), *A New History of German Cinema*. New York : Camdem House, 2012, pp. 160-165.

Mémoires et thèses universitaires

BERNABEI Maria Ida, *Une émotion purement visuelle : films scientifiques entre expérimentation et avant-garde, 1904-1930 (Un'emozione puramente visuale : film scientifici tra sperimentazione e avanguardia, 1904-1930)*, thèse de doctorat sous la direction de Dominique Fournier-Willoughby et Marco Bertozzi, Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis et Université « Ca' Foscari » de Venise, 2017.

MORALES Jésus Manuel Ortiz, *El Ballet mecánico y el Synchro-ciné* [thèse de doctorat], Université de Malaga, 2008

Ressources en ligne (archives et bases de données)

Anthology Film Archives (EU) : <http://anthologyfilmarchives.org>

Cinédoc Paris Film Cop (FR) : <http://www.cinedoc.org>

Ciné-ressources (FR) : http://www.cineressources.net/recherche_t.php

Light Cone (FR) : <http://lightcone.org/fr>

Office National du Film (CAN) : <https://www.onf.ca>

Sonore Visuel (FR) : <http://www.sonore-visuel.fr>

The Film-Makers Cooperative (EU) : <http://film-makerscoop.com>

Cinéma d'animation graphique

Ouvrages monographiques, catalogues et journaux universitaires

JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *La Lettre volante: quatre essais sur le cinéma d'animation*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997.

WILLOUGHBY Dominique, *Le Cinéma Graphique. Une histoire des dessins animés : des jouets d'optique au cinéma numérique*. Paris : Éditions Textuel, 2009.

Chapitres d'ouvrages, revues de presse et articles

HÉBERT Pierre, « Scratch-2 – polyphonie de clignotements », Cinémathèque Québécoise, 2017. URL : <https://www.cinematheque.qc.ca/fr/«scratch-2»-polyphonie-de-clignotements>.

_____ « Notes sur quelques idées de choc d'André Martin », texte présenté au colloque *Écrire sur le cinéma animation*, organisé par NEF Animation à l'INHA, à Paris, les 1^{er} et 2 décembre 2017.

TOMASOVIC Dick, « Ré-animer l'histoire du cinéma (quand l'animateur explore le cinématographe) », *Histoires croisées des images. Objets et méthodes*, vol. 14, n° 2-3, printemps 2004. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/026006ar>.

_____ « Disney, Danse, Dessin. Une conception chorégraphique de l'animation », *Cahiers Robinson*, n° 35, 2014, pp. 33-46.

_____ « Écrire le geste par l'image. Graphies, cinégraphies et vidéographies ». *Culture, le magazine culturel en ligne de l'Université de Liège*, Liège, 2015. URL : https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/182452/1/Écrire_le_geste_par_l%20image._Graphies-2.pdf.

WILLOUGHBY Dominique, « Voir et concevoir le mouvement cinématographique ou quelques destins d'une illusion », Revue *Hybrid*, n° 2, 2015. URL : <http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=447>

Ressources en ligne (archives et bases de données)

Office National du Film (CAN) : <https://www.onf.ca>

The Len Lye Foundation (NZ) : <http://www.lenlyefoundation.com/>

Écrits de et sur les cinéastes

Ouvrages monographiques, catalogues et journaux universitaires

BASSAN Raphael, *Norman McLaren, le silence de Prométhée*. Paris : Paris Expérimental, 2004.

BASTIANCICH Alfio, *Norman McLaren, Précurseur des nouvelles images*. Paris : Dreamland, 1997.

BAZIN André, *Jean Renoir*. Paris : Éditions Lebovici, 1989.

BOSWELL Peter, JENKINS Bruce et ROTHFUSS Joan (dir.), *2000 BC: The Bruce Conner Story Part II* [catalogue de l'exposition]. Minneapolis : Walker Art Center, 1999.

BOUHOURS Jean-Michel et DE HAAS Patrick (dir.), *Man Ray, directeur du mauvais movies*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1997.

BOUHOURS Jean-Michel et HORROCKS Roger (dir.), *Len Lye*. Paris : Centre Pompidou, 2000.

COCTEAU Jean, *Du cinématographe*. Monaco : Éditions du Rocher, 2003.

COLIER Frederic, *Bruce Conner: In the Estheticization of Violence*. Los Gatos, CA : Smashwords Edition, 2015.

DOBSON Terence, *The Film Work of Norman McLaren*. Londres : John Libbey, 2006.

EISENSTEIN Sergei, *Eisenstein on Disney*, London : Methuen, 1988.

FRIELING Rudolf et GARRELS Gary (dir.), *Bruce Conner: It's All True* [catalogue de l'exposition]. Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 2016.

GOSSE Johanna, *Cinema at the Crossroads : Bruce Conner's Atomic Sublime, 1958-2008* [thèse de doctorat], Bryn Mawr College, 2014.

HALLER Robert A. (dir.), *Intersecting Images : The Cinema of Ed Emshwiller*. New York : Anthology Film Archives, 1997.

HÉBERT Pierre, *L'ange et l'automate*. Montréal : Les 400 coups, 1999.

HORROCKS Roger, *Len Lye: A biography*. Auckland : Auckland University Press, 2001.
_____, *Art that moves : The work of Len Lye*. Auckland : Auckland University Press, 2009.

JOOSSE Angela, *Made from Movement: Michael Snow's THAT/CELA/DAT, Marie Menken's Arabesque for Kenneth Anger, and Richard Serra's Double Torqued Ellipse*. Toronto : Ryerson and York University, Canada, 2012.

- KNOWLES Kim, *A Cinematic Artist. The films of Man Ray*. Bern : Peter Lang, 2009.
- Man Ray et la mode* [catalogue de l'exposition]. Paris : Rmn-Grand Palais, 2020.
- LEBRAT Christian (dir.), *Peter Kubelka*. Paris : Paris Expérimental, 1990.
- NICHOLS Bill (dir.), *Maya Deren and the American Avant-Garde*. Berkeley, Los Angeles et London : University of California Press, 2001.
- ORTIZ Luis, *Emshwiller: Infinity x Two: The Art & Life of Ed and Carol Emshwiller*. New York : Nonstop Press, 2007.
- PIRES Jesse (dir.), *Dream Dance: The Art of Ed Emshwiller* [catalogue de l'exposition]. Brooklyn, New York : Anthology Editions / Lightbox Film Center, 2019.
- SUDRE Alain-Alcide, *Dialogues théoriques avec Maya Deren: Du cinéma expérimental au film ethnographique*. Paris : L'Harmattan, 2000.
- TSATSOS Irene Georgia (dir.), *Serene for the Moment – Sara Kathryn Arledge* [catalogue de l'exposition]. Pasadena : Armory Center for the Arts, 2020.
- WILLIAMS Tami, *Germaine Dulac, a cinema of sensations*. Champaign : University of Illinois Press, 2014.

Chapitres d'ouvrages, revues de presse et articles

- BÉGHIN Cyril, « L'usure, l'éclat (Peter Kubelka - Peter Tscherkassky) », dans BLÜMLINGER Christa (dir.), *Le cinéma autrichien, Austriaca* n° 64, juin 2007.
- BOVIER François et PORTMANN Sylvain, « L'art bâtard de Bruce Conner : de l'assemblage au cinéma de démontage », *Décadrages*, n° 34-36, 2017, pp. 128-150. URL : <https://doi.org/10.4000/decadrages.1096>.
- CANNON Terry, « Sara Kathryn Arledge: Pasadena's Film Pioneer », *New* 8.3, mai 1997.
- CARROT Marion, « Une idée du mouvement. Étude de quelques figures dansées dans la filmographie de Germaine Dulac », *Screendance Studies*, 2014. URL : <https://screendancestudies.wordpress.com/2014/05/08/>.
- CHEMIN Christophe, « *A Chairy Tale*, Norman McLaren », *Il était une fois le cinéma.*, s.d. URL : <http://www.iletaitunefoislecinema.com/chronique/1862/a-chairy-tale-norman-mclaren>.
- DAVIS Megan, « An experimental Art / Dance Cinematic experience », *Megan Davis. A girl with a view*, 12 octobre 2012. URL : <https://megandavis06.wordpress.com/2012/10/24/an-experimental-artdance-cinematic-experience/>.

DOES Amelia, « Worthwhile Insanity: On Collage Filmmaking and Arthur Lipsett, An Interview with Bruce Conner », *Incite*, hiver 2010. URL : <http://www.incite-online.net/does2.html>.

DURAFOUR Jean-Michel, « Man Ray: voir le cinéma en peinture », *Ligeia, dossiers sur l'art*, Ligeia – Giovanni Lista, 2009. URL : <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-02069850>.

ELDER R. Bruce, « The Body and the Cosmos – The Films of Ed Emshwiller » et « Ed Emshwiller's Mixed Mode of Cinema Contrasted with the Lyrical Film », dans *A body of vision : representations of the body in recent film and poetry*. Waterloo, Ontario : Wilfred Laurier University Press, 1998.

_____ « Man Ray's Dada Cinema », dans *Dada, surrealism, and the cinematic effect*. Waterloo, Ontario : Wilfrid Laurier University Press, 2013, pp. 202-220.

GUIDO Laurent, « Germaine Dulac, théoricienne du rythme et de l'abstraction », dans ANDRIN Muriel et al. (dir.), *Femmes et critiques(s). Lettres, Arts, Cinéma*. Namur : Presses Universitaires de Namur, 2009, pp. 165-180.

GUNNING Tom, « Light, Motion, Cinema! The Heritage of Loïe Fuller and Germaine Dulac », *Framework: The Journal of Cinema and Media* n° 46.1, printemps 2005, pp. 106-129.

HERFELD Stéphanie, « Voir et se mouvoir : la performance des images de Marie Menken », *Screendance Studies*, mars 2015. URL : <https://screendancestudies.wordpress.com/2015/03/30/voir-et-se-mouvoir-la-performance-des-images-de-marie-menken/>.

_____ « Marie Menken et Trisha Brown, une pensée à l'œuvre », *Images Secondes* n° 1, 2018. URL : <http://imagessecondes.fr/index.php/2018/06/25/marie-menken-et-trisha-brown-une-pensee-a-loeuvre/>.

JANICAS Bárbara, « Évocations de la danse dans les théories de Germaine Dulac : Une théorie de la ciné-danse avant la lettre », *Images secondes* n°1, 2018. URL : <http://imagessecondes.fr/index.php/2018/05/10/evocations-de-la-danse-dans-les-theories-de-germaine-dulac/>.

JOOSSE Angela, « The Irrepressible Rush of Marie Menken's *Go! Go! Go!* », *CineAction*, n° 93, printemps 2014.

KOVACS Steven, « An American in Paris : Man Ray as Filmmaker », dans *From Enchantment to Rage : The Story of Surrealist Cinema*. London et Toronto : Associated University Press, 1980, pp. 114-154.

- LUND Cornelia, « Le cinéma comme poésie dansante. Les films de Man Ray », *Le conférencier*, n° 4, décembre 2014. URL : https://revue-textimage.com/conferencier/04_cinema_poesie/pdf/lund.pdf.
- MACDONALD Scott, « Avant-Gardens: Marie Menken: Glimpse in the Garden », *The Garden in the Machine*. Berkeley : University of California Press, 2001, pp. 54-61.
- MARCEL Jean, *Cahier de notes sur... Jeux d'images: Programme de 7 courts métrages de Norman McLaren*. Paris : Les enfants de cinéma, novembre 2014.
- MICHELSON, Annette, « A World Embodied in the Dancing Line », *October*, vol. 96, 2001, pp. 3-16. URL: www.jstor.org/stable/779114.
- MOLLAGHAN Aimee, « A Reflection On Norman McLaren, George Balanchine And Absolute Ballet », *Animation Studies 2.0*, 28 avril 2014. URL : <https://blog.animationstudies.org/?p=765>.
- MONNEAU Boris, « Stan Brakhage : écriture et poétique du corps », dans *A bras le corps*, 21 juillet 2016. URL : http://www.abraslecorps.com/pages/magazine.php?id_mag=315&id_type=3.
- NEIMAN Catrina, « Women Pioneers of the American Experimental Film: Bute, Arledge, Menken, Deren, Schneemann », *Film Culture* n° 45, été 1967, pp. 37-39.
- NECTOUX Gaspard, « Peter Kubelka. De la parole et du non-verbal » [entretien], *Débordements*, 4 mai 2017. URL : <https://www.debordements.fr/Peter-Kubelka>.
- PAÏNI Dominique, « Ballet d'ombres. Autour d'*Adebar* de Peter Kubelka », *Cinéma*, n° 12, automne 2006, pp. 103-111.
- RABINOVITZ Lauren, « Maya Deren and an American Avant-Garde Cinema », dans *Points of Resistance: Women, Power & Politics in the New York Avant-garde Cinema, 1943-71*. Urbana et Chicago: University of Illinois Press, 1991, pp. 49-91.
- RAGONA Melissa, « Swing and Sway: Marie Menken's Filmic Events », dans BLAETZ Robin (dir.), *Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks*. Durham & London : Duke University Press, 2007, pp. 20-44.
- SMYTHE Luke, « Image and music in the direct films of Len Lye », *Journal of New Zealand Art History*, vol. 27, 2006.
- _____ « The vital body of cinema », *October*, n° 144, printemps 2013, pp. 73-91.
- THAIN Alanna, « In the blink of an eye. Norman McLaren between dance and animation », dans ROSENBERG Douglas (dir.), *The Oxford Handbook of Screendance Studies*. New York : Oxford University Press, 2016, pp. 167-185.

WILLIAMS Tami, « Dancing with Light : Choreographies of Gender in the Cinema of Germaine Dulac », dans GRAF Alexander et SCHEUNEMANN Dietrich (dir.), *Avant-garde film*. Amsterdam/New York : Rodopi, 2007, pp. 121-131.

Écrits autobiographiques et recueils de textes des cinéastes

BONNEVILLE Léo (dir.), « Norman McLaren au fil de ses films », *Séquences : revue de cinéma*, n° 82, Montréal, octobre 1975.

BRAKHAGE Stan, *Film at Wit's End: Eight Avant-garde Filmmakers*. Kingston, New York : Documentext, McPherson & Company, 1989.

_____ *Métaphores et vision*. Paris : Centre Pompidou, 1998.

_____ *Manuel pour prendre et donner des films*. Paris : Paris Expérimental, 2003.

CLARK Vèè A., HODSON Millicent et NEIMAN Catrina, *The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected works*. New York : Anthology Film Archives / Film Culture, 1984 et 1988.

CURNOW Wystan et HORROCKS Roger (dir.), *Figures of Motion: Len Lye, Selected Writings*, Auckland : Auckland University Press, Oxford : Oxford University Press, 1984.

DEREN Maya, *Écrits sur l'art et le cinéma*. Paris : Paris expérimental, 2004.

DULAC Germaine, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*. Textes réunis et présentés par Prosper Hillairet. Paris : Paris-Expérimental, Classiques de l'Avant-Garde, 1994.

_____ *Qu'est-ce que le cinéma ?* Textes réunis par Marie-Anne Colson-Malleville, dirigé par Clément Lafite et Tami Williams. Paris : Light Cone, 2020.

EPSTEIN Jean, *Écrits sur le cinéma, tome 1 : 1921-1947*. Paris : Cinéma Club/Seghers, 1974.

LÉGER Fernand, *À propos de cinéma*. Paris : Séguier, 1995.

_____ *Fonctions de la Peinture*. Paris : Gallimard, 1997.

MAN RAY, *Autoportrait*, Paris : Laffont, 1964.

MCLAREN Norman, *Technical notes by Norman McLaren (1933-1984)*, National Film Board of Canada, 2006.

MCPHERSON R. Bruce (dir.), *Essential Brakhage: Selected Writings on Film-Making*. New York : McPherson & Company, 2001.

_____ *Essential Deren: Collected Writings on Film by Maya Deren*. Kingston, New York : Documentext, 2005.

MEKAS Jonas, *Ciné-journal : un nouveau cinéma américain (1959-1971)*. Paris : Éditions Paris Expérimental, 1992.

RICHTER Hans, *Hans Richter par Hans Richter*. Neuchâtel : Ed. du Griffon, 1965.

WILLOUGHBY Dominique (dir.), *Alexandre Alexeïeff. Écrits et entretiens sur l'art et l'animation (1926-1981)*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 2006.

Autres textes des cinéastes (entretiens, archives, non publiés)

ARLEDGE Sara Kathryn, « The Experimental Film: A New Art in Transition », *Arizona Quarterly* 3.2, été 1947, pp. 101-112.

_____ « Speaking about the art in film », s.d.

CHOMETTE Henri, « Seconde étape », *Les Cahiers du mois*, n° 16-17, 1925, pp. 86-88.

DELLUC Louis, « Mauvais français », *Le Film*, n° 83, 15 octobre 1917.

_____ « Photogénie », *Comœdia Illustré*, juillet-août 1920.

DEREN Maya *et al.*, *Poetry and the Film: A Symposium*. New York : Gotham Book Mart and Gallery, Inc., 1972.

DULAC Germaine, « Étude romantique. Le disque » [manuscrit], FGD 211, BiFi.

_____ « Thème visuel et variation cinégraphique » [texte dactylographié avec annotations], FGD 322, BiFi.

_____ « Découpage de Thèmes et Variation » [manuscrit], FGD 325, BiFi.

_____ « Projets d'essais cinégraphiques » [texte dactylographié], FGD 226, BiFi.

_____ Arabesques. Découpages » [texte dactylographié], FGD 231, BiFi.

_____ « Scénario de travail d'Arabesque » [texte dactylographié], FGD 233, BiFi.

EISENSTEIN Sergei, « How I Learned to Draw (A Chapter about My Dancing Lessons) », dans TAYLOR Richard (dir.), *Beyond the Stars: The Memoirs of Sergei Eisenstein, Selected Works*, vol. 4. Londres : BFI ; Calcutta : Seagull Books, 1995.

FISCHINGER Oskar, « Excerpts from unpublished typescript » [extraits du brouillon d'une lettre à Hans Richter, 1947], *Center for visual music*. URL : <http://www.centerforvisualmusic.org/Fischinger/OFCorresp.htm>.

_____ « Excerpts from unpublished typescript » [notes sur *Motion Painting N°1*, 1949-50], *Center for visual music*. URL : <http://www.centerforvisualmusic.org/Fischinger/OFFilmnotes.htm>.

LYE Len, « Notes on dance and film » [non publié], s.d.

_____ « Tangible Motion Sculpture », *Art Journal*, vol. 20, n° 4, 1961.

_____ « The Tusalava Model or How I learnt the genetic language of Art »
[non publié], 1972.

MAN RAY, « Réponse à un questionnaire », *Film Art*, vol. III, n° 7, 1936, pp. 9-10.

MCLAREN Norman, « Pour une définition », *Cinéma 57*, n° 14, janvier 1957.

MEKAS Jonas, « Le Film-Journal », dans HIBON Danièle et BONNEFOY Françoise (dir.),
Jonas Mekas. Paris : Éditions du Jeu de Paume/Réunion des musées nationaux, 1992.

RABINOVITZ Lauren, « Choreography of Cinema: An Interview with Shirley Clarke »,
Afterimage, n°5, décembre 1983, pp. 8-11.

SITNEY P. Adams, « Interview with Marie Menken », *Filmwise 5-6*, 1965, pp. 10-12.

Lectures transversales (philosophie, esthétique, littérature)

Ouvrages monographiques, catalogues et journaux universitaires

AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire : notes sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris : Desclée de Brouwer, 2004.

ARTAUD Antonin, *Pour en finir avec le jugement de dieu* [1947], suivi de *Le Théâtre de la cruauté*. Paris : Gallimard, 2003.

_____ *D'un voyage au pays des Tarahumaras*, dans *Œuvres Complètes*, t. IX. Paris : Gallimard, 1979.

AUBRAL François et CHÂTEAU Dominique (dir.), *Figure, figural*. Paris : L'Harmattan, 1999.

AUERBACH Erich, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*. Paris : Argo Macula, 2003.

BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936]. Paris : Éditions Allia, 2003.

BURROUGHS William S., *Le Festin nu*. Paris : Gallimard, 1964.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.

DELEUZE Gilles, *Logique de la sensation*. Paris : Éditions de la Différence, 1981. Réédité sous le titre *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris : Éditions du Seuil, 2002.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Fra Angelico – Dissemblance et figuration*. Paris : Flammarion, 1990.

FOCILLON Henri, *Vie des formes* [1934]. Paris : P.U.F., 2013.

GERVAIS Bertrand et LEMIEUX Audrey (dir.), *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du lisible et du visible*. Montréal : Presses de l'Université de Québec, 2012.

KANDINSKY Vassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* [1912]. Paris : Gallimard, 1989.

MARINETTI Filippo Tommaso, *Le Manifeste de la danse futuriste*, 1917.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible*, suivi de notes de travail. Paris : Editions Gallimard, 1964.

PANASSIÉ Hugues et GAUTIER Madeleine, *Dictionnaire du jazz*. Paris : Éditions Albin Michel, 1971.

VALÉRY Paul, *L'Âme et la Danse*, numéro spécial de la *Revue musicale*, 1^{er} décembre 1921. Paris : Éditions de la Nouvelle revue française, 1921.

_____ *Introduction à la poétique*. Paris : Gallimard, 1938.

_____ *Œuvres*, t. I et II. Paris : Gallimard, Pléiade, 1957, 1960.

VANCHERI Luc, *Les pensées figurales de l'image*. Paris : Armand Colin, 2011.

WAGNER Richard, *L'Œuvre d'art de l'avenir* [1849]. Paris : L'Harmattan, 2010.

Chapitres d'ouvrages, revues de presse et articles

AGAMBEN Giorgio, « Le Geste et la Danse », & *la danse*, revue d'esthétique n°22. Paris : Ed. Jean-Michel Place, 1992, pp. 9-10.

_____ « Notes sur le geste », *Moyens sans fins, Notes sur le politique*. Paris : Ed. Rivages, 1995.

ACQUARELLI Luca, « L'énergie des images : Entretien avec Luc Vancheri », *Au prisme du figural : Le sens des images entre forme et force*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015. URL : <http://books.openedition.org/pur/53597>.

BERGSON Henri, « Le mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécanistique », dans *L'Évolution créatrice* [1907]. Paris : Félix Alcan, 2007.

CONTE Richard, « La poïétique de Paul Valéry », *Recherches poïétiques*. Paris ; Valenciennes : SIP ; Presses universitaires de Valenciennes, 1996, pp. 34-43. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01503774>.

CHEMILLIER Marc, *et al.* « La contramétricité dans les musiques traditionnelles africaines et son rapport au jazz ». *Anthropologie et sociétés*, n°38. Québec : Département d'anthropologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval, 2014, pp. 105-137. URL/ <hal-https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01059314>.

COOPER Harry, « Mondrian, Hegel, Boogie », *October*, vol. 84, printemps 1998.

DELEUZE Gilles, « Introduction. Répétition et différence », *Différence et répétition*. Paris : Presses universitaires de France, 2013, pp. 7-41.

DIDI-HUBERMAN Georges, « La danse de toute chose », dans DIDI-HUBERMAN Georges et MANNONI Laurent, *Étienne-Jules Marey. Photographie des fluides*. Paris : Galimard RMN, 2004.

HIGGINS Dick, « Intermedia », *Something Else Press Newsletter*, vol. 1, n° 1, février 1966.

KRACAUER Siegfried, « L'ornement de la masse » [1917], dans *Le Voyage et la danse : figures de ville et vues de films*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1996, pp. 69-80.

RANCIÈRE Jacques, « La danse de lumière », dans *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris : Éditions Galilée, 2011.

ROSENBERG Harold, « The American Action Painters », *Art News*, décembre 1952.

SCHEFER Olivier, « Qu'est-ce que le figural ? », *Critique*, n° 630, novembre 1999, pp. 912-925.

THÉRIEN Claude, « Valéry et le statut "poïétique" des sollicitations formelles de la sensibilité », *Les Études philosophiques*, vol. 62, n° 3, 2002, pp. 353-369. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2002-3-page-353.htm>.

YEATS William Butler, « Among School Children » [« Parmi les écoliers »], 1928. Traduction de Yves Bonnefoy dans *Quarante-cinq poèmes, suivi de La résurrection*. Paris : Gallimard, 1993, pp. 90-91.

Filmographie

Corpus principal

Premier mouvement

La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde

CLAIR René, *Entr'acte*, 1924.

DULAC Germaine, *Thèmes et variations*, 1928.

_____ *Disque 957*, 1928.

_____ *Étude cinégraphique sur une arabesque*, 1929.

LÉGER Fernand, *Ballet mécanique*, 1924.

MAN RAY, *Le Retour à la raison*, 1923.

_____ *Emak Bakia*, 1926.

_____ *Dance*, 1938.

Deuxième mouvement

Expériences du mouvement par procuration

LEN LYE, *Rainbow Dance*, 1936.

_____ *Swinging the Lambeth Walk*, 1939.

_____ *Free Radicals*, 1958.

MCLAREN Norman, *Boogie Doodle*, 1941.

_____ *Hen Hop*, 1942.

_____ *Blinkity Blank*, 1955.

MENKEN Marie, *Visual Variations on Noguchi*, 1945.

_____ *Arabesque for Kenneth Anger*, 1961.

_____ *Lights*, 1966.

Troisième mouvement

Pulsions figurales de la ciné-danse

ARLEDGE Sara Kathryn, *Introspection*, 1941-1947.

CONNER Bruce, *Comic Ray*, 1961.

_____ *Breakaway*, 1966.

EMSHWILLER Ed, *Dance Chromatic*, 1959.

_____ *Lifelines*, 1960.

_____ *Thanatopsis*, 1962.

KUBELKA Peter, *Adebar*, 1957.

Autres films cités

Cinéma des premiers temps & films muets

DAWLEY J. Searle, *Dances of the Ages*, 1913.

FEYDER Jacques, *L'Atlantide*, 1921.

FULLER Loïe, SORÈRE Gabrielle, *Le Lys de la vie*, 1921.

GRIFFITH David W., *Intolerance*, 1916.

HURLEY Frank, *Pearls and Savages*, 1921.

LUMIÈRE Auguste et Louis, *Le Squelette joyeux*, 1897.

MÉLIÈS Georges, *L'Homme à la tête de caoutchouc*, 1901.

_____ *Dislocation mystérieuse*, 1901.

_____ *La Danseuse Microscopique*, 1902.

_____ *Le Rêve du maître de ballet*, 1903.

_____ *Le Cake-Walk infernal*, 1903.

_____ *Les Affiches en goguette*, 1907.

MURPHY Dudley, *Danse macabre*, 1922.

_____ *St. Louis Blues*, 1929.

_____ *Black and Tan*, 1929.

REICHMANN Max, *Le Miracle des Fleurs*, 1922-1926.

Cinéma d'avant-garde des années 1920

CHOMETTE Henri, *Jeux des reflets et de la vitesse*, 1923.

_____ *Cinq minutes de cinéma pur*, 1925.

DULAC Germaine, *Les Sœurs ennemies*, 1915.

_____ *Venus Victrix* ou *Dans l'ouragan de la vie*, 1916.

_____ *La Fête espagnole*, 1919.

_____ *Gossette*, 1923.

_____ *La Souriante Madame Beudet*, 1923.

_____ *L'invitation au voyage*, 1927.

_____ *La Coquille et le Clergyman*, 1928.

_____ *La Princesse Mandane*, 1928.

_____ *Danses espagnoles*, 1928.

EGGELING Viking, *Symphonie Diagonale*, 1925.

GANCE Abel, *La Roue*, 1923.

GRÉMILLON Jean, *Maldone*, 1928.

L'HERBIER Marcel, *L'Inhumaine*, 1924.

MAN RAY, *L'Étoile de Mer*, 1928.

_____ *Les Mystères du Château de Dé*, 1929.

RENOIR Jean, *Sur un air de charleston*, 1926.

RICHTER Hans, série *Rythme 21-25*, 1921-1925.

RUTTMANN Walter, série *Lichtspiel Opus I-IV*, 1921-1925.

Cinéma d'animation

ALEXEÏEFF Alexandre, *Une Nuit sur le mont chauve*, 1933.

BLACKTON James Stuart, *Humorous Phases of Funny Faces*, 1906.

COHL Émile, *Fantasmagorie*, 1908.

_____ *L'Enfance de l'art*, 1910.

_____ *Les Allumettes fantaisistes*, 1912.

FISCHINGER Oskar, *Composition en bleu*, 1935.

_____ *An Optical Poem*, 1938.

_____ *Motion Painting N°1*, 1947.

LEN LYE, *Tusalava*, 1929.

_____ *A Color Box*, 1935.

_____ *Kaleidoscope*, 1935.
_____ *Trade Tattoo*, 1936.
_____ *Rhythm*, 1957.
_____ *Particles in Space*, 1980.
_____ *Tal Farlow*, 1980.

MCLAREN Norman (liste sélective)

_____ *Hand Paited Abstractions*, 1933.
_____ *Dollar Dance*, 1934.
_____ *Polychrome Fantasy*, 1935.
_____ *Love ont he Wing*, 1938.
_____ *Caprice en couleurs*, 1949.
_____ *Synchromie*, 1971.

REINIGER Lotte, *Les Aventures du Prince Achmed*, 1926.

Cinéma expérimental américain (années 1940-1970)

ARLEDGE Sara Kathryn, *What is a Man ?*, 1958.
_____ *Tender Images, Interior Garden I-II, Iridium Sinus*, 1978-1980.

BRAKHAGE Stan, *Dog Star Man*, 1961-1966.
_____ *Mothlight*, 1963.
_____ *The Act of Seeing with One's Own Eyes*, 1971.

CLARKE Shirley, *In Paris Parks*, 1954.
_____ *Bridges-Go-Round*, 1958.

CONNER Bruce, *A MOVIE*, 1968.
_____ *Vivian*, 1964.

DEREN Maya, *Meshes of the Afternoon*, 1943.
_____ *At Land*, 1944.

EMSHWILLER Ed, *Transformation*, 1959.
_____ *Sunstone*, 1979.

KUBELKA Peter, *Schwechater*, 1958.
_____ *Arnulf Rainer*, 1960.

MAAS Willard, *Geography of the Body*, 1943.

MEKAS Jonas, *Walden*, 1968.

MENKEN Marie, *Hurry! Hurry!*, 1957.
_____ *Dwightiana*, 1959.

- _____ *The Gravediggers of Guadix*, 1960.
 _____ *Mood Mondrian*, 1961.
 _____ *Eye Music in Red Major*, 1961.
 _____ *Bagatelle for Willard Maas*, 1961.
 _____ *Notebook*, 1962-1963.
 _____ *Drips in Strips*, 1963.
 _____ *Andy Warhol*, 1965.
- WARHOL Andy, *Life of Juanita Castro*, 1965.
 _____ *Chelsea Girls*, 1966.

Ciné-danses / Vidéo-danses

- CLARKE Shirley, *Dance in the Sun*, 1953.
 _____ *A Moment in Love*, 1956.
- ATLAS Charles et CUNNINGHAM Merce, *Fractions*, 1978.
 _____ *Locale*, 1979.
- DEREN Maya, *A Study in Choreography for Camera*, 1945.
 _____ *Ritual in Transfigured Time*, 1946.
 _____ *The Very Eye of Night*, 1958.
- EMSHWILLER Ed, *Totem*, 1963.
 _____ *Relativity*, 1966.
 _____ *Fusion*, 1967.
 _____ *Image, Flesh and Voice*, 1969.
 _____ *Film with three dancers*, 1971.
 _____ *Carol*, 1970.
 _____ *Choice Chance Woman Dance*, 1971.
 _____ *Scape-mates*, 1972.
 _____ *Chrysalis*, 1973.
 _____ *Pilobolus and Joan*, 1973.
 _____ *Crossings and Meetings*, 1974.
- HARRIS Hilary, *Nine Variations on a Dance Theme*, 1966.
- MANGOLTE Babette, *Watermotor*, 1978.
- MCLAREN Norman, *Pas de deux*, 1968.
 _____ *Ballet Adagio*, 1972.
 _____ *Narcissus*, 1983.
- RAINER Yvonne, *Hand Movie*, 1966.

Ciné-danses réalisées après 2000

BOOKCHIN Natalie, *Mass Ornament*, 2009.

DE BEMELS Antonin, *Scrub Solos*, 1999-2001.

DE MEY Thierry, *Rémanences*, 2010.

HINTON David, *Birds*, 2000.

KERKOCHE Mehdi, *Confinected*, 2020.

RIVERA Melina, *Mudanzas*, 2012.

ROSE Mitchell, *Globe Trot*, 2013.

_____ *Exquisite Corps*, 2016.

Danses Macabres [film collectif], 2016.

Ballet de la Nuit [film collectif], 2018.

VidéHomeDance [film collectif], 2020.

Documentaires sur les cinéastes

CHODOROV Pip, *Free Radicals : a history of experimental film* [DVD]. 1h23. Paris : Re:Voir, 2014.

GARDNER Robert, *Screening Room with Ed Emshwiller* [DVD]. 1h16min. Cambridge : Studio 7 arts, 2007.

IMBERT Anne, *Germaine Dulac, questions de cinéma* [DVD]. 52 min. Paris : Centre national de la cinématographie et de l'image animée, 2008.

KUDLACÉK Martina. *In the mirror of Maya Deren* [DVD]. 1h43min. New York : Zeitgeist Films, 2002.

_____ *Notes on Marie Menken* [DVD]. 1h37min. Vienne : Mina Film, 2006.

WILLIAMS Donald, *Creative Process : Norman McLaren*. 1h56min. 1990. URL : http://www.nfb.ca/film/creative_process_norman_mclaren/

Longs-métrages cités

ARGENTO Dario, *Suspiria*, 1977.

CARAX Leos, *Mauvais sang*, 1986.

CHAPLIN Charlie, *The gold rush [La Ruée vers l'or]*, 1925.

CHAZELLE Damien, *La La Land*, 2016.

COCTEAU Jean, *Sang d'un poète*, 1932 ; *Orphée*, 1950 ; *Le Testament d'Orphée*, 1960.

DE ANTONIO Emile, *Painters Painting*, 1972.

DI GIUSTO Stéphanie, *La Danseuse*, 2016.

HOPPER Dennis, *Easy Rider*, 1969.

LESTER Richard, *A Hard Day's Night*, 1964.

NOÉ Gaspar, *Climax*, 2018.

PHILLIPS Todd, *Joker*, 2019.

PRESSBURGER Emeric et POWELL Michael, *The Red Shoes [Les Chaussons rouges]*, 1948.

ROB Marshall, *Chicago*, 2002.

VAREJÃO Cláudia, *No Escuro do Cinema Descalço os Sapatos*, 2016.

VON TRIER Lars, *Dancer in the Dark*, 2000.

Table des illustrations

- Figure 1. Danses serpentines coloriées au pochoir. Photogrammes de Annabelle Serpentine Dance (William K.L. Dickson, 1895). 12
- Figure 2. La pirouette du danseur. Disque en carton de Joseph Plateau, fabriqué par Rudolph Ackermann, Londres, 1833. Collection de la Cinémathèque française, Musée du Cinéma. 15
- Figure 3a. La danseuse tournant en tenant sa robe. Eadweard Muybridge, Woman Dancing, 1887. Planche chronophotographique n° 187, Animal Locomotion 1872-1885. Collection du MoMA Museum of Modern Art. 18
- Figure 3b. Le « tumulte plumeux » d'un oiseau. Étienne-Jules Marey, Pélican volant, 1887. Chronophotographie sur plaque fixe. La Cinémathèque Française, Paris, France. 18
- Figures 4a et b. Sous la jupe de la ballerine se cache Francis Picabia. Détails d'Entr'acte (René Clair, 1924). 80
- Figures 5a à d. Géométries carrées et linéaires vs. Glissades et balayages en rond. En haut à gauche : Photogrammes de Rythme 21 (Hans Richter, 1921). En haut à droite : Photogrammes de Symphonie Diagonale (Viking Eggeling, 1924). En bas à gauche : Photogrammes de Lichtspiel Opus I (Walter Ruttmann, 1921). En bas à droite : Photogrammes de An Optical Poem (Oskar Fischinger, 1938). 88
- Figures 6a et b. Charlot part en morceaux. À gauche : Illustration de Fernand Léger pour Die Chaplinade (Yvan Goll, 1920). Dresde : Rudolf Kaemmerer Verlag, 1920, p. 15. À droite : Fernand Léger, Charlot cubiste, 1924. Marionnette en bois peints, cloués sur contreplaqué. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle. © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Georges Meguerditchian/ Dist. RMN-GP © Adagp, Paris, 2017. 120
- Figure 6c. Décors de Fernand Léger pour Skating-Rink (1922), ballet pour patins à roulettes. Chorégraphie de Jean Börlin, musique d'Arthur Honegger, décors et costumes de Fernand Léger. © Dansmuseet – Musée Rolf de Maré Stockholm © VG Bild-Kunst, Bonn 2016. 120
- Figures 7a et b. L'objet comme personnage principal : fouets et bouteilles. Photogrammes de Ballet mécanique (Fernand Léger, 1924). 125
- Figures 8a et b. « Cartes postales en mouvement » : Femme à la balançoire et Femme qui monte l'escalier. Photogrammes de Ballet mécanique (Fernand Léger, 1924). 125

Figures 9a et b. Portraits kaléidoscopiques de Kiki de Montparnasse. Photogrammes de Ballet mécanique (Fernand Léger, 1924).	125
Figure 10. Fascination ou méfiance à l'égard des machines ? Man Ray, Danger Dancer, 1917-1920. Peinture à l'aérographe sur verre. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne © Jean-Claude Planchet – Centre Pompidou, MNAM-CCI Dist. RMN-GP © Man Ray Trust, Adagp, Paris.	132
Figures 11a e b. Ciné-rayogrammes. Photogrammes de Le Retour à la raison (Man Ray, 1923).	135
Figures 12a et b. Ombres et silhouettes en mouvement. Photogrammes de Le Retour à la Raison (Man Ray (1923).	137
Figures 13a à c. Variations autour du motif des jambes dansant du charleston. De haut en bas : Photogrammes d'Emak Bakia (Man Ray, 1926), Sur un air de charleston (Jean Renoir, 1927) et Ballet mécanique (Fernand Léger, 1924)	144
Figures 14a et b. Géométries qui se répondent : corps, lignes, solides et volutes. Photogrammes d'Emak Bakia (Man Ray, 1926).	147
Figures 15a et b. Valse des cols. Photogrammes d'Emak Bakia (Man Ray, 1926).	149
Figure 16. Buste de Jenny souriante. Photogrammes de Dance (Man Ray, 1938). © Man Ray Trust/Adagp, Paris. © Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI. Dist. RMN-GP.	154
Figures 17a et b. Mouvements de danse classique vs. Mouvements de danse rythmique. Photogrammes de Thèmes et variations (Germaine Dulac, 1928).	161
Figures 18a et b. Variations autour des lignes serpentine : du déploiement d'un geste à la croissance des végétaux. Photogrammes de Thèmes et variations (Germaine Dulac, 1928).	161
Figure 19. La tête de la danseuse libérée. Photogramme de Thèmes et variations (Germaine Dulac, 1928).	165
Figures 20a et b. Des fleurs dansant dans la glace. Photogrammes d'Étude cinégraphique sur une arabesque (Germaine Dulac, 1929).	168
Figures 21a à c. Une mystérieuse présence humaine voilée. Photogrammes d'Étude cinégraphique sur une arabesque (Germaine Dulac, 1929).	170
Figure 22. Loïe Fuller enroulée dans son voile. Photographie attribuée à Ellis Harry C., circa 1900-1928. © RMN-Grand Palais, Musée d'Orsay) / RMN-GP.	170
Figures 23a et b. Len Lye et McLaren « prennent en main » le cinéma d'animation. Photographies de Len Lye dans son studio dans les années 1950 © The Len Lye Foundation ; et McLaren au travail, 1949 © D.R., ONF.	185
Figure 24. Exemple d'une réponse empathique entre un sportif et son entraîneur. Photographie de Herbert S. Langfeld, s.d.	197

Figure 25. L'arc en ciel après la pluie. Photogramme de Rainbow Dance (Len Lye, 1936).	213
Figures 26a et b. Silhouettes dédoublées dans la trajectoire du mouvement. Photogrammes de Rainbow Dance (Len Lye, 1936).	216
Figure 27. La silhouette humaine se perd dans la matière plastique. Photogramme de Rainbow Dance (Len Lye, 1936).	217
Figures 28a et b. Des cercles qui rebondissent à l'unisson des instruments de percussion. Photogrammes de Swinging the Lambeth Walk (Len Lye, 1939).	220
Figures 29a et b. Des lignes qui balayent l'écran en accompagnant les vibrations des instruments à corde. Photogrammes de Swinging the Lambeth Walk (Len Lye, 1939).	221
Figures 30a et b. Le pas de deux des deux cellules reproductrices. Photogrammes de Boogie-Doodle (Norman McLaren, 1941).	228
Figure 31. L'écran se transforme dans un bal chaotique. Photogramme de Boogie-Doodle (Norman McLaren, 1941).	229
Figure 32a et b. L'œuf exécute un grand jeté ; les pattes dansent ensemble. Photogrammes de Hen Hop (Norman McLaren, 1942).	233
Figures 33a à c. Postures dandinantes de la poule dessinée. Photogrammes de Hen Hop (Norman McLaren, 1942).	234
Figure 34. Explosions lumineuses. Photogrammes de Blinkity Blank (Norman McLaren, 1942).	240
Figures 35a à c. Danse et naissance des oiseaux. Photogrammes de Blinkity Blank (Norman McLaren, 1958).	241
Figure 36. L'évolution des zigzags de lumière. Photogrammes de Free Radicals (Len Lye, 1958).	248
Figure 37. Le duel de Bolex entre Marie Menken et Andy Warhol. Photogramme de Notes on Marie Menken (Martina Kudláček, 2006).	268
Figures 38a à h. Le regard de Menken parcourt les sculptures de Noguchi : formes, ombres, textures. Photogrammes de Visual Variations on Noguchi (Marie Menken, 1945).	274
Figures 39a à f. Le regard de Menken parcourt le palais Alhambra : frises, mosaïques, lumières. Photogrammes de Arabesque for Kenneth Anger (Marie Menken, 1961).	278
Figures 40a à d. Mouvements et reflets des eaux. À gauche : Photogrammes d'Arabesque for Kenneth Anger (Marie Menken, 1961). À droite: Photogrammes d'Étude cinégraphique sur une arabesque (Germaine Dulac, 1929).	281

Figures 41a et b. La caméra fait danser les lumières du sapin de Noël. Photogrammes de Lights (Marie Menken, 1966).	284
Figure 42. Peindre avec la lumière. Photogramme de Lights (Marie Menken, 1966).	285
Figures 43a à e. États de corps embryonnaires et fragmentés. Photogrammes d'Introspection (Sara Kathryn Arledge, 1946).	338
Figure 44. Kinésphère de peinture autour de la danseuse. Photogramme de Dance Chromatic (Ed Emshwiller, 1959).	348
Figures 45a et b. Surimpressions et explosions de couleurs. Photogrammes de Dance Chromatic (Ed Emshwiller, 1959).	349
Figure 46a et b. Surimpressions désincarnées et écorchés anatomiques. Photogrammes de Lifelines (Ed Emshwiller, 1960).	351
Figure 47. Le corps mis en abyme dans ses avatars. Photogramme de Lifelines (Ed Emshwiller, 1960).	354
Figure 48. Co-présence à l'écran, mais un corps-à-corps impossible. Photogramme de Thanatopsis (Ed Emshwiller, 1962).	357
Figures 49a et b. Débordements virtuels du corps dansant. Photogrammes de Thanatopsis (Ed Emshwiller, 1962).	358
Figures 50a et b. Danse érotique, danse macabre. Photogrammes de Cosmic Ray (Bruce Conner, 1961).	367
Figures 51a à d. Une danse stroboscopique. Photogrammes de Breakaway (Bruce Conner, 1966).	372
Figures 52a à d. Une danse scindée en silhouettes. Photogrammes d'Adebar (Peter Kubelka, 1957).	380
Figure 53. Démultiplication et flux du mouvement. Photogramme de Pas de deux (1968) de Norman McLaren.	398
Figures 54a et b. Corporéités choré-graphiques dans des ciné-danses contemporaines. Photogrammes de Scrub Solos (1999-2001) d'Antonin De Bemels et Rémanences (Thierry de Mey, 2010).	400

Table des matières

Remerciements	iii
Résumé	v
Abstract	vii
Sommaire	ix
Introduction	1
Une vocation cinégraphique commune	6
Pour une autre histoire du cinéma sous le signe de la danse	21
L'hypothèse d'un modèle ciné-chorégraphique	42
Premier mouvement	57
1. La danse comme modèle formel pour le cinéma d'avant-garde	57
1.1. Le mouvement au cœur des avant-gardes	58
1.1.1. Entre abstraction picturale et pureté musicale	60
1.1.2. De l'analogie musicale au modèle chorégraphique	66
1.1.3. Le cinéma et la danse réunis pour un art total	72
1.2. Évocations et abstractions de la danse dans le cinéma d'avant-garde	83
1.2.1. Le cinéma absolu en quête d'une « vivacité dansante de toute image »	87
1.2.2. La photogénie d'Epstein en quelques images de danse	95
1.2.3. Les trois rencontres de Germaine Dulac avec la danse	103
1.3. Ballets mécaniques et ballets cinégraphiques	114
1.3.1. Danses de machines	115
1.3.2. Danses de rayons lumineux	129
1.3.3. Danses de la nature	155
Deuxième mouvement	173
2. Expériences du mouvement par procuration	173
2.1. Le mouvement comme matériau graphique	174
2.1.1. Un art des mouvements dessinés	186
2.1.2. L'empathie kinesthésique	194
2.1.3. « Faire les images danser sur de la musique »	201

2.2.	Le direct film sous le signe de la danse	208
2.2.1.	Danses de couleurs pures	209
2.2.2.	Danses de lignes métamorphosantes	223
2.2.3.	Danses d'éraflures spasmodiques	236
2.3.	Le regard dansant de Marie Menken	250
2.3.1.	Un cinéma poétique, matérialiste ?	253
2.3.2.	Filmer entre l'action painting et le contact improvisation	263
2.3.3.	Quelques ciné-poèmes dansés	270
Troisième mouvement		289
3. Pulsions figurales de la ciné-danse		289
3.1.	Réflexions autour du concept de figural, entre danse et cinéma	291
3.1.1.	Gesticulations du regard, agitation des images	298
3.1.2.	Perdre pied dans mouvement, se précipiter vers la danse	301
3.1.3.	Manque de corps, excès de vision	304
3.2.	La ciné-danse, une pratique artistique nouvelle	309
3.2.1.	Maya Deren et l'acte fondateur de la ciné-danse	310
3.2.2.	Un bref aperçu de la première vague de choréalistes	316
3.2.3.	Le numéro spécial « Cine-dance »	318
3.3.	Quelques ciné-danses à l'épreuve du figural	328
3.3.1.	Introspection, une ciné-danse embryonnaire	331
3.3.2.	Surimpressions désincarnées	340
3.3.3.	Corporités intermittentes	362
Conclusion		385
	La danse comme horizon perceptif	386
	Retour aux expériences originaires du mouvement	391
	La ciné-danse à bras-le-corps	396
Rémanences et élargissements		401
Bibliographie		411
	Danse et cinéma	411
	Écrits sur l'art chorégraphique (théorie et histoire)	416
	Écrits sur l'art cinématographique (corps, gestes, sensations)	419
	Écrits sur l'art cinématographique (théorie et histoire)	420
	Comédie musicale	421
	Cinéma d'avant-garde et expérimental	422
	Cinéma d'animation graphique	425

Écrits de et sur les cinéastes	426
Lectures transversales (philosophie, esthétique, littérature)	433
Filmographie	436
Corpus principal	436
Autres films cités	437
Table des illustrations	443
Table des matières	447

Résumé

En partant de la conviction que cinéma et danse partagent la même vocation à créer de nouvelles visions et expériences du mouvement, cette étude propose de revisiter l'histoire du cinéma expérimental à l'ère du film argentique placé sous le signe de la danse. Plus précisément, elle a pour ambition d'établir l'existence d'une « pulsion dansante » qui dynamise les expérimentations d'une poignée de cinéastes d'avant-garde des années 1920 jusqu'à la fin des années 1960, avant l'affirmation de la ciné-danse comme une pratique artistique hybride à part entière. J'étudierai en particulier l'hypothèse d'un modèle ciné-chorégraphique qui préside autant à l'acte de création des images en mouvement par les cinéastes qu'il détermine l'impact sensoriel de leur réception par les spectateurs.

Au fil de ces pages, je chercherai à affirmer la place du cinéma expérimental sur pellicule en tant que domaine par excellence d'idéation et d'exploration de la danse dans sa dimension cinégraphique pure, au sens d'une écriture du mouvement par la lumière, et de son expérience dans une sorte de « pas de deux » ou « corps-à-corps » sensible avec le support filmique. Il s'agira en outre de décentrer la danse de la représentation des corps à l'écran, en la libérant de sa dimension d'objet spectaculaire ou de prétexte narratif, pour l'ériger en tant qu'idéal esthétique, principe formel, horizon d'action, ou tout simplement catalyseur d'expériences sensibles véhiculées par les images en mouvement.

Mots-clés : cinéma expérimental, cinéma d'avant-garde, *direct film*, danse, ciné-danse, ciné-chorégraphie, expériences du mouvement, empathie kinesthésique, corporéité, analyse figurale

Abstract

Building on the belief that film and dance share the same vocation of creating new visions and experiences of movement, this study intends to revisit the history of experimental cinema in the era of photographic film under the sign of dance. More precisely, it aims to demonstrate the existence of a « dancing drive » that dynamizes the experiences of a handful of avant-garde filmmakers from the 1920s to the late 1960s, before the establishment of cine-dance as a hybrid artistic practice in its own right. I will particularly study the hypothesis of a cine-choreographic model that both rules the creative act of moving images by the filmmakers and determines the sensory impact of their reception by the viewers.

Throughout these pages, I will seek to determine the place of experimental cinema in photographic film as an overarching domain to conceive and explore dance in its pure cinematic dimension, as a way of writing movement through light and experiencing a sort of « pas de deux » or « body to body » sensitive relationship with the filmic medium. This will help decentralize dance from the representation of bodies on screen, by freeing it from its dimension of spectacular objet or narrative pretext to further establish it as an aesthetic ideal, a principle of form, a field of action, or quite simply as a catalyst for sensory experiences through moving images.

Keywords : experimental film, avant-garde film, direct film, dance, cine-dance, cine-choreography, movement experiences, kinesthetic empathy, corporeity, figural analysis