



- Cornelia Lund

Le cinéma comme poésie dansante

Les films de Man Ray

Man Ray est certes un des premiers artistes du cinéma à intégrer un poème dans un de ses films. Il serait, cependant, une vision très réductrice que de qualifier la relation entre ses films et la poésie comme simple essai d'adaptation cinématographique de poèmes. Ses films témoignent, en revanche, d'une réflexion profonde sur la possibilité de tisser des liens entre cinéma et poésie sur différents plans. Cet article cherche à montrer comment Man Ray établit ces liens entre cinéma et poésie dans ses trois films majeurs : *Emak Bakia* (1926), *L'Etoile de mer* (1928) et *Les Mystères du château du dé* (1929). Chacun de ces trois films aborde la relation entre poésie et cinéma d'un angle légèrement différent. En analysant ces différentes

approches, je tenterai aussi de décrire la poétique implicite que Man Ray développe dans ces films¹.

En donnant à *Emak Bakia* le titre supplémentaire de « cinépoème », Man Ray indique dès le début du film une prise de position contre le « ciné-roman »² comme représentant du courant dominant narratif du cinéma ainsi qu'une relation étroite entre le film et la poésie. Une relation qui ne se joue pourtant pas sur le plan de la langue – il n'y pas vraiment de poésie écrite dans ce film – mais plutôt sur le plan formel.

C'est ici qu'entre en jeu un troisième partenaire : la danse. La danse joue un rôle dans les trois films mais c'est dans *Emak Bakia* que son rôle de modèle poétique est le plus clairement établi. Dans un questionnaire sur le cinéma de 1936, Man Ray constate que « la danse est un sujet idéal pour le cinéma », et il ajoute qu'elle « lui convient mieux qu'au théâtre »³. Et même si c'est l'époque des grands succès des films de revue de Busby Berkeley, par exemple, ce ne sont probablement pas ces films-là dont parle Man Ray. Il semble plutôt parler de ses propres films. Où il y a, certes, quelques personnes qui dansent mais aussi une tout autre sorte de danse dont il sera question plus tard.

Avant d'analyser de plus près l'approche de Man Ray il est nécessaire de retracer quelques réflexions sur la danse et la poésie en général. Vers la fin du XIXe siècle, la danse qui s'est libérée des chaussures de pointes et des tutus, devient un modèle poétique pour la littérature et les beaux-arts et les écrivains cherchent à établir des analogies entre la danse et la littérature. Ainsi, pour Mallarmé c'est la danse quasiment abstraite de Loïe Fuller qui semble représenter l'idéal de la poésie pure. Et Paul Valéry dédie plusieurs textes à la danse qui font écho aux pensées de Mallarmé.

¹ Cet article est une version adaptée et mise à jour du chapitre « *Lyrik und Film – ein Exkurs* » [Poésie et film – une parenthèse] de ma thèse de doctorat sur les illustrations de la poésie française : Cornelia Lund, *Französische Lyrikillustrationen*, Bielefeld, Aisthesis, 2001, pp. 172-186.

² Le terme « ciné-roman » a été introduit par Pathé en 1905 pour décrire des films sentimentaux, « romanesques ». A partir de 1916 on trouve aussi le terme « roman-cinéma » pour désigner des scénarios publiés en édition imprimée. Winfried Engler, article « Ciné-roman », *Lexikon der französischen Literatur*, Stuttgart, Reclam, 1994 (3^e édition), p. 221.

³ M. Ray, « Réponses à un questionnaire », dans *Man Ray, directeur du mauvais movies*, textes réunis par J.-M. Bouhours et P. de Haas, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998, p. 172.

Si, pour Mallarmé, la danse était une « écriture corporelle »⁴, un « poème dégagé de tout appareil de scribe »⁵, pour Valéry, « commencer de dire des vers, c'est entrer dans une danse verbale »⁶. Il voit une « analogie substantielle »⁷ entre la marche et la prose – qui visent un objet – et la danse et la poésie qui se retournent sur elles-mêmes dans un mouvement autoréflexif. La figure typique de ce mouvement serait le tour, qui représente un maximum de mouvement sans pourtant se déplacer. Ainsi, au plus fort de sa danse, la danseuse exemplaire de « L'âme et la danse », Athikte, commence à tourner⁸.

Et c'est précisément ce mouvement qui joue un rôle éminent dans *Emak Bakia*. Ce ne sont pourtant pas des danseurs humains que nous voyons tourner dans ce film, mais des objets, des choses. Avec la danse, Man Ray a choisi l'art qui partage les caractéristiques du film, le mouvement et la musique. La danse est donc ici, d'un côté, l'élément d'un discours métaphilmique qui se réfère au dispositif du cinéma, comme d'autres éléments dans *Emak Bakia*, d'ailleurs, l'œil, par exemple⁹. Mais de l'autre côté, la danse sert aussi de contre-figure de la linéarité narrative. Dans *Emak Bakia*, Man Ray leurre les spectateurs constamment en nourrissant leur attente d'une narration « comme il faut ». Mais les petits bouts de narration se dissolvent dans des images d'un pré fleuri ou d'objets dansants. L'exemple le plus saisissant de cette technique est probablement l'épilogue qui annonce finalement une explication dans un intertitre : « Et la raison de cette extravagance ». Et nous voyons un jeune homme vêtu d'un costume qui semble représenter à merveille la raison. Il entre dans une maison, où il se débarrasse sitôt de son col, signe d'une tenue ordinaire,

⁴ S. Mallarmé, « Ballets », dans *Œuvres complètes*, édition établie par H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 304.

⁵ S. Mallarmé, « Autre Etude de Danse. Les Fonds dans le Ballet. D'après une indication récente », *ibid.*, p. 309.

⁶ P. Valéry, « La philosophie de la danse », dans *Œuvres complètes*, t. I, édition établie par J. Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1400.

⁷ P. Valéry, « Poésie et pensée abstraite », *ibid.*, p. 1330.

⁸ P. Valéry, « L'âme et la danse », dans *Œuvres complètes*, t. II, édition établie par Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 174.

⁹ L'œil et la vue forment le deuxième élément majeur de ce discours métaphilmique. Il se manifeste aussi bien sur le plan des motifs – culminant dans le double réveil de Kiki et son « faux » battement de cils à la fin du film – que sur le plan technique dans l'emploi de filtres et miroirs.

“raisonnable”. Le col se multiplie et commence une danse accompagnée du Merry Widow Waltz¹⁰ (**fig. 1**).

En transformant l'apparente linéarité narrative annoncée par l'intertitre en une valse d'objets, l'épilogue montre de manière exemplaire pour tout le film comment un film peut devenir un cinépoème. Basé sur l'analogie entre danse et poésie, la danse sert ici comme contre-modèle poétique, surtout grâce à son mouvement typique non-linéaire (et par conséquent non-narratif) : le tour.

Dans les deux autres films qui seront analysés dans cet article, *L'Etoile de mer* et *Les Mystères du château du dé*, Man Ray aborde la relation entre poésie et film sous un angle légèrement différent : déjà, tous les deux intègrent de la poésie ou des phrases poétiques dans leur déroulement filmique. *L'Etoile de mer* présente un « poème de Robert Desnos tel que l'a vu Man Ray », tel est le titre complet du film. Ce titre annonce le film d'abord comme transposition, adaptation ou illustration filmique d'un poème préexistant. Si l'on cherche pourtant ce poème parmi les poèmes de Desnos, on devra constater que ce poème précis n'existe pas. Il est seulement possible d'identifier quelques lignes qui renvoient à des poèmes différents¹¹.

Ce qui existe pourtant, c'est un manuscrit dans l'écriture de Desnos, une sorte de scénario qui contient le poème du film et quelques remarques sur la mise-en-scène ou la musique. Même si Man Ray n'a pas suivi méticuleusement ce scénario, il est clair que le film de Man Ray n'est pas une adaptation complètement indépendante du texte ou bien, comme Man Ray aimait décrire ses films : du « cinéma automatique »¹².

Il y a différents personnages et objets qui peuplent le film. D'abord, l'étoile de mer du titre que nous rencontrons sous différentes formes, entre autres conservée

¹⁰ Je me réfère ici à l'accompagnement musical proposé par l'édition du Centre Georges Pompidou « à partir d'un ensemble de disques réunis par Man Ray dans les années quarante dans un coffret. » (*Man Ray, directeur du mauvais movies, op. cit.*, p. 42). L'accompagnement musical joue un rôle majeur dans les concepts et la présentation des films et la discussion de la relation entre image filmique et poésie devrait englober ce troisième élément, mais cela sortirait du cadre de cet article.

¹¹ I. Hedges, « Constellated Visions: Robert Desnos's and Man Ray's *L'Etoile de Mer* », *Dada/Surrealism*, n° 15, 1986, p. 103.

¹² Man Ray cité d'après *Man Ray: 60 anni di libertà*, textes réunis par A. Schwarz, Milan, Galleria Schwarz, 1970, p. 40. Il est pourtant impossible de décrire exactement le déroulement de cette collaboration. Voir K. Knowles, *A Cinematic Artist. The Films of Man Ray*, Berne, Peter Lang Publishers, 2009, p. 148.

dans un verre. Sans fonction apparente, l'étoile de mer devient ainsi un objet de contemplation, de l'homme et de la femme qui forment le "couple" autour duquel se tisse la trame du film. La femme, qui est mise en relation avec l'étoile de mer par le déroulement des plans, relève du type de la mystérieuse, développé dans le contexte surréaliste¹³. Une première allusion à son pouvoir d'attraction érotique est mise en scène tout au début du film, quand elle arrange sa jarretière lors de sa promenade avec l'homme. Le sens érotique de ce geste est accentué par le texte intercalé : « les dents de femmes sont des objets si charmants... qu'on ne devrait les voir qu'en rêve ou à l'instant d'amour. »

Au cours du film elle devient de plus en plus fatale, jusqu'à ce qu'elle se présente armée d'un couteau et vêtue d'un costume de guerre. La raison de cette agression montante pourrait être, ainsi le suggère l'allusion filmique à la Santé, un état de confusion mentale. Ce qui la rapproche des femmes belles et marquées par la folie, comme Nadja de Breton.

De même, l'optique floue de quelques scènes suggère une perspective au-delà de la rationalité de la vie de tous les jours. Cette technique contribue à donner un caractère de rêve au film¹⁴, surtout en combinaison avec la fenêtre qui s'ouvre au début du film et qui se ferme à sa fin, ce qui marquerait le début et la fin du rêve.

La relation entre l'homme et la femme suit un développement qui n'est pourtant pas strictement narratif. Et dans ce sens la notion de "trame" dans le sens de récit que j'ai employée plus haut n'est pas tout à fait correcte dans ce cas. Il y a des éléments narratifs, mais, comme dans *Emak Bakia*, ils n'aboutissent pas dans une narration cinématographique traditionnelle. Si la manière de jouer avec la narration en décevant les attentes des spectateurs dans *Emak Bakia* rappelle plutôt les stratégies dadaïstes – et ici je schématise un peu – *L'Etoile de mer* suit plutôt les stratégies de la poésie surréaliste¹⁵ : les images dans *L'Etoile de mer* ne sont pas tellement liées par

¹³ A. P. Sitney, « L'instant amoureux : image et titre dans le cinéma surréaliste », dans *Man Ray, directeur du mauvais movies*, op. cit., p. 68.

¹⁴ Voir *ibid.*, p. 70.

¹⁵ Kim Knowles a tout à fait raison quand elle essaie de démontrer à travers son livre, que l'interprétation des films comme n'étant que soit un exemple de dadaïsme, soit un exemple de surréalisme filmique est réductrice. Je crois pourtant que sa forte mise en relief de la question de la narration nous éloigne de la question du « poème de Robert Desnos tel que l'a vu Man Ray ». (Voir par exemple K. Knowles, *A Cinematic Artist. The Films of Man Ray*, p. 160 et p. 169). D'un côté, cette partie du titre renvoie clairement à un genre littéraire qui ne raconte pas forcément des histoires, et de

analogie de formes – comme dans *Emak Bakia* – mais par voie de métaphores ou quasi-métaphores. Le texte ne joue pas un rôle d'intertitre ou de supplément mais il fait, par contre, partie intégrante de ce jeu métaphorique. Parfois, texte et images sont même superposés et deviennent ainsi des éléments inséparables et complémentaires d'un seul énoncé filmique. La combinaison d'images et de texte fonctionne surtout sur un mode associatif, comme le montre l'exemple de la métaphore de la femme-fleur qui est développée au cours du film. Nous voyons d'abord l'image d'une jacinthe dans un pot de fleurs, puis le texte renvoie aux fleurs : « si les fleurs étaient en verre » (**figs. 2 et 3**). La fleur et cette ligne sont répétées après un plan divisé en douze parties qui montrent, entre autres, des objets dans des verres en rotation, dont l'étoile de mer. Après, la femme, déjà annoncée par l'étoile de mer, apparaît et ainsi le lien entre elle et la fleur du texte s'établit. Puis, une partie des lignes ou vers du texte suivent le même modèle, une comparaison, « belle comme... ». La première comparaison reprend le verre, « belle comme une fleur de verre » (**fig. 4**), puis les lignes se développent, en parallèle avec l'agressivité – ou la folie – montante de la femme : « belle comme une fleur de chair », « belle comme une fleur de feu ». Comme le texte est encadré de différentes manières de l'étoile de mer et de la femme, il peut se référer à toutes les deux – qui peut-être ne font qu'un. A la fin, le miroir, dans lequel nous voyons la femme, belle, est brisé ou se brise (**figs. 5 et 6**). Le texte avait déjà avant annoncé sa disparition, parlant d'elle dans le passé, comme une épitaphe : « qu'elle était belle » – et la fenêtre, signe du rêve, se ferme sur son destin.

Femme, fleur et étoile de mer sont ainsi entrelacées dans une texture d'images et texte dans laquelle les images ne représentent pas une simple illustration filmique du texte, mais les deux éléments forment une unité filmique.

Les Mystères du château du dé sont issus d'une genèse un peu différente : le film a été une commande de Charles de Noailles qui voulait que Man Ray tourne un film sur les invités dans sa villa à Hyères. La vue de la villa ou du château fera penser Man Ray au poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé qui servira ainsi

l'autre côté nous avons déjà montré pour *Emak Bakia* que Man Ray partage l'attitude critique des surréalistes envers la narration traditionnelle et cherche à développer sa propre poétique cinématographique.

comme inspiration et point de départ pour le film¹⁶. Man Ray emprunte quelques éléments textuels du poème, mais surtout l'idée du hasard : trois fois, c'est un coup de dés qui décide des actions des personnages. Au début du film, par exemple, le voyage sera décidé par un coup de dés. L'autre élément clé du film, le mystère, est introduit quand les voyageurs arrivent à leur destination : par des images – du château vide – et par le texte qui décrit le château « comme marqué par le sceau d'un étrange destin ». Cet étrange destin semble se manifester dans l'absence d'êtres humains, soulignée par le mot « personne » répété dans plusieurs plans. Ce n'est qu'au deuxième jour que des êtres vivants font leur apparition, ils sont immédiatement qualifiés comme « insolites ». Et en effet, ils ne ressemblent pas à des personnages normaux, leurs visages, donc leurs individualités, sont dissimulés par des bas de soie ce qui leur donne un aspect quasiment surindividuel.

Le texte qui *consiste* en quelques citations du poème mallarméen et en bouts de textes plus ou moins poétiques composés par Man Ray les transforme en êtres divins ou mythologiques par des références à la Bible ou à la mythologie : « Eve sous-marine », « MANE-THECEL-PHARES », « Vénus astarté », « Minerve casquée ». De même, la mise-en-scène les fait apparaître comme « *Gods amusing themselves* »¹⁷ comme disait Steve Kovács, des dieux qui exercent une danse rituelle autour d'un *medicine-ball* ou qui se rangent comme des cariatides (**figs. 7 et 8**).

Les éléments textuels du film sont caractérisés par des expressions métaphoriques et des jeux de mots comme « piscinéma » ; des apostrophes et une syntaxe marquée par des parallélismes et des répétitions contribuent à poétiser même la prose des intertitres de nature plutôt explicative – « deux voyageurs qui cherchèrent... », « deux voyageurs qui restèrent ? », « deux voyageurs qui ne restèrent pas... ».

Ainsi poétisés, mystifiés et mythologisés, les invités du comte de Noailles se voient arrachés à leur existence quotidienne et transformés en dieux modernes qui

¹⁶ M. Ray, *Self Portrait*, London, Andre Deutsch, 1963, p. 280.

¹⁷ S. Kovács, *From Enchantment to Rage. The Story of Surrealist Cinema*, London / Toronto, Fairleigh Dickinson University Press, 1980, p. 146.

peuplent le château devenu une sorte d'Olympe moderne où l'on s'amuse à la piscine et à l'espalier.

Je n'irai tout de même pas aussi loin que Barbara Rose qui qualifie le film de « *Man Ray's most preposterous and pretentious film, full of heavy references to Mallarmé's line "A throw of the dice can never abolish chance"* »¹⁸ dans son article d'*Artforum* de 1971. Ce serait se méprendre sur l'habileté avec laquelle Man Ray combine la commande de Charles de Noailles et ses propres préoccupations artistiques. Ces dernières se reflètent, entre autres, dans l'esprit surréaliste des images et du texte et la réflexion sur l'image à travers les motifs du cadre et du plan, par exemple. Et, bien sûr, dans l'ironie qui nous avertit de ne pas prendre le film trop au sérieux : ainsi, une Minerve casquée d'un casque assez profane destiné à sécher ses cheveux fait irruption dans l'atmosphère sérieuse de l'Olympe ou bien on nous présente les « mystères de la peinture » qui ne sont rien d'autre que les dos des peintures.

En résumant, on pourrait dire que nous voyons deux figures dans ces trois films de Man Ray : d'un côté, la poésie comme film ou bien le film comme poésie et de l'autre côté le texte poétique comme élément du film. Man Ray essaie de relier ces deux figures dans *L'Etoile de mer* et dans *Les Mystères du château du dé* en s'appuyant sur des procédés différents : si c'est surtout la métaphore ou l'image surréaliste qui sert à tisser un poème filmique d'images et de texte dans *L'Etoile de mer*, *Les Mystères du château du dé* reposent plutôt sur des allusions à la mythologie, à différents genres comme le conte de fées, par exemple, ou des procédés comme l'ironie ou le jeu de mots ou d'image. Dans *Emak Bakia*, la poésie n'est pas présente dans sa forme écrite, elle est approchée de manière différente : dans ce film, Man Ray développe un discours poétique sur le cinéma sur la base de l'analogie entre danse et poésie qui s'exprime par la forme même qu'il décrit : le cinépoème.

¹⁸ B. Rose, « The Films of Man Ray and Moholy Nagy », *Artforum*, septembre 1971, p. 71 (« Le film le plus ridicule et prétentieux de Man Ray, qui abonde en références lourdes au vers de Mallarmé "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" »).