



HAL
open science

Pour un cinéma poétique “ matérialiste ” : les ciné-poèmes dansés de Marie Menken

Bárbara Janicas

► **To cite this version:**

Bárbara Janicas. Pour un cinéma poétique “ matérialiste ” : les ciné-poèmes dansés de Marie Menken. Nadja Cohen. Un cinéma en quête de poésie, Les Impressions Nouvelles, pp.251-272, 2021, 978-2-87449-857-2. hal-04127797

HAL Id: hal-04127797

<https://univ-paris8.hal.science/hal-04127797>

Submitted on 14 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Pour un cinéma poétique « matérialiste » : les ciné-poèmes dansés de Marie Menken

Bárbara Janicas (Université Paris 8, EDESTA-ESTCA)

Introduction

Dans cet article, nous proposons de revenir sur l'œuvre cinématographique de Marie Menken, artiste souvent oubliée dans l'histoire du cinéma expérimental, dans l'espoir de dégager un éventuel lien entre la dimension poétique de ses films, son travail sur le médium filmique et l'expérience somatique de l'improvisation en danse. Notre réflexion part des contributions de premiers auteurs qui ont écrit sur le cinéma de Marie Menken et vise à rapprocher ses films de la poésie et de la danse, entendues ici moins comme des formes d'expression lyrique que comme des modes de rapport privilégié avec le monde sensible.

Pour ce faire, cet article sera organisé en trois parties : dans un premier temps, nous tâcherons de présenter un bref état des lieux de la recherche académique sur l'œuvre de Marie Menken, en montrant de quelle manière les discours les plus récents sur cette artiste sont tributaires de sa réception par les cinéastes d'avant-garde américains dans la période entre 1940 et 1970 ; ensuite, nous essayerons de remettre en question la classification de ses films comme des exemples du cinéma poétique de son époque, en les rapprochant plutôt des explorations cinématographiques menées dans les années 1920 ; finalement, nous allons tenter de saisir la spécificité du cinéma de Menken par sa dimension matérielle, expérientielle et corporelle, dans la mesure où sa manière de filmer et d'animer les objets entretient des affinités significatives avec des pratiques artistiques diverses comme l'*action painting* et la performance de danse sous le mode du *contact-improvisation*.

Nous espérons en outre montrer comment le cinéma de Marie Menken constitua une première alternative à la pratique de la ciné-danse proposée par Maya Deren dans les années 1940. Même si ses films ne montraient pas de danseurs humains ni de figures chorégraphiques identifiables, l'approche ciné-chorégraphique du mouvement improvisée par Menken semblait être fondée sur un type d'expérience sensorielle et esthétique capable d'engager à la fois le corps et le regard de la cinéaste comme si c'étaient ceux d'une danseuse avide de sensations et libérée de toute contrainte. Corps, regard et mouvement pouvaient alors se fusionner pour opérer une transfiguration poétique de la réalité, tout en véhiculant une expérience proche de la danse.

Marie Menken, entre ombre et lumière

Quoique peu étudiée jusqu'à présent, Marie Menken occupa une place singulière dans le milieu artistique new-yorkais des années 1940 à 1970. Ce fut dans ce contexte foisonnant qui s'est construite sa légende personnelle en tant qu'artiste inclassable, à la fois très libre et très secrète, célébrée comme la précurseuse du film-collage et du ciné-journal.

Artiste américaine d'origine lituanienne, ancienne élève de la New York School of Fine and Industrial Arts et de l'Art Students League of New York, Menken a commencé par payer ses études en travaillant comme secrétaire au Musée Guggenheim. Dans le début des années 1930, elle se maria avec le poète et cinéaste Willard Maas, avec qui elle cofonda le Gryphon Group. Ensemble, ils acquirent une forte renommée dans les cercles d'artistes expérimentaux new-yorkais, où ils étaient connus autant par leurs soirées bohèmes que par leur relation tempétueuse¹. Puis, à partir des années 1940, Menken associa son style de peinture abstraite utilisant des techniques diverses comme la peinture sous verre avec des teintures phosphorescentes et le collage avec des lamelles scintillantes, à des explorations du mouvement et de la lumière par le *médium* filmique. Au long de sa carrière, son art n'a cessé de dialoguer avec des courants plastiques distincts, dont l'art abstrait de Piet Mondrian et de Dwight Ripley, l'expressionnisme abstrait de Jackson Pollock, le Pop Art d'Andy Warhol et le mouvement Fluxus de Robert Watts, ou encore les films d'animation peints ou grattés directement sur la pellicule par Len Lye, Rober Breer ou Harry Smith.

Nonobstant sa personnalité marquée et l'originalité de ses créations, Menken n'a jamais énoncé un programme esthétique et réalisa ses films au gré de ses envies. Ainsi, elle est longtemps restée dans l'ombre des hommes qui l'entouraient, et les premiers auteurs à avoir ouvertement parlé de son cinéma furent des artistes de sa génération qui ont avoué, certains à titre posthume, l'influence qu'elle avait exercée sur leurs pratiques créatives, notamment son mari Willard Maas, les écrivains Gerard Malanga et Tennessee Williams, les artistes plasticiens Dwight Ripley et Andy Warhol, et surtout les cinéastes Kenneth Anger, Jonas Mekas et Stan Brakhage. Nous verrons ensuite la façon dont ces dernières exaltèrent la dimension poétique et diariste de son cinéma².

¹ Le couple Marie Menken et Willard Maas aura même inspiré les protagonistes de la pièce de théâtre d'Edward Albee *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, présentée pour la première fois en octobre 1962.

² KUDLÁČEK Martina, *Notes on Marie Menken*, 1h37min, Vienne, Mina Film, 2006. Ce documentaire présente un intérêt majeur en ce qu'il offre un passionnant portrait de Marie Menken fait à travers les regards, les témoignages et les souvenirs de quelques-unes des personnalités dont elle était proche, tout en présentant des extraits rares de ses films et d'autres documents inédits sur son œuvre artistique ainsi que sur sa vie privée.

De fait, il semble que les talents de Menken furent toujours appréciés sous le prisme de projets esthétiques des auteurs dont elle était le plus proche. Ce fut donc autour de l'idée d'un cinéma d'avant-garde lyrique et personnel que se sont longtemps cristallisés les discours critiques à propos de la cinéaste, de sorte qu'il a fallu attendre le début des années 2000 pour que la publication d'une poignée d'articles et de chapitres d'ouvrage parvienne à dégager la véritable singularité de l'œuvre filmique de Marie Menken.

Dans un premier temps, ceci impliqua une réflexion sur les thèmes et les motifs récurrents dans ses films : alors que Scott MacDonald mit en exergue la dimension poétique du rapport à la nature exploré par Menken, notamment dans son court-métrage *Glimpse in the Garden* (1957)³, Melissa Ragona souligna le pouvoir émancipateur et jouissif des événements cinétiques abstraits qu'elle filmait⁴. D'autres auteurs se sont plus spécifiquement focalisés sur l'aspect performatif de sa pratique filmique : d'une part, l'historien du cinéma d'avant-garde américain Paul Adams Sitney écrivit en 2008 un important article où il forgea l'expression « caméra somatique » pour désigner le caractère fort physique de la manière de filmer de la cinéaste⁵ ; d'autre part, la chercheuse Angela Joosse consacra à Menken un chapitre de sa thèse de 2012, dans lequel elle proposa une approche phénoménologique du mouvement dans le film *Arabesque for Kenneth Anger* (1961)⁶.

La redécouverte du cinéma de Menken a également coïncidé avec l'affirmation récente, dans les années 2010, du domaine des *screendance studies*, un champ de recherches spécialisé portant sur le dialogue et l'hybridation entre le cinéma et la danse, ce qu'on appelle communément la « ciné-danse ». À cet égard, les deux articles écrits par la chercheuse Stéphanie Herfeld restent à notre connaissance les principaux travaux dans le milieu de la recherche académique francophone à avoir attesté une articulation entre les films de Menken, les premières explorations de la ciné-danse, et certaines pratiques chorégraphiques postmodernes⁷.

³ MACDONALD Scott, « Avant-Gardens: Marie Menken: Glimpse in the Garden », *The Garden in the Machine*, Berkeley, University of California Press, 2001, p. 54-61.

⁴ RAGONA Melissa, « Swing and Sway: Marie Menken's Filmic Events », in Robin BLAETZ (dir.), *Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks*, Durham & London, Duke University Press, 2007, p. 20-44.

⁵ SITNEY P. Adams, « Marie Menken and the somatic camera », in *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*, New York, Oxford University Press, 2008, p. 21-47.

⁶ 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*, Ryerson and York University, Canada, 2012.

⁷ HERFELD Stéphanie, « Voir et se mouvoir : la performance des images de Marie Menken », in Franck BOULÈGUE et Marisa HAYES (dir.), *Art in Motion: Current Research in Screendance / Art en mouvement : recherches actuelles en ciné-danse*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Publishing Scholars, 2015, p. 89-100 ; et HERFELD Stéphanie, « Marie Menken et Trisha Brown, une pensée à l'œuvre », *Images Secondes*, n° 1, 2018, [<http://imagessecondes.fr/index.php/2018/06/25/marie-menken-et-trisha-brown-une-pensee-a-loeuvre/>].

Enfin, il n'est pas impossible que l'apparente omission de l'œuvre de Marie Menken dans les études cinématographiques soit le symptôme d'un manque de considération généralisé des réalisatrices et des théoriciennes du cinéma dans le champ de la recherche académique. C'est comme si dans l'histoire du cinéma il n'y avait eu de place que pour une femme à la fois ; et nous savons que, si dans les années 1920 Germaine Dulac fut la principale porte-parole d'un discours qui plaçait le mouvement purement visuel au cœur de la pensée sur la spécificité du Septième Art, dans les années 1940 et 1970, cette place fut tenue par Maya Deren, globalement considérée comme la mère du cinéma expérimental américain ainsi que de la ciné-danse. Il sera intéressant d'analyser la manière dont se positionne Marie Menken par rapport à ces deux autres femmes cinéastes et de réfléchir à la manière dont ses films prolongent (ou pas) leur héritage cinématographique.

Retour sur la définition du cinéma poétique

Le cinéma de Menken s'insère dans le contexte foisonnant de la production avant-gardiste new-yorkaise et du développement d'un *Nouveau Cinéma américain* en opposition au cinéma narratif industriel. Le « Symposium Poetry and the Film » organisé par Amos Vogel au *Cinema 16*, le 28 octobre 1953, constitua à cet égard le moment charnière où un panel de spécialistes en littérature et en cinéma – Arthur Miller, Dylan Thomas, Parker Tyler, Williard Maas et Maya Deren – se proposa de ramener la notion de poétique au cœur du débat sur le cinéma⁸.

Seule femme dans le groupe, Maya Deren y prit la parole afin de plaider pour l'émancipation d'un cinéma poétique qui s'opposerait au cinéma de fiction dominant. Alors que le modèle narratif « horizontal » de ce dernier mettait l'accent sur les événements et leur enchaînement causal, Deren envisageait une structure poétique « verticale » qui permettrait une autre approche des situations dramatiques, centrée sur l'expérience vécue dans son développement temporel et intérieur :

« La construction poétique découle du fait, si vous voulez, qu'il s'agit d'une investigation "verticale" d'une situation, en ce qu'elle sonde les ramifications du moment, et s'occupe de ses qualités et de sa profondeur, de sorte que la poésie est concernée, dans un sens, non pas par ce qui se passe, mais par ce que cela fait sentir ou ce que cela signifie⁹. »

⁸ 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, in *The Film Culture Reader*, P. Adams SITNEY (ed.), New York, Praeger, 1970, p. 171-186.

⁹ DEREN Maya, *op. cit.*, p. 174. « The poetic construct arises from the fact, if you will, that it 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. »

Dans un certain sens, la logique « verticale » proposée par Deren s'adaptait parfaitement à ses films par leur dimension onirique et surréaliste, voire ritualiste et symbolique. En plus, à l'instar de Jean Epstein et Jean Cocteau qui voyaient dans le cinéma un « véhicule de poésie incomparable »¹⁰ pour exprimer les sentiments et les pensées des personnages, Deren considérait que le cinéma était par nature un *médium* poétique, capable de transmettre, par des formes visuelles et auditives plutôt que verbales, « le contenu métaphysique du mouvement »¹¹.

À cet égard, nous rappelons que, parallèlement aux discours du début du XX^e siècle qui comparaient le Septième Art à la musique par sa dimension temporelle et spirituelle, se développèrent au sein de l'avant-garde des années 1920 deux voies propices à l'affirmation du potentiel poétique du cinéma. Les tenants de chacune de ces mouvances soulignaient différents traits attribués à la poésie : d'une part, ceux, plus littéraires, qui voyaient dans le cinéma une voie d'accès à l'inconscient, à la spiritualité ou à l'onirique, mettaient l'accent sur l'association d'idées et l'expression d'émotions, c'est-à-dire les dimensions symbolique, lyrique et subjective de l'art poétique ; d'autre part, des cinéastes plus expérimentaux comme Man Ray, Henri Chomette et Germaine Dulac, recouraient souvent à des analogies formelles, des principes de construction rythmique, des effets de répétition ou de vitesse, qui amenaient à considérer la poésie comme l'âpreté du graphisme visuel de leurs films abstraits, qu'ils qualifiaient de « poèmes d'images » ou de « ciné-poèmes », des expressions qui indiquaient également une prise de position contre le « ciné-roman » du tournant de siècle¹².

De même, alors que la possibilité des films de fiction d'héberger des moments lyriques ou oniriques constitua une forme de validation du cinéma poétique en tant que voie parallèle au cinéma narratif dominant, les formes du ciné-poème des avant-gardes s'éclipsèrent au long des décennies en raison de leur caractère hermétique et insaisissable. C'est en outre ce que laisse penser le bilan du Symposium « Poetry and the Film » : la définition du cinéma poétique prévalant dans les années 1950 demeurait associée à un mode d'expression subjectif qui découlait à la fois du Romantisme du XIX^e siècle, du mouvement surréaliste et de la tradition du cinéma impressionniste français des années 1920, et qui semblait par conséquent exclure des débats de l'époque les court-métrages abstraits plus récents centrés sur l'exploration des propriétés matérielles du *médium* filmique.

¹⁰ COCTEAU Jean, *Du cinématographe*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 34.

¹¹ DEREN Maya, *op. cit.*, 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. »

¹² LUND Cornelia, « Le cinéma comme poésie dansante. Les films de Man Ray », in *Le conférencier n° 4, Cinéma & Poésie, réflexions*, décembre 2014, p. 2. L'auteure se réfère notamment au film *Emak Bakia* (1926) de Man Ray, qui était sous-titré en tant que « ciné-poème ». [https://revue-textimage.com/conferencier/04_cinema_poesie/pdf/lund.pdf].

Vingt ans plus tard, Paul Adams Sitney tenta de réhabiliter cette autre mouvance du cinéma d'avant-garde américain, en montrant que les enjeux esthétiques de la nouvelle génération de cinéastes expérimentaux non seulement s'inscrivaient dans le sillage des premières avant-gardes cinématographiques européennes, mais aussi se nourrissaient de projets esthétiques des poètes post-romantiques et des peintres expressionnistes abstraits. Selon l'auteur, ce qui caractérisait le cinéma d'avant-garde de la seconde moitié du XX^e siècle était sa dimension « visionnaire », expression qui suggérait autant la capacité du cinéma à révéler des sphères invisibles, profondes, de l'identité, que l'exploration du *médium* filmique poussant plus loin l'acte de voir ainsi que les principes techniques, perceptifs et esthétiques du dispositif cinématographique, quitte à les détourner de leur mode de fonctionnement habituel. Ainsi, au pôle opposé du film de transe, du film mythopoétique et du ciné-journal, termes que Sitney utilisa pour désigner les versants majeurs du cinéma lyrique, il identifia un courant du cinéma expérimental caractérisé par son parti-pris formel, plus propice à l'abstraction, tributaire du *direct film* et du cinéma d'animation graphique, qu'il qualifia de cinéma structurel.

Certes, la notion de cinéma poétique, au sens lyrique du terme, semble quelque peu éloignée de la définition du film structurel présenté par Sitney comme un « cinéma fondé sur la structure dans laquelle la forme d'ensemble, prédéterminée et simplifiée, constitue l'impression principale produite par le film »¹³. Cependant, certains auteurs, dont Alain-Alcide Sudre, ont suggéré que le film structurel entretenait un lien avec la dimension rythmique de la poésie, en ce qu'il tendait souvent « vers une formalisation des démarches artistiques qui, contrôlées, à l'instar de la poésie, repos[aient] sur un jeu de contraintes décidées *a priori* »¹⁴.

Nous pouvons retrouver dans la distinction que fait initialement Sitney entre la mouvance mythopoétique et de la tendance structurelle la même dichotomie qui, déjà dans les années 1920, séparait la forme du ciné-poème abstrait et le cinéma subjectif envisagé comme véhicule de poésie. Néanmoins, ce fut lui le premier à avoir posé l'hypothèse d'une conciliation entre les dimensions lyrique et structurelle du cinéma expérimental : en effet, dans son bref commentaire à propos du premier film réalisé par Menken, intitulé *Visual Variations on Noguchi* (1945), il suggéra que le travail créatif de la cinéaste, bien qu'historiquement ancrée en plein essor du cinéma d'avant-garde lyrique, annonçait plusieurs enjeux du cinéma structurel. Ainsi, dans les seules lignes que Sitney consacra à la cinéaste dans son ouvrage de 1974, il écrivit :

¹³ SITNEY P. Adams, *Le cinéma visionnaire : l'avant-garde américaine 1943-2000*, tr. Christian LEBRAT et Pip CHODOROV, Paris Expérimental, coll. « Classiques de l'avant-garde », Paris, 2002, p. 329.

¹⁴ SUDRE Alain-Alcide, « Structurel (Film) », in Alain et Odette VIRMAUX (dir.), *Dictionnaire du cinéma mondial : mouvements, écoles, courants, tendances et genres*, Paris, Éditions du Rocher, 1994, p. 338.

« Au moment où la plupart de ses contemporains invoquaient l'imagination dionysiaque dans leur imagerie inventée, Menken explorait la dynamique des limites de l'écran et jouait avec l'opposition sur le rythme immanent imposé (...) [et faisait] de l'instabilité très nerveuse de la caméra portée une partie de la structure rythmique de plusieurs films¹⁵. »

À part ce passage, Paul Adams Sitney ne mentionne quasiment pas les films de Menken dans *Le cinéma visionnaire*. Dans la préface de la troisième édition, il finit par admettre que la lacune la plus grave dans son ouvrage avait été l'omission de la cinéaste, mais ce ne fut que plusieurs décennies plus tard qu'il racheta son oubli en écrivant le texte « Marie Menken and the somatic camera » (2008). Nonobstant, en soulignant la démarche exploratoire et la dimension rythmique fondamentales du cinéma de Menken, l'auteur non seulement attestait son affinité avec le courant du film structurel, mais il renvoyait aussi à une certaine idée de l'avant-garde cinématographique qui trouvait elle aussi dans les « jeux des reflets et de la vitesse » et les « études cinégraphiques » sur le mouvement et la lumière une voie d'accès à des sensations pures¹⁶.

En effet, nous pouvons retrouver dans les films de Menken des idées qui étaient souvent évoquées dans les discours des cinéastes des années 1920 autour de la question du cinéma pur, et qui poursuivaient indirectement la pensée de Germaine Dulac sur le film intégral : d'une part, l'utilisation de la caméra comme un moyen de contemplation du monde, plus que d'expression de l'intériorité, lui permettait de révéler des mouvements infimes de la nature imperceptibles à l'œil nu, rejoignant l'idée que le cinéma était un « œil grand ouvert sur la vie, œil plus puissant que le nôtre et qui voit ce que nous ne voyons pas »¹⁷ ; d'autre part, l'hypermobilité jouissive de son travail de caméra montrait que ce qui l'intéressait dans le *médium* filmique était la possibilité de créer des expériences visuelles, rythmiques et cinétiques pures à fin d'éprouver, comme le suggérait Dulac, la force physique du mouvement :

« 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 sensation¹⁸. »

¹⁵ SITNEY P. Adams, *op. cit.*, p. 160-161.

¹⁶ Nous faisons ici référence aux films d'avant-garde *Jeux des reflets et de la vitesse* (Henri Chomette, 1925) et *Étude cinégraphique sur une arabesque* (Germaine Dulac, 1929).

¹⁷ DULAC Germaine, « L'essence du cinéma, l'idée visuelle », in Prosper HILLAIRET (dir.), *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, Paris, Paris Expérimental, 1994, p. 64-65.

¹⁸ DULAC Germaine, « Le mouvement créateur d'action », in *op. cit.*, p. 50. Pour la cinéaste, le mouvement était aussi une voie d'accès au spirituel : « 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. » (DULAC Germaine, *Le cinéma, art des nuances spirituelles*, *op. cit.*, p. 51-52).

La poésie des films de Marie Menken vue par...

Nous sommes tentés de dire que la dimension poétique que certains auteurs attribuaient aux films de Menken tenait moins du modèle « vertical » théorisé par Maya Deren en 1953, que de la notion de ciné-poème « intégral » véhiculée par Germaine Dulac dans le contexte des avant-gardes. Cependant, les cinéastes de sa génération eurent toujours tendance à interpréter les créations de Menken à l'aune de leurs propres identités poétiques et de leurs visions du cinéma : ainsi, pour Jonas Mekas et Stan Brakhage, elle fut la précurseuse du film-collage et du ciné-journal, pratiques filmiques qu'ils ont eux-mêmes popularisées dans les années 1960 et 1970.

À l'instar de Marie Menken, Mekas était lui aussi originaire de Lituanie, et il a souvent insisté sur le fait que l'œuvre de la cinéaste avait été profondément influencée par la culture de leur pays ainsi que par des souvenirs de son enfance. Il décrivit le cinéma de Menken comme de la poésie filmique libérée de toute influence littéraire et artistique, marquée par un caractère de spontanéité et de contemplation émerveillée face à toute forme en mouvement :

« La structure des phrases filmiques de Menken, ses mouvements et ses rythmes, sont ceux de la poésie. Elle transpose la réalité en poésie. C'est par la poésie que Menken révèle les aspects subtils de la réalité, les mystères du monde et les mystères de sa propre âme¹⁹. »

Brakhage à son tour exalta la capacité de Menken à opérer une « traduction des possibilités poétiques dans le langage du cinéma »²⁰, et jamais il ne cacha l'influence libératrice que la façon dont elle manipulait la caméra - notamment ses panoramiques « balançants et plongeants » - avait eue sur sa propre manière de filmer et sur le cinéma expérimental en général²¹. Nous pouvons encore mentionner Kenneth Anger, qui souligna sa capacité d'émerveillement enfantin face à des simples détails de la nature, et qui décrivit les effets de lumières kaléidoscopiques qu'elle obtenait comme des joyeuses « explosions de poésie ». Ces cinéastes furent les premiers à louer l'originalité du regard de Menken qui transformait la réalité en poésie d'images vibrantes, voire dansantes.

¹⁹ MEKAS Jonas, « Praise to Marie Menken, the film poet », in *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*, New York, Collier Books, 1972, p. 52. « The structure of Menken's filmic sentences, her movements, and her rhythms are those of poetry. She transposes reality into poetry. It's through poetry that Menken reveals to us the subtle aspects of reality, the mysteries of the world and the mysteries of her own soul. »

²⁰ BRAKHAGE Stan, « Marie Menken », in *Film at Wit's End: Eight Avant-garde Filmmakers*, Kingston, New York, McPherson & Co., 1991, p. 42. « [A] translation of poetic possibilities into the language of cinema. »

²¹ BRAKHAGE Stan, *op. cit.* p. 38. « Marie's free, swinging, swooping hand-held pans changed all that, for me and for the whole independent filmmaking world. »

Quant à son mari Willard Maas, qui était professeur de littérature et poète avant de devenir cinéaste, il est possible qu'il ait encouragé Menken à prendre plus au sérieux ses expérimentations avec le *médium* filmique, insistant pour qu'elle termine le montage de ses films et les montre dans des projections privées chez eux. Pourtant, il est aussi difficile d'évaluer à quel point la personnalité plus méthodique, voire obsessionnelle de Willard Maas, n'a pas été un frein à la spontanéité et à la créativité de Menken. Nous pourrions encore mentionner la lecture tardive que fit Paul Adams Sitney du cinéma de Menken, en la plaçant dans le sillage du transcendantalisme de Ralph Waldo Emerson et en rapprochant ses films de certains poèmes de Walt Whitman, qui était, justement, l'un des auteurs préférés de Willard Maas²².

La remise en cause de l'idée que le cinéma de Menken prolongeait l'héritage philosophique du transcendantalisme et s'inscrivait dans la tradition du cinéma lyrique américain est justement le point de départ de l'article « Swing and Sway: Marie Menken's Filmic Events » de Melissa Ragona, qui ancre sa réflexion dans la perspective des études féministes et proposa d'approcher les films de la cinéaste par leurs qualités émancipatrices. Car, selon l'auteure, Menken ne cherchait pas à exprimer son monde intérieur et intime, ni ne voulait donner une vision du monde à la première personne, ni ne prétendait enregistrer de manière objective les événements du monde. Elle désirait plutôt engager son corps dans une exploration libre du *médium* filmique :

« Si nous pouvons interpréter Menken au-delà du cadre du film personnel ou d'une poétique romantique du cinéma (...), nous pourrions alors 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). Elle jouait avec l'esthétique du film lyrique qui l'entourait²³. »

En plus de faire référence à plusieurs traits du cinéma structurel tel qu'il fut défini par Sitney, dans ce passage l'auteure introduit l'idée de l'engagement qui invite à considérer une autre modalité de rapport de la cinéaste avec le *médium* filmique et le monde filmé. Effectivement, être « engagé » implique non seulement un parti pris par les attributs formels du dispositif cinématographique, mais aussi une plus grande proximité entre la cinéaste, l'appareil de prise de vues et la matière filmée.

²² SITNEY P. Adams, « Marie Menken and the somatic camera », in *op. cit.*, p. 21.

²³ RAGONA Melissa, *op. cit.*, p. 39. « 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). She toyed with the lyrical aesthetics of film that surrounded her. »

Un nouveau cinéma poétique « matérialiste »

Pour saisir dans quelle mesure le cinéma de Menken constitua à la fois une forme de poésie faite de lumière et de matière en mouvement et une pratique physiquement « engagée » de l'acte de filmer, il faut prendre en considération trois aspects distinctifs de sa pratique filmique, à savoir sa dimension matérielle, sa dimension somatique et sa dimension performative, que nous allons illustrer et expliciter à l'aide de quelques exemples filmiques.

Contrairement à la notion de la poésie comme voie d'accès à l'intimité, nous pouvons dire que les films de Menken rendaient visible la poésie cachée des choses tangibles dans leur rapport physique les unes avec les autres. Effectivement, la caméra de Menken ne cherchait jamais la profondeur de l'âme, mais restait plutôt à la surface des objets ou très proche d'eux, toujours réactive à leurs mouvements et à leur propriétés matérielles. Par exemple, dans *Visual Variation on Noguchi* (1945), pour exprimer ce qu'elle ressentait par rapport aux sculptures conçues par Isamu Noguchi pour le décor d'un ballet de Merce Cunningham, Menken s'est mise à danser parmi elles, en suivant, caméra à la main, le dynamisme suggéré par les formes des statues. Dans d'autres films, elle accordait une attention particulière aux propriétés physiques des objets, notamment leur texture, leur opacité et leur luminosité. Cet intérêt par la matière se revêtait aussi d'un désir de manipulation des objets par des procédés filmiques, comme les illusions d'optique, les variations de vitesse, l'animation image par image ou le *time-lapse*, même si cela voulait dire que nous ne les distinguons plus lorsqu'ils défilaient en accéléré devant la caméra, ou lorsqu'ils se heurtaient et obstruaient son champ de vision.

Par cette relation entre le corps et la matière, Menken développa un cinéma de sensations universelles, susceptibles d'être partagées avec les spectateurs par une sorte d'empathie kinesthésique, comme l'aurait dit Len Lye²⁴, sans que ces sensations ne soient nécessairement attribuables à un sujet s'exprimant à la première personne. En effet, les seuls traits de subjectivité identifiables dans ses films étaient ceux qui laissaient deviner une présence corporelle diffuse qui circulait librement parmi les images, et qui était occasionnellement dénoncée par le reflet d'un corps dans une vitrine ou par la fumée d'une cigarette venant de derrière la caméra.

Pour son film tourné dans le palais de l'Alhambra à Grenade, à savoir *Arabesque for Kenneth Anger* (1961), Menken fit bouger sa caméra avec beaucoup d'agilité, de spontanéité et de souplesse, inspirée par le dynamisme de l'architecture et l'harmonie des ornements, telle une danseuse

²⁴ LYE Len, *Dance Perspectives, Special issue: cine-dance*, n°30, New York, Dance Perspective Inc., été 1967, p. 31.

improvisant *in situ*. À cet égard, Kenneth Anger, à qui elle dédia le film et qui l'avait accompagnée pendant le tournage, raconte qu'il devait rester toujours proche d'elle pour la guider et éviter qu'elle ne tombe, tellement Menken était absorbée par ce qu'elle filmait, et il ajoute qu'elle avait un « regard dansant » puisqu'elle voyait de la danse partout et était capable de tout faire danser avec son regard à travers l'objectif²⁵. Ce court-métrage est en outre un exemple parfait de ce que Sitney qualifia de caméra somatique ou « caméra incarnée », expliquant que la sensation de mouvement qui découlait de l'hyper-mobilité de la caméra de Menken suggérait le type d'expérience jouissive qu'éprouverait un touriste en déambulation dans un espace architectonique exotique²⁶.

Cette dimension somatique est davantage exacerbée dans un film plus tardif et radical comme *Lights* (1966). Nous y perdons définitivement de vue l'objet réel filmé (des lumières de décoration d'un sapin de Noël) pour ne voir que des effets cinétiques et lumineux purs : lorsque Menken se faufile parmi les branches et commence à se secouer pour le plaisir de « voir ce que ça donne », la surface de l'image se trouble et devient insaisissable, de sorte que les objets lumineux que nous apercevions à peine au début se transforment en traînées de lumières vibrantes. Cela nous amène à la dernière dimension du cinéma de Menken, à savoir son aspect performatif, souvent associé à l'*action painting*, à la danse libre ou à la pratique du *contact-improvisation*. En effet, les mouvements du corps que Menken exécutait en filmant caméra à la main étaient le plus souvent improvisés, mais cette improvisation exigeait également une connaissance profonde du *médium* filmique sur le plan technique autant qu'esthétique et sensoriel.

Nous avons montré que la prise de conscience du fait que les films de Menken résultaient d'un autre mode d'engagement avec la matière en mouvement, qui n'était pas sans lien avec la danse, fut le premier pas pour libérer son cinéma de l'emprise de la tradition de l'avant-garde lyrique. Néanmoins, le fait de soutenir une articulation, voire une hybridation, entre le cinéma de Menken et la pratique de la danse ne veut nullement dire que ses films doivent être considérés des ciné-danses *stricto sensu*, selon la définition énoncée de Maya Deren. Au contraire, nous pensons que son travail filmique s'approchait plutôt de la « danse de toute chose » dont parla Georges Didi-Huberman²⁷, une idée qui était aussi chère aux cinéastes des avant-gardes des années 1920.

²⁵ ANGER Kenneth [entretien], in Martina KUDLÁČEK, *Notes on Marie Menken* [DVD], 1h37min, Vienne, Mina Film, 2006. *Arabesque for Kenneth Anger* est conçu comme un hommage au film *Eaux d'artifice* (1953) réalisé par ce cinéaste.

²⁶ SITNEY P. Adams, « Marie Menken and the somatic camera », in *op. cit.*, p. 33-34. « She is a frisky tourist at an exotic site ». L'auteur emploie aussi l'expression « embodied camera ».

²⁷ DIDI-HUBERMAN Georges, « La danse de toute chose », in Georges DIDI-HUBERMAN et Laurent MANNONI, *Etienne-Jules Marey. Photographe des fluides*, Paris, Galimard RMN, 2004, p. 240-241.

Un cinéma qui fait « voir que voir est une danse »

Effectivement, la même année où Maya Deren énonça une première définition de la ciné-danse avec son film-manifeste *A Study in choreography for camera* (1945), annoncé comme « une danse si intimement liée à la caméra et au montage qu'elle ne [pouvait] pas être “exécutée” comme telle ailleurs que dans ce film particulier »²⁸, Marie Menken réalisa son premier film *Visual Variations on Noguchi* (1945), dans lequel elle fit danser sa caméra parmi des sculptures dans le décor d'un ballet. Bien que la valeur programmatique du film de Deren ait pu, à l'origine, oblitérer les films plus artisanaux et exploratoires réalisés par Menken, nous ne saurions ignorer cette coïncidence qui rend encore plus évident le lien entre son cinéma et la pratique émergente de la ciné-danse. À cet égard, je me permets de citer Stéphanie Herfeld, qui écrivit en 2015 que le travail de Menken « impliqu[ait] 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 fonctionn[ait] allègrement sur un paradigme chorégraphique (contemporain) »²⁹. L'auteure distingua également les cinémas de Deren et de Menken 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* »³⁰.

Le fait est qu'en s'investissant, caméra à bout de bras, dans une exploration jouissive du monde, Menken rénova radicalement la façon de voir et d'éprouver le mouvement. En guise de conclusion, je me permets d'emprunter les mots de Jean-François Lyotard pour mettre en lumière ce qui constitua pour moi la véritable révélation dans le cinéma de Menken : l'idée que ses films font « voir que voir est une danse »³¹. Autrement dit, c'est parce que Menken filmait en dansant qu'elle réussit à faire danser les images ; c'est donc du point de vue d'un danseur, d'un *performer*, que nous devons regarder ses films. Enfin, nous pouvons dire que le cinéma de Menken a créé une sorte de « danse immatérielle » performée par le corps de la cinéaste derrière l'appareil, tout en véhiculant une forme de « poésie matérielle » des choses sensibles, saisies par le regard de la caméra et rendues dansantes et poétiques par des moyens proprement cinématographiques.

²⁸ DEREN Maya, « Choreography for the Camera » [1945], in Bruce MCPHERSON (dir.), *Essential Deren : Collected Writings on Film by Maya Deren*, New York, Documentext, 2005, p. 222. « A dance so related to camera and cutting that it cannot be “performed” as a unit anywhere but in this particular film. ».

²⁹ HERFELD Stéphanie, « Voir et se mouvoir : la performance des images de Marie Menken », *op. cit.*

³⁰ HERFELD Stéphanie, *op. cit.*

³¹ LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 14.

Bibliographie

BRAKHAGE Stan, « Marie Menken », in *Film at Wit's End: Eight Avant-garde Filmmakers*, Kingston, New York, McPherson & Co., 1991, p. 42-43.

COCTEAU Jean, *Du cinématographe*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.

DEREN Maya, « Choreography for the Camera » [1945], in Bruce MCPHERSON (dir.), *Essential Deren : Collected Writings on Film by Maya Deren*, New York, Documentext, 2005.

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, in P. Adams SITNEY (ed.), *The Film Culture Reader*, New York, Praeger, 1970, p. 171-186.

DIDI-HUBERMAN Georges, « La danse de toute chose », in Georges DIDI-HUBERMAN et Laurent MANNONI, *Etienne-Jules Marey. Photographe des fluides*, Paris, Galimard RMN, 2004, p. 240-241.

DULAC Germaine, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, Prosper Hillairet (ed.), Paris, Paris Expérimental, 1994.

HERFELD Stéphanie, « Voir et se mouvoir : la performance des images de Marie Menken », in Franck BOULÈGUE et Marisa HAYES (dir.), *Art in Motion: Current Research in Screendance / Art en mouvement : recherches actuelles en ciné-danse*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Publishing Scholars, 2015, p. 89-100. [<https://screendancestudies.wordpress.com/2015/03/30/voir-et-se-mouvoir-la-performance-des-images-de-marie-menken/>]

HERFELD Stéphanie, « Marie Menken et Trisha Brown, une pensée à l'œuvre », *Images Secondes*, n° 1, 2018. [<http://imagessecondes.fr/index.php/2018/06/25/marie-menken-et-trisha-brown-une-pensee-a-loeuvre/>].

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*, Ryerson and York University, Canada, 2012.

LUND Cornelia, « Le cinéma comme poésie dansante. Les films de Man Ray », in *Le conférencier n° 4, Cinéma & Poésie, réflexions*, décembre 2014. [https://revue-textimage.com/conferencier/04_cinema_poesie/pdf/lund.pdf].

LYE Len, *Dance Perspectives, Special issue: cine-dance*, n°30, New York, Dance Perspective Inc., été 1967, p. 30-31.

LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 2002.

MACDONALD Scott, « Avant-Gardens: Marie Menken: Glimpse in the Garden », *The Garden in the Machine*, Berkeley, University of California Press, 2001, p. 54-61.

MEKAS Jonas, « Praise to Marie Menken, the film poet », in *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*, New York, Collier Books, 1972, p. 52-54.

RAGONA Melissa, « Swing and Sway: Marie Menken's Filmic Events », in Robin BLAETZ (dir.), *Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks*, Durham & London, Duke University Press, 2007, p. 20-44.

SITNEY P. Adams, *Le cinéma visionnaire : l'avant-garde américaine 1943-2000*, tr. Christian Lebrat et Pip Chodorov, Paris Expérimental, coll. « Classiques de l'avant-garde », Paris, 2002.

SITNEY P. Adams, « Marie Menken and the somatic camera », in *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*, New York, Oxford University Press, 2008, p. 21-47.

SUDRE Alain-Alcide, « Structurel (Film) », in Alain et Odette VIRMAUX (dir.), *Dictionnaire du cinéma mondial : mouvements, écoles, courants, tendances et genres*, Paris, Éditions du Rocher, 1994.

Filmographie

MENKEN Marie, *Visual Variations on Noguchi*, 16mm, 4 min, États-Unis, 1945.

MENKEN Marie, *Glimpse of the Garden*, 16mm, 4 min, États-Unis, 1957.

MENKEN Marie, *Arabesque for Kenneth Anger*, 16mm, 6 min, États-Unis, 1961.

MENKEN Marie, *Lights*, 16mm, 6 min, États-Unis, 1966.

KUDLÁČEK Martina, *Notes on Marie Menken* [DVD], 1h37min, Vienne, Mina Film, 2006.