



HAL
open science

Ballets mécaniques, danses cinégraphiques

Bárbara Janicas

► **To cite this version:**

Bárbara Janicas. Ballets mécaniques, danses cinégraphiques. Années 20/20, Avant-gardes cinématographiques et Cinéma expérimental, Cinédoc Paris Films Coop; ESTCA (Université Paris 8), Nov 2021, Paris Institut national d'histoire de l'art (INHA, Paris), France. hal-04128017

HAL Id: hal-04128017

<https://univ-paris8.hal.science/hal-04128017v1>

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

Bárbara Janicas

(Université Paris 8 Vincennes–Saint-Denis)

Communication présentée à l'INHA le 23 novembre 2021
dans le cadre du colloque international « Années 20/20 »

Résumé

Malgré la prédominance du modèle musicaliste au sein des débats sur le cinéma dans les années 1920, de nombreuses évocations de la danse ponctuent les œuvres et les discours des cinéastes d'avant-garde, de Dulac à Léger, en passant par Man Ray. Des fragments de corps dansants y sont amenés à dialoguer avec des objets du quotidien, des engrenages de machines ou encore des phénomènes naturels et lumineux. Plus qu'une référence à des manifestations chorégraphiques modernes (dances serpentines, créations des Ballets Suédois, danses burlesques des années folles), les figures dansées convoquées dans les films d'avant-garde véhiculent de nouvelles visions de la danse élargie à l'universelle mobilité du monde et méritent d'être envisagées en tant que signe d'une « pulsion dansante » qui inspire en creux les expérimentations filmiques de ces cinéastes.

Introduction

Cette communication revisite la première partie de ma thèse rédigée sous la direction de Dominique Willoughby, intitulée « Pulsions dansantes du cinéma expérimental sur pellicule » et soutenue le 15 octobre dernier. J'y ai proposé d'examiner comment la danse au sens large a été érigée en levier de recherches cinétiques par une poignée de cinéastes d'avant-garde des années 1920, tels que Jean Epstein, Germaine Dulac, Fernand Léger ou Man Ray. Dans un premier moment de ma recherche, j'ai parcouru les écrits de ces auteurs en y signalant toute occurrence du mot danse, même au sens métaphorique – par exemple, lorsqu'Epstein parle de la « danse du paysage » observée depuis des moyens de transport à toute vitesse –, ainsi que de références plus précises à des manifestations chorégraphiques ou à des danseuses iconiques de l'époque – notamment les formations de *girls* chez Léger, ou les danses serpentines de Loïe Fuller chez Dulac. J'ai ensuite recherché dans leurs réalisations des motifs visuels concrets renvoyant directement à l'imaginaire de l'art chorégraphique. Cependant, cet inventaire des figures *dansées* ou *dansantes* présentes dans les films d'avant-garde s'est révélé plus circonscrit et circonstanciel que ce à quoi je m'attendais ; car non seulement les séquences montrant des danses et danseurs identifiables restaient très ponctuelles, mais aussi elles étaient le plus souvent associées et confrontées à des formes mouvantes abstraites, qui s'imposaient dans la structure formelle et rythmique du montage et semblaient avoir un impact encore plus déterminant dans l'expérience cinétique proposée par les films.

C'est cette impression prégnante d'une qualité chorégraphique qui plane sur certains films expérimentaux que ma communication aujourd'hui propose d'éclairer. Au-delà de l'aspect référentiel des figures dansantes et des signes chorégraphiques qui émaillent les discours et les réalisations des cinéastes de l'époque, des visions élargies de la danse s'immiscent au cœur du cinéma d'avant-garde, se manifestant sous la forme d'un pas de deux impondérable, soit entre des éléments organiques et mécaniques, soit entre des objets concrets et des effets cinétiques et lumineux abstraits. Si les films sur lesquels s'appuie ma réflexion constituent des exemples canoniques de l'hybridation entre danse et cinéma dans les années 1920 – *Entr'acte*, *Ballet mécanique*, *Thèmes et variations* et *Étude cinégraphique sur une arabesque* –, ils permettent également de penser les limites de ce rapport :

Quelle(s) vision(s) de la danse véhiculent les films d'avant-garde ?

À une époque où la musique opère encore comme idéal de pureté et instance de validation artistique du cinéma, répondant à une double quête de « précision mathématique et de mystère », comme l'écrit alors Louis Delluc, l'intérêt que suscite la danse chez certains cinéastes d'avant-garde signale à son tour le désir d'une plus grande liberté et fluidité dans l'exploration du mouvement et du rythme visuels. Dulac, Epstein, Chomette, Léger et Man Ray, entre autres, sont parmi les premiers à utiliser les moyens du cinéma pour révéler et sublimer des visions inédites du mouvement des objets inanimés, des engrenages de machines ou des phénomènes naturels. Leur sensibilité singulière vis-à-vis la mobilité du monde semble aller de pair avec une « pulsion dansante » qui inspire en creux leurs expérimentations filmiques. Ils participent ainsi à une nouvelle acception du mouvement dansant qui se veut éminemment multiforme et intimement lié à l'expérience visuelle et rythmique du mouvement des images, indépendamment de leur contenu figuratif.

Très engagés dans le milieu artistique de l'époque, certains de ces cinéastes puisent également dans l'imaginaire de la danse moderne de nouveaux modèles formels et rythmiques pour penser l'expérience de la mobilité de la vie moderne au début du XX^e siècle. Il convient de préciser que, dans le cadre de cette réflexion, l'expression, certes trop vaste et imprécise, de « danse moderne » s'applique à une multiplicité de manifestations culturelles et pratiques corporelles, académiques aussi bien que populaires, qui émergent dans le tournant du siècle et qui révolutionnent peu à peu le paysage de l'art chorégraphique. Certaines de ses manifestations sont particulièrement pertinentes par la manière dont elles viennent dialoguer avec les autres disciplines artistiques et s'imposent durablement dans l'imaginaire de l'époque : je pense aux routines des *girls* et aux danses burlesques des années folles, aussi bien qu'aux danses serpentines de Loïe Fuller et aux créations intermédiaires des Ballets Suédois. Alors que les premières célèbrent l'esprit mécaniste, burlesque et jouissif de la Modernité dont s'emparent également les cinéastes d'avant-garde des années 1920, les secondes sont les porteuses d'une nouvelle vision de l'art, à la fois poétique et technologique, pluridisciplinaire et totalisante, à travers laquelle le cinéma se définit dans un premier temps.

Par ailleurs, ces manifestations éminemment modernes mais si distinctes que sont les routines des *girls* et les danses serpentine 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 le corps de Loïe Fuller, sous le tourbillon des voiles et des projections de lumières, disparaît dans une suite de métamorphoses évanescences.

Dans le contexte de célébration de la mobilité mécanique propre à la Modernité, le corps en mouvement sera particulièrement mis à l'épreuve, aussi bien dans le domaine des arts plastiques et scénique que dans celui du cinéma. À cet égard, j'évoque les mots d'Henri 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 ». 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 détaché de tout réel n'est pas sans rappeler le « corps introuvable » de Loïe Fuller.

Certes, les corps humains en mouvement (dansants ou pas) que l'on retrouve dans les films d'avant-garde restent la plupart du temps identifiables au sein du flot d'images abstraites. Pourtant, 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 rendu mobile par les moyens du cinéma. Dans certains films, des fragments de corps 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 et élargissent leurs possibilités de mouvement au point d'en faire une surface ou support pour des expériences nouvelles « dépouillé[es] de tout sens trop humain pour mieux s'élever vers l'abstraction et donner plus d'espace aux sensations et aux rêves », comme le préconisait Germaine Dulac.

On peut voir dans ce dernier aspect un écho des transformations vécues dans le domaine de l'art chorégraphique moderne, qui se libère progressivement de la sphère stricte des gestes et des poses soigneusement travaillés et codifiés, pour se rapprocher davantage de la libre expression des mouvements et des rythmes primitifs et universels. Une préoccupation similaire travaille le cinéma d'avant-garde des années 1920, qui s'éloigne peu à peu de l'idée chère à l'école impressionniste des mouvements comme véhiculés d'émotions, vers l'idée d'un cinéma pur ou intégral : « 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, explique Marion Carrot ; 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*) ».

1924

Des captations de danses et des séquences chorégraphiques sont prolifiques dans le cinéma d'attraction des premiers temps, ce qui montre qu'avant leur intégration narrative et thématique dans les films de fiction muets, la danse manifeste déjà une dimension d'attraction spectaculaire ouvertement explorée. Mais c'est avec le cinéma d'avant-garde des années 1920 que l'idée de mouvement dansant s'émancipe peu à peu des figures chorégraphiques conventionnelles pour venir contaminer et dynamiser davantage la structure rythmique et l'expérience sensorielle des films.

Avec deux événements emblématiques à quelques mois d'écart, l'année 1924 signale une nouvelle étape de la rencontre entre la danse et le cinéma marquée par l'hybridation entre les différents médiums et disciplines artistiques. Ainsi, le 24 septembre 1924, Fernand Léger présente son premier et unique court-métrage achevé *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 à partir d'un scénario écrit par 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, sous la forme d'un intermède filmique dont le caractère insensé et provocateur s'articule parfaitement avec l'identité artistique des Ballets Suédois, tandis qu'une autre acception de la danse moderne fortement inspirée par le principe d'« objet-spectacle » exploré par le chorégraphe Jean Börlin, vient dialoguer à l'écran avec l'imaginaire des avant-gardes.

Entr'acte

Considéré la création la plus radicale des Ballets Suédois, *Relâche* est défini par Picabia comme un « ballet instantanéiste en deux actes, un entracte cinématographique et la queue du chien » : le spectacle était composé d'événements désordonnés se déroulant parfois dans la salle parmi les spectateurs, et la danse était réduite à des jeux burlesques de *strip-tease* et à des actions banales. La mise en scène de Picabia comprenait plus de trois cents réflecteurs d'automobiles disposés face au public, dont les reflets de lumières intermittentes, évocateurs du battement d'un projecteur, contribuaient à brouiller les limites entre les média de la danse et du cinéma qui co-habitaient l'espace scénique. En plus, entre les deux actes du ballet, à la place du traditionnel entracte, avait lieu la projection d'un court-métrage d'une vingtaine de minutes intitulé, justement, *Entr'acte*.

Décrit par Picabia comme un film « qui ne respecte rien, si ce n'est le droit d'éclater de rire », il a incombé au jeune cinéaste René Clair de réaliser les scènes du film qui comprenaient, entre autres, une partie d'échecs entre Marcel Duchamp et Man Ray se déroulant sur les toits aux alentours du Théâtre des Champs Élysées, un cortège funèbre insensé culminant avec la course-poursuite du corbillard dans les rues de Paris, et de multiples tours de prestidigitation faisant disparaître objets et personnages sous le regard des spectateurs.

L'imaginaire de la danse se trouverait complètement absent de cet amalgame de scènes aux allures surréalistes et illusionnistes si ce n'était pour le plus célèbre *gag* du film, lorsque le spectateur perçoit les jambes et le tutu d'une gracieuse danseuse, Inge Friess, filmée en ralenti et en contre-plongée avec la caméra positionnée sous une plaque de verre. Or il suffit d'un changement de plan pour que 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. D'une part, le choix de cadrage dévie l'attention du visage de la ballerine, tout en soulignant la forme abstraite de la corolle du tutu vu par en-dessous ; d'autre part, l'emploi du ralenti qui, au moins dans un premier temps, permet de sublimer la délicatesse de ses gestes, finit par contribuer à la fétichisation de certaines parties du corps.

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 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. 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 académique se trouve bel et bien dans « la ligne de mire » des Ballets Suédois.

En empruntant le rythme effréné et l'attitude rebelle des *Ballets Suédois*, *Entr'acte* 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 de l'abstraction du corps en vue de son intégration ultime dans le décor mouvant du monde moderne. En fin de compte, *Entr'acte* peut être envisagé comme une œuvre filmique *impertinemment* ciné-chorégraphique, soit un film de danse qui *ose ne pas danser*, pour rappeler les mots de Rolf de Maré.

Ballet mécanique

L'autre cas d'école d'un film expérimental de danse qui ose ne pas montrer de la danse – ni des danseurs – est *Ballet mécanique* de Fernand Léger. Dans le cours des années 1920, le peintre 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. À la même période où il travaille en tant qu'assistant sur le tournage de *La Roue* (1922) d'Abel Gance et conçoit le décor du laboratoire pour *L'Inhumaine* (1924) de Marcel L'Herbier, Léger collabore avec les Ballets Suédois, créant les décors et les costumes pour les spectacles *Skating-Rink* (1922) et *La Création du Monde* (1923). Le travail d'intégration des danseurs dans l'espace scénique développé par Jean Börlin influence notablement la façon dont Léger pensera l'agencement du mouvement des objets dans l'espace de l'écran, tout en lui encourageant à ôter à la figure humaine sa place de choix dans la représentation.

L'occasion pour Fernand Léger de réaliser un premier film sans scénario, où l'image mobile serait le « personnage principal » et constituerait un « événement plastique beau en lui-même », se présente entre l'automne 1923 et celui de 1924, à l'initiative du compositeur George Antheil qui cherche alors des collaborateurs pour filmer les images qui accompagneraient sa future partition intitulée *Ballet mécanique*. Malgré son inexpérience dans le domaine du cinéma, Léger prend les rênes du projet, assisté de Dudley Murphy et aussi, ponctuellement, de Man Ray. Ses notes de réalisation corroborent l'idée qu'il a été le principal concepteur du *Ballet mécanique*, inscrivant pleinement le projet filmique dans le prolongement de son œuvre picturale.

Au premier abord, *Ballet mécanique* offre un kaléidoscope d'images abstraites qui se succèdent dans un montage très rythmé et apparemment aléatoire (pourtant calculé au photogramme près). On peut y repérer des ustensiles et des pièces de machines, filmés de travers, isolés dans des gros plans ou déformés par des objectifs à prismes. D'autres plans renvoient à l'imaginaire de la ville moderne avec ses attractions : automobiles, machines, manèges, jeux forains, panneaux lumineux... Ces motifs dialoguent avec des éléments semi-abstraites par le moyen d'un montage nerveux qui joue sur le contraste entre des formes géométriques et le clignotement des lumières. 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.

Dans son texte sur la création du *Ballet mécanique*, Fernand Léger illustre sa vision mécaniste du mouvement à travers, justement, l'image iconique d'une formation sérielle de *girls*, filmées à la manière d'un troupeau de moutons ou d'un défilé militaire et projetées en gros plan. À cet égard, on peut évoquer les réflexions Siegfried Kracauer à propos des *Tiller Girls* lesquelles, exécutant leurs figures géométriques à la chaîne comme dans une usine, symboliseraient à la fois la rationalisation et la mécanisation capitaliste des corps, et une nouvelle forme d'harmonie collective où l'individualité de chacun se dissolvait dans le mouvement des masses.

Chez Léger, cette image des « 50 cuisses de girls roulant avec discipline » aurait pu trouver son contrepoint dans l'apparition d'une « petite danseuse légère gracieuse » par laquelle le peintre avait prévu de démarrer son court-métrage, comme précisé dans ses notes préparatoires. Pourtant, dans le montage final, la petite danseuse a été complètement « absorbée par l'élément mécanique », étant remplacée par une brève séquence avec la marionnette animée de Chaplin initialement conçue pour un autre projet filmique. Celle-ci apparaît de nouveau à la fin, le temps d'une danse gigotée avant de s'écrouler en morceaux. Plus qu'un simple hommage à « la maladresse toute mécanique » de Chaplin, cette danse de la fragmentation peut être interprétée comme un symptôme de la violence disruptive à laquelle l'objectivité mécanique soumettrait le corps humain.

Ni les « *girls* disciplinées » ni la « danseuse gracieuse » ne trouvent finalement une place dans le *Ballet mécanique* ; de même, les quelques figures féminines présentes dans le film, à savoir la *Femme à la balançoire* et la *Femme qui monte l'escalier*, ne dansent nullement : elles y sont intégrées au titre de « cartes postes en mouvement », comme les appelle Léger, n'échappant pas à la logique du montage qui leur impose la répétition machinale d'un geste. Enfin, les portraits kaléidoscopiques de Kiki de Montparnasse confirment l'intégration du corps humain dans l'ensemble : les fragments de son visage androgyne et énigmatique font l'objet du même traitement plastique que les autres objets, la caméra cadrant tour à tour son sourire et ses yeux, qui sont isolés, agrandis, déformés et multipliés par le biais de surfaces réfléchissantes.

Une danse saccadée chaplinesque, la micro-chorégraphie d'un visage, la mise en boucle du mouvement d'un corps, le charleston en *stop-motion* de jambes en bois, les pirouettes d'un fouet, la parade d'ustensiles alignés comme « des *girls* roulant avec discipline »... Tout un vocabulaire emprunté à la danse me vient à l'esprit pour décrire autant les mouvements des rares figures humaines saisies par la caméra que le dynamisme accordé par le montage aux objets communs repérés à l'écran. Mais de là à dire que Fernand Léger filme la danse des objets et des machines, c'est vouloir y voir plus que ce qu'on nous montre. Où se situe donc la danse dans *Ballet mécanique* ? Mon hypothèse est qu'elle concerne moins les fragments des objets ou les figures humaines filmées que l'effet cinétique de l'ensemble pris en charge par le montage. Un montage certes disruptif, rapide, fragmentaire, mais qui fonctionne sous le mode de la reprise et répétition de motifs visuels et cinétiques, assurant ainsi la création d'un flux continu de mouvement.

Je rejoins en cela l'analyse de Dick Tomasovic, d'après qui la récurrence de certains motifs dans le film permet justement d'articuler des éléments disparates dans des séquences indépendantes, soit ce qu'il appelle les « suites chorégraphiques ». L'auteur explique 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 appréhende les mouvements majeurs qui font du *Ballet mécanique* un « organisme dansé ». Même si l'on considère avec Dick Tomasovic que le film de Léger « ne tend pas vers la danse », c'est-à-dire que la représentation de la danse n'est pas vraiment le but ou le « destin » des images dans le *Ballet mécanique*, il me semble indéniable que c'est tout une logique chorégraphique du mouvement qui sous-tend le montage et relie les images les plus hétéroclites.

Le « *nexus* » du *Ballet mécanique* – j'emprunte ce concept 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 » – résiderait donc dans le parti pris de la fragmentation et de la discontinuité qui affectent aussi bien le traitement plastique des objets que l'agencement des mouvements filmiques par le montage. Autrement dit, c'est le montage qui garantit le *nexus* ballétique puisque, je cite, « 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 ».

Or, justement, la « ligne de flux de l'énergie » du *Ballet mécanique* prévaut malgré les, ou grâce aux, discontinuités et à la vitesse à laquelle défilent les images. En revanche, ce sont les fragments d'objets et de corps mouvants récurrents au long du film qui viennent fonctionner comme des « embrayeurs » du rythme général que le montage façonne : loin de constituer de « belles figures » de danse, les mouvements des êtres humains deviennent de plus en plus discontinus, automatiques et fusionnés 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.

Thèmes et variations et Arabesques

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 », alors il semble que l'appellation de *ballets cinégraphiques* accordée par Germaine Dulac à ses films expérimentaux réalisés à la fin des années 1920 revendique quant à elle une valeur dansante des phénomènes lumineux et abstraits. La manière dont Dulac décrit ces objets filmiques signale une volonté de se rapprocher de la danse et d'en faire un modèle pour ses recherches cinégraphiques : réalisés autour de 1928, *Thèmes et variations* et *Étude cinégraphique sur une arabesque* sont des films dits « d'avant-garde, ainsi écrit Dulac, dans lesquels il ne faut pas rechercher une histoire, mais une impression de mouvement, analogue à l'impression d'une danse ».

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 en tutu romantique et pointes et, d'autre part, les mouvements itératifs exécutés par des machines. D'après ses notes, Dulac voulait d'inclure dans le film des mouvements de tous types (naturels, humains, mécaniques) pour montrer que « tout danse dans la nature ». 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, relégués à une courte séquence vers la fin du film.

Et pourtant, à aucun moment de *Thèmes et variations* on a l'impression d'être face à un « ballet mécanique » du type du film de Léger : tandis que, dans celui-ci, c'est l'élément mécanique qui ordonne le rythme 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 organise le montage. Non seulement à chaque fois que la danseuse exécute un nouveau pas de danse les machines semblent « reproduire » 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. 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 ballerine, ce qui corrobore l'idée que la danse constitue l'axe structurant du montage de *Thèmes et variations*.

Cependant, il convient de signaler que la ballerine romantique dans *Thèmes et variations* est tout le contraire des danseuses modernes qui inspirent Dulac au long de sa carrière. À cet égard, l'admiration de la cinéaste pour Loïe Fuller est bien connue : outre son article de 1928 intitulé « Trois rencontres avec Loïe Fuller », dans lequel elle lui attribue le mérite d'avoir inauguré l'ère de la « musique visuelle », dans le texte « Du sentiment à la ligne » Dulac évoque de manière inéquivoque l'image de Loïe Fuller pour illustrer son idéal de cinégraphie intégrale. Or, la découverte par la chercheuse Tami Williams d'une première ébauche de cet article dans les archives de la cinéaste à la Cinémathèque Française atteste également de l'influence probable d'Isadora Duncan sur Dulac en ce qui concerne sa recherche du mouvement pur dans les rythmes universels de la nature. Même si ce lien n'est jamais énoncé de manière plus explicite dans les écrits de la cinéaste, ni clairement illustrée dans ses films, l'approche du mouvement par chacune de ces danseuses semble inspirer en creux les recherches cinégraphiques de Dulac : à Loïe Fuller, elle emprunte avant tout le dynamisme visuel des effets optiques et lumineux ainsi que certains motifs de l'Art Nouveau (arabesques, volutes, 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).

L'évolution de la pensée de Dulac sur le mouvement cinématographique se cristallise de manière particulièrement évidente dans un passage de l'article de 1927 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 effets optiques dans ses films expérimentaux de la fin de la décennie). 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 blé, jusqu'à des lignes et des formes abstraites mouvantes qui ne sont pas sans rappeler celles que Loïe Fuller engendrait dans ses danses serpentine.

Certaines des images décrites dans cet extrait sont présentes dans *Étude cinégraphique sur une Arabesque*. Ce projet fondé sur les *Deux arabesques* de Debussy prend la forme d'un véritable « ballet cinégraphique » : alors que les figures mouvantes et les effets de montage insinuent à l'écran les lignes plastiques et rythmiques du motif de l'arabesque, la manière de filmer de Dulac est plus fondamentalement encore à l'origine d'une expérience sensible et immédiate des mouvements invisibles 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. 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.

Conclusion

Cette réflexion a permis de montrer comment un certain *impetus* de la danse joue le rôle de potentiel catalyseur et émulateur dans l'exploration du mouvement par les cinéastes d'avant-garde. L'apparition ponctuelle de figures dansantes identifiables dans les films d'avant-garde donne certes un ancrage pour le regard du spectateur face à l'amas d'images, souvent trop rapides et disparates : tantôt elles attisent pour mieux déjouer la pulsion scopique des spectateurs face aux corps féminins (par exemple, la ballerine travestie d'*Entr'acte*) ; tantôt elles servent de contrepoint à d'autres mouvements saisis par la caméra (la grâce d'une danseuse classique vs. la férocité des machines dans *Thèmes et Variations*). Cependant, loin des codes de la narration et de la figuration, les figures dansantes contribuent davantage à infléchir l'expérience sensible du mouvement que les œuvres filmiques proposent, déviant l'attention des spectateurs de la fin pratique ou de la valeur narrative des gestes et des mouvements filmés, vers la matière des images et les effets cinétiques et sensoriels mis en avant par le montage.

On a également observé 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 mécaniques et de figures géométriques animées ; ou d'*Étude cinégraphique sur une arabesque*, où chaque mouvement suit le rythme d'une arabesque (lumineuse ou aqueuse), alternant des séquences de mouvements rapides et crépitants avec des passages plus lents et des mouvements ondulatoires. Dans ce cadre plus métaphorique, le caractère « ballétique » ou ciné-chorégraphique des films dépasse largement la représentation du corps dansant et les conventions de l'art chorégraphique, pour être pris en charge par le montage et souligné par des procédés filmiques chers aux cinéastes d'avant-garde : gros plans, déformations et distorsions optiques, surimpressions, montage rapide, animation image par image, ralentis et accélérés, mouvements inversés, etc. Plus que de montrer des images de danse, on dirait qu'il s'agit pour eux de faire danser les images à travers les moyens du cinéma.