



HAL
open science

Rémanences du corps sans organes dans les films expérimentaux de danse

Bárbara Janicas

► **To cite this version:**

Bárbara Janicas. Rémanences du corps sans organes dans les films expérimentaux de danse. Symposium international “ La pensée active de Gilles Deleuze ”, École supérieure d’art et de design TALM-Angers, Nov 2022, Angers (à distance), France. hal-04128068

HAL Id: hal-04128068

<https://univ-paris8.hal.science/hal-04128068>

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

Proposition de communication pour le Symposium international
« La pensée active de Gilles Deleuze »

Bárbara Janicas, docteure et ATER en études cinématographiques (ESTCA - Université Paris 8)

Titre provisoire :

Rémanences du corps sans organes dans les films expérimentaux de danse

Résumé :

Cette communication propose d'analyser les « corporités dansantes » présentes dans les films de certains cinéastes expérimentaux à l'aune du concept deleuzien de *Corps sans Organes*.

Dans ses ouvrages de référence sur le cinéma, Gilles Deleuze ne mentionne quasiment pas le cinéma expérimental ; pourtant, c'est le cinéma d'avant-garde des années 1920 qui, avec ses « jeux de reflets et de la vitesse », invente en premier de véritables « situations optiques et sonores pures ». Loin des codes de la narration et de la figuration, les films d'avant-garde laissent finalement peu de place au corps, à moins que celui-ci soit morcelé par le montage, ou bien déréalisé par des effets optiques. Or, le chapitre de *L'image-temps* où Deleuze se rapproche le plus du cinéma expérimental, en évoquant quelques films d'Andy Warhol et de Willard Maas, s'ouvre justement par l'exhortation « Donnez-moi donc un corps ». Mais quel corps peut offrir ce cinéma qui, selon Dominique Noguez, se caractérise avant tout par son « irrévérence et irréférence »?

C'est effectivement avec le cinéma *underground* américain de la deuxième moitié du XX^e siècle que des corps non conformes, marginaux ou déroutants refont surface et deviennent un sujet d'étude à part entière. Ce phénomène accompagne un mouvement de la pensée philosophique et esthétique occidentale qui, comme l'explique le philosophe de la danse Michel Bernard, s'attache à subvertir la catégorie traditionnelle du corps pour « en proposer une vision nouvelle à la fois plurielle, dynamique et aléatoire », résultant dans ce qu'il nomme la *corporité*.

Chez des cinéastes tels que Maya Deren, Sara Kathryn Arledge ou Ed Emshwiller, l'exploration des puissances sensibles et subversives des corps en mouvement s'associe souvent à l'hybridation avec la danse. On notera que, dans leurs films, les corps dansants ne sont jamais complètement à l'abri des manipulations spatio-temporelles et plastiques propres au cinéma : par le biais de déformations et de surimpressions qui brouillent la perception des figures, de montages discontinus et intermittents qui accentuent leur caractère spectral, ou encore de flous cinétiques rendant visibles les énergies pulsionnelles ou résiduelles qu'elles véhiculent, ils exposent les troubles et les anomalies qu'éprouvent les corps filmés, tout en les dotant d'une puissance inouïe d'évocation sensorielle.

Enfin, cette communication montrera à l'aide de quelques exemples récents la façon dont ce processus d'émancipation des corporités dansantes entamé par les cinéastes expérimentaux est approfondi par des artistes contemporains qui proposent des visions du corps sans organes « augmenté » à l'aide des technologies numériques. Dans bien des cas, la transfiguration radicale des corps par les techniques de l'image en mouvement s'avère le meilleur moyen de conjurer l'évanescence de la danse et de saisir son essence.

Axe de recherche :

Bloc de devenir/Cinéma ou Arts plastiques

Mini bio et CV :

Bárbara Janicas est docteure en études cinématographiques et l'auteure d'une thèse intitulée « Pulsions dansantes du cinéma expérimental sur pellicule », réalisée sous la direction de Dominique Willoughby et soutenue en octobre 2021 à l'Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis. Sa recherche doctorale a été financée par une bourse de la Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Portugal). Rattachée au laboratoire de recherche ESTCA, elle est actuellement ATER à mi-temps à l'Université Paris 8. Bárbara Janicas fait également partie du comité de rédaction de la revue en ligne [Images secondes](#) et collabore avec le collectif de critiques portugais [À pala de Walsh](#).

Principales publications :

- « Mammame (o cómo filmar el canto de los cuerpos) », dans Ignacio Albornoz et Ivan Pinto (dir.), *Raul Ruiz. Elogio del barro*. Santiago de Chile : Metales Pesados, avril 2022 ;
- « Pour un cinéma poétique matérialiste : les ciné-poèmes dansés de Marie Menken », dans Nadja Cohen (dir.), *Un cinéma en quête de poésie*. Bruxelles : Les impressions nouvelles, mai 2021, pp. 251-271 ;
- « Évocations de la danse dans les théories de Germaine Dulac : Une théorie de la ciné-danse avant la lettre », *Images secondes*, n° 1, 2018. URL : <http://imagessecondes.fr/index.php/2018/05/10/evocations-de-la-danse-dans-les-theories-de-germaine-dulac/> ;
- « Mes trois rencontres avec Loïe Fuller : l'art fullérien à l'épreuve du cinéma », *Funambule, revue de danse*, n° 14, 2017, pp. 56-71 ;
- *L'impossibilité au cinéma. Rendre l'impossible possible* [mémoire de master]. Amadora : ESTC Edições, 2017.

Rémanences du corps sans organes dans les films expérimentaux de danse

Bárbara Janicas, docteure et ATER en études cinématographiques (ESTCA - Université Paris 8)

Introduction

Cette communication propose de faire dialoguer ma recherche doctorale sur les hybridations entre le cinéma expérimental et l'expérience de la danse¹ avec la réflexion de Gilles Deleuze sur le cinéma et le figural dans l'art. Il s'agira dans un premier temps de chercher à éclaircir un non-lieu dans la pensée de Deleuze concernant la figuration du corps au sein des pratiques filmiques expérimentales : pour cela, nous croiserons la définition du cinéma expérimental qui ressort de *L'Image-mouvement* (1983) et *L'Image-temps* (1985) avec le concept de *corps sans organes* que l'auteur emprunte à Antonin Artaud et développe dans ses ouvrages co-écrits avec Félix Guattari, avant qu'il ne l'applique à l'étude de l'œuvre picturale de Francis Bacon.

Nous analyserons, dans un second temps, deux courts-métrages de Sara Kathryn Arledge (*Introspection*, 1946) et Ed Emshwiller (*Lifelines*, 1960) à l'aune des notions de corps sans organes et de corporéité dansante, avant d'offrir une vue d'ensemble de quelques ciné-danses de la seconde moitié du XX^e siècle jusqu'à nos jours, dans lesquelles les contenus chorégraphiques et les corps des danseurs filmés sont mis à l'épreuve de manipulations spatio-temporelles et plastiques spécifiques au cinéma expérimental. On verra par ailleurs comment ces œuvres remettent en question la catégorie traditionnelle du corps et s'interrogent sur ce que donne à voir la danse quand elle échappe à la perception ou « déborde » les limites corporelles des danseurs.

Enfin, suivant l'idée qu'une image en mouvement devient dansante quand « elle me donne à voir davantage que ce qu'elle me montre, quand elle met mon regard en mouvement et que, selon la belle formule de Jean-François Lyotard, elle me "fait voir que voir est une danse" »², nous envisagerons l'hypothèse selon laquelle le stade ultime de la ciné-danse s'accomplirait au-delà et en deçà la représentation des corps dansants, lorsque les cinéastes s'investissent physiquement dans l'acte créatif et que les images hyper-mobiles qu'ils obtiennent prennent « à bras-le-corps » le partage d'une expérience kinesthésique avec les spectateurs.

¹ Dans ma thèse intitulée *Pulsions dansantes du cinéma expérimental sur pellicule*, soutenue en octobre 2021 à l'Université Paris 8, j'ai mis au jour une histoire « souterraine » des formes ciné-chorégraphiques expérimentales à travers les réalisations sur support argentique d'une poignée de cinéastes des années 1920 jusqu'à la fin des années 1960. Plus précisément, j'ai investigué l'hypothèse d'une « pulsion dansante » qui présiderait autant à l'acte de création des images en mouvement par ces cinéastes, qu'elle se dessinerait en tant qu'horizon perceptif et catalyseur d'expériences kinesthésiques pour les spectateurs. Cette recherche a en outre permis de décentrer le rapport entre la danse et le cinéma de la représentation de corps et de contenus chorégraphiques identifiables, et d'envisager davantage ce que dans les techniques filmiques et les processus créatifs des cinéastes expérimentaux simultanément tend vers la sensation de la danse et dépasse ses manifestations conventionnelles à l'écran.

² LYOTARD Jean-François, *Discours, figure* [1971], Paris, Klincksieck, 2002, pp. 14-15, cité par BOUVIER Mathieu, « Pour une danse voyante », *Recherches en danse* [en ligne], n° 6, 2017, 15 novembre 2017. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1686>.

1. Le cinéma expérimental selon Gilles Deleuze

Se positionnant en marge des circuits de production et de diffusion traditionnels, le plus souvent en réaction (de transgression ou de subversion) aux codes de la narration et de la représentation, le cinéma expérimental ou d'avant-garde s'affirme dans l'histoire du septième art comme, dans les mots de Dominique Noguez, « un cinéma de *l'irrévérence* (car il n'a de comptes à rendre à personne) et de *l'irréférence* (puisque ses "signes" visent moins leurs référents qu'eux-mêmes) »³. En effet, les cinéastes expérimentaux s'affranchissent souvent du réalisme de la représentation figurative et s'adressent davantage aux sensations, même si certains d'entre eux portent encore une attention accrue aux phénomènes mobiles du monde dont ils soulèvent la *photogénie*⁴, sans pour autant chercher à leur imposer une valeur narrative ou spectaculaire ; d'autres se montrent particulièrement concernés par l'exploration, voire le détournement, des mécanismes de base du dispositif cinématographique et de la dimension matérielle des images, jusqu'à tendre, dans bien des cas, vers l'abstraction formelle. Autrement dit, l'enjeu du cinéma expérimental passe souvent par une approche du médium filmique envisagé dans ses aspects élémentaires et intrinsèques, pour mieux saisir son essence et en explorer le potentiel *cinégraphique* (au sens d'une écriture du mouvement par la lumière sur un support photosensible) ou *kinesthésique* (en tant qu'approche de la création artistique et de l'expérience esthétique ramenée à la perception du mouvement).

Pour commencer à placer le vocabulaire deleuzien au cœur de cette réflexion, on pourrait dire que ce sont les cinéastes d'avant-garde européens des années 1920 ceux qui, par des « jeux de reflets et de la vitesse », des « inventions de formes lumineuses et de mouvements » et des « reflets d'eau et d'objets cristallins »⁵, inventent en premier de véritables « situations optiques et sonores pures »⁶ ; de même que l'avant-garde américaine des années 1940-197 s'emparera les « aberrations de mouvement »⁷ longtemps conjurées par l'industrie du cinéma dominant et en explorera la portée « visionnaire »⁸, doublée de « présentations directes du temps »⁹.

³ NOGUEZ Dominique, *Éloge du Cinéma Expérimental*, Paris, Centre Pompidou, 1979, p. 42.

⁴ Nous renvoyons à la première définition de la photogénie formulée par Louis Delluc dans les années 1920, à savoir la faculté d'un être ou d'un objet à « recevoir la lumière, à lui opposer une réaction intéressante ». DELLUC Louis, « Photogénie », *Comœdia Illustré*, juillet-août 1920.

⁵ Ces expressions font référence à des écrits et des films de cinéastes d'avant-garde, tels que *Jeux des reflets et de la vitesse* (Henri Chomette, 1925), *Emak Bakia* (Man Ray, 1926) et *Étude cinégraphique sur une arabesque* (Germaine Dulac, 1929).

⁶ DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 59.

⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁸ C'est l'expression qu'utilise P. Adams Sitney pour désigner le cinéma d'avant-garde américain de la seconde moitié du XX^e siècle, et qui donne le titre à son ouvrage de référence : SITNEY, P. Adams, *Visionary Film: The American avant-garde, 1943-2000*, New York, Oxford University Press, 1974.

⁹ DELEUZE Gilles, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 59. On peut penser à *Sleep* (1964) d'Andy Warhol, dans lequel regarder un homme dormir au long de 6 heures devient une expérience ontologique du temps, matérialisée par l'état de tension entre l'immobilité du sujet filmé et l'étirement de la durée de l'objet filmique lui-même. Au pôle opposé, celui d'une l'expérience filmique ramenée à l'échelle du photogramme-plan, citons les « films métriques » de Peter Kubelka, dont le radical *Arnulf Rainer* (1960), fondé sur l'alternance rapide et sérielle de photogrammes noirs et blancs, sons saturés et silences, pendant 7 minutes.

Deleuze ne manque pas de reconnaître qu'« une tendance importante du cinéma dit expérimental consiste bien à recréer, pour s'y installer, ce plan acentré des images-mouvement pures »¹⁰. Pourtant, force est de constater que ses références au cinéma expérimental demeurent trop ponctuelles et éparpillées pour être immédiatement perçues comme les premiers symptômes de la crise de l'image-action se manifestant dans le cinéma de l'après-guerre. Nous rejoignons en cela Alain Méniel dans sa critique des concepts opératoires que sont l'image-mouvement et l'image-temps, à l'aune desquels Deleuze envisage l'histoire du cinéma :

*L'image-temps ne vient pas après la crise de l'image-mouvement, comme une « suite », tout simplement parce qu'elle est présente depuis toujours dans le cinéma, comme une tentation, ou comme une perspective inhérente à cette « Idée du cinéma » que l'on peut souvent voir à l'oeuvre dans la réflexion qui accompagne les premiers mouvements cinématographiques des années vingt. Ce n'est pas un hasard si Deleuze ne cesse de s'y référer, sans jamais l'associer, et pour cause, à une forme précise, ni l'inscrire strictement dans le cadre d'une datation — en sorte que cette référence vient miner la simplicité de la distinction entre un cinéma « classique » et un cinéma « moderne ».*¹¹

Arrêtons-nous à présent sur les quelques passages de son diptyque sur le cinéma dans lesquels Deleuze mentionne explicitement des films ou des cinéastes expérimentaux, afin de comprendre quelle place l'auteur leur accorde dans son édifice théorique, ainsi que les éventuelles limites ou lacunes de la conception du cinéma expérimental qui s'en dégage :

Dans le cinquième chapitre de *L'Image-mouvement*, intitulé « L'image-perception », Deleuze établit une distinction particulièrement suggestive entre, d'une part, « le lyrisme aquatique de l'école française », qu'il associe au réalisme poétique de l'avant-guerre (Grémillon, Vigo, Renoir) – mais que nous pourrions faire remonter à l'avant-garde impressionniste des années 1920 (Epstein, Gance, Dulac) – et, d'autre part, « la construction d'un état gazeux de la perception »¹² par les cinéastes expérimentaux américains de la seconde moitié du XX^e siècle, que l'on associe communément au Nouveau Cinéma Américain (avec Jonas Mekas et Stan Brakhage en tête). Selon Deleuze, il s'agirait pour eux « d'atteindre à une perception pure, telle qu'elle est dans les choses ou dans la matière, aussi loin que s'étendent les interactions moléculaires »¹³. À cet égard, l'auteur observe la façon dont certains cinéastes expérimentaux (Snow, Sharits, Conrad, Landow) explorent des techniques souvent complexes – montage clignotant (effet *flicker*), montage hyper-rapide (*time-lapse*), refilmage et reenregistrement des images sur d'autres supports, dont la vidéo –, afin de mettre en évidence les procédés et les principes par lesquels le cinéma opère ou détourne l'« agencement machinique des images-matière »¹⁴.

¹⁰ DELEUZE Gilles, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 100.

¹¹ MÉNIEL Alain, « Image-mouvement, image-temps et plan ouvert », *Cinémas*, vol. 16, n° 2-3, printemps 2006, p. 148. URL : <https://doi.org/10.7202/014619ar>.

¹² DELEUZE Gilles, *L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 122.

¹³ *Ibid.*, p. 122.

¹⁴ *Ibid.*, p. 123.

Deleuze revient, dans *L'Image-temps*, sur ce cinéma expérimental dit structurel¹⁵, qu'il place en troisième lieu dans sa périodicisation du cinéma de tendance abstraite ou « éidétique », à la suite du « premier âge », « celui des figures géométriques (...), leurs enchaînements et transformations dans une matière-mouvement »¹⁶, que l'on associe au courant du film absolu allemand dans les années 1920 (Richter, Ruttman, Eggeling), et de la seconde période du « cinéma sans caméra » des années 1930-1950 (les films peints ou grattés à même la pellicule par McLaren et Len Lye), où « la ligne et le point se libèrent de la figure, en même temps que la vie se libère des axes de la représentation organique »¹⁷. Arriverait alors le « troisième âge », qui explorerait davantage les « trois composantes cérébrales » du médium filmique, soit « le point-coupeure, le ré-enchaînement, l'écran blanc ou noir »¹⁸, des procédés qui renvoient au courant structurel du cinéma expérimental américain des années 1960-1970.

Cette histoire sommaire du cinéma expérimental abstrait est présentée dans la deuxième partie du chapitre « Cinéma, corps et cerveau, pensée ». En effet, Deleuze place le cinéma expérimental au cœur d'une (fausse) dichotomie entre corps et pensée, dont le cinéma moderne va s'emparer :

*Le cinéma expérimental se partage entre ces deux domaines : la physique du corps quotidien ou cérémoniel ; l'"éidétique" de l'esprit (...), formel ou informel. (...) Corps ou cerveau, c'est ce que le cinéma réclame qu'on lui donne, c'est ce qu'il se donne lui-même, ce qu'il invente lui-même, pour construire son œuvre suivant deux directions dont chacune est abstraite et concrète à la fois.*¹⁹

Le chapitre en question s'ouvre justement par l'exhortation « Donnez-moi donc un corps » – car, comme le rappelle Deleuze « [c]'est par le corps (...) que le cinéma noue ses noces avec l'esprit, avec la pensée »²⁰. Il identifie alors deux voies par lesquelles les cinéastes modernes cherchent à réconcilier corps et cerveau : soit en accordant une attention accrue aux attitudes quotidiennes qui inscrivent le temps dans les corps ; soit en observant les rituels et les cérémonies qui mettent à nu leurs puissances grotesques ou gracieuses, au-delà des limites corporelles. Selon Deleuze, ces deux dimensions du corps – corps quotidien et corps cérémoniel – trouvent un champ de bataille commun au sein du cinéma expérimental, en particulier dans les films d'Andy Warhol, à propos desquels il écrit qu'« en faisant des marginaux les personnages de son cinéma, l'Underground se donnait les moyens d'une quotidienneté qui ne cessait de s'écouler dans les préparatifs d'une cérémonie stéréotypée, drogue, prostitution, travestissement »²¹.

¹⁵ Défini par P. Adams 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 », le cinéma structurel se caractérise par son parti pris formel, sa tendance pour l'abstraction, ainsi que son approche matérielle des composantes du médium filmique (pellicule, caméra, projecteur) et des phénomènes perceptifs sous-jacents. Voir SITNEY, P. Adams, « Structural film », *Film Culture*, n° 47, été 1969, pp. 1-10.

¹⁶ DELEUZE Gilles, *L'Image-temps*, op. cit., p. 279.

¹⁷ *Ibid.*, p. 280.

¹⁸ *Ibid.*, p. 281.

¹⁹ *Ibid.*, p. 265.

²⁰ *Ibid.*, p. 246.

²¹ *Ibid.*, p. 249.

Deleuze se contente d'un seul exemple de ce que le cinéma expérimental peut faire au corps – de comment le cinéma expérimental peut *faire (un) corps* – préférant s'attarder dans la suite du chapitre sur le travail intensif du corps de l'acteur-personnage par Cassavetes, ainsi que chez les cinéastes de la Nouvelle Vague. On comprend bien dans quelle mesure le cinéma warholien, ancré dans une démarche doublement sculpturale, à la fois des corps et du temps, entretient des affinités avec les filmographies des cinéastes modernes. Il reste toutefois à éclairer comment la nouvelle visibilité des figures marginales permise par le cinéma *underground* peut s'articuler avec les « aventures perceptives »²² engendrées par le cinéma expérimental à vocation abstraite, autrement qu'à travers une « théâtralisation quotidienne du corps », et davantage par des procédés proprement filmiques qui mettent en avant « l'acte de voir avec ses propres yeux »²³ et, ce faisant, donnent à voir des « images-mouvement pures », pour reprendre la formule de Deleuze.

Demandons-nous à présent quel corps donne à voir le cinéma expérimental dans lequel « tout peut servir d'écran, le corps d'un protagoniste ou même le corps des spectateurs »²⁴ ; ce cinéma qui, selon Jean-François Lyotard, est prêt à « renoncer à sa totalité de corps et à la synthèse des mouvements qui le fait exister », afin que « le corps du spectateur lui-même [puisse] en jouir »²⁵. Une citation d'Henri Chomette, cinéaste d'avant-garde français des années 1920, servira à la fois de réponse provisoire à cette question et de transition à la partie suivante de notre réflexion : « 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 »²⁶.

2. Du corps sans organes aux corporalités dansantes

L'évocation par Chomette d'un corps diaphane détaché de tout réel n'est pas sans rappeler la danseuse Loïe Fuller disparaissant sous le tourbillon des voiles, dont on sait que ses danses serpentine ont été une source d'inspiration majeure pour les cinéastes d'avant-garde des années 1920, notamment Germaine Dulac, qui l'a décrit comme « [u]n corps invisible fondu dans les étoffes diaphanes d'où émergeait (...) un cerveau porté par la lumière »²⁷. Des danses fullériennes, gardons en tête cette idée d'un corps prêt à enfreindre ses limites corporelles pour attendre la sphère des sensations pures ; un corps hybride agrémenté par des projections (proto-cinématographiques) de lumières colorées et changeantes, dont l'unité et la réalité matérielle s'effacent au profit de la surgie de figures en devenir constant, si bien qu'on pourrait dire qu'il préconise le corps sans organes dont parlera Gilles Deleuze.

²² Ainsi s'ouvre le manifeste poétique écrit par BRAKHAGE Stan, « Metaphors on Vision », *Film Culture*, n° 30, printemps 1963.

²³ Je me permets de faire un « clin d'œil » au titre d'un film de Stan Brakhage, *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971), qui exprime bien cette dimension visionnaire du cinéma expérimental.

²⁴ *Ibid.*, p. 280.

²⁵ LYOTARD Jean-François, « L'acinéma », *Les dispositifs pulsionnels*, Paris, Éditions Galilée, 1994, p. 68.

²⁶ CHOMETTE Henri, « Seconde étape », *Les Cahiers du mois*, n° 16-17, 1925.

²⁷ DULAC Germaine, « Trois rencontres avec Loïe Fuller », *Bulletin de l'union des artistes*, n°30, février 1928.

L'expression « corps sans organes » surgit d'abord dans la poésie d'Antonin Artaud des années 1930 et 1940, lorsqu'il déclare la guerre au corps, dont il conteste la conception organique en tant qu'assemblage réglé, hiérarchisé et normalisé d'organes souverains qui assurent le maintien des fonctions physiologiques, et propose une nouvelle configuration *inorganique* et intensive du corps permettant d'accéder, par des expériences-limite, dont l'art²⁸, à un autre plan de la conscience. Mobilisant le concept d'Artaud dans leurs ouvrages *L'Anti-Œdipe* (1972) et *Mille Plateaux* (1980), Gilles Deleuze et Félix Guattari envisagent les troubles schizoïdes comme une façon de subvertir les organisme et ses injonctions²⁹, et ainsi « ouvrir le corps à des connexions qui supposent tout un agencement, des circuits, des conjonctions, des étagements et des seuils, des passages et des distributions d'intensités, des territoires et des déterritorialisations »³⁰.

Pour les auteurs, le corps sans organes (parfois écrit CsO) serait moins éventré, vidé, qu'il ne déborderait les limites et les fonctions qui lui sont imposées ; en se rendant disponible pour de nouvelles « sensations aventureuses », il découvrirait à l'œuvre dans la matière même dont il est fait une étrange vitalité pulsionnelle, que Deleuze et Guattari nomment « le champ d'immanence du désir »³¹. Ils décrivent par ailleurs le CsO comme un état plein « de gaieté, d'extase, de *danse* »³², et le comparent à « l'œuf plein, avant l'extension de l'organisme et l'organisation des organes (...), l'œuf intense qui se définit par des axes et des vecteurs, des gradients et des seuils, des tendances dynamiques avec mutation d'énergie, des *mouvements cinématiques* »³³.

²⁸ Notons qu'Artaud évoque le délire de la danse comme l'une des voies d'accès au corps sans organes : « Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. / Alors vous lui réapprenez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette et cet envers sera son véritable endroit » (ARTAUD Antonin, *Pour en finir avec le jugement de Dieu* [1947], *Œuvres Complètes*, tome XIII, Paris, Gallimard, 1974, p. 34). Dans un passage non repris dans la version finale du *Théâtre de la cruauté*, Artaud imagine une nouvelle danse par la désarticulation du corps : « Le théâtre de la cruauté a été créé pour achever cette mise en place, et pour entreprendre, par une danse nouvelle du corps de l'homme, une dérouté de ce monde des microbes qui n'est que du néant coagulé. / Le théâtre de la cruauté veut faire danser des paupières couple à couple avec des coudes, des rotules, des fémurs et des orteils » (ARTAUD Antonin, « Le théâtre de la cruauté » [1947], *op. cit.*, pp. 287-288).

Par ailleurs, Anne Sauvagnargues met en exergue le lien entre la poésie et schizophrénie chez Artaud, en ce que la dernière, « portant le langage à son point d'élasticité maximal, (...) exhausse la dimension corporelle du langage et le dégage du plan de signification conscient ». L'auteure souligne en outre le rôle critique et politique de l'art, qu'il s'agisse de littérature, peinture ou cinéma : « la réussite en art se mesure à cette capacité de faire sentir de nouvelles forces dans une puissante déformation vitale, nécessairement inorganique, puisqu'elle ne se cantonne pas au niveau des formes constituées, du cliché organique, mais agit au niveau des forces, du corps sans organes ». Voir SAUVAGNARGUES Anne, « Corps sans organes », dans MARZANO Michela (dir.), *Dictionnaire du corps* [en ligne], Paris, Quadrige PUF, 2007, pp. 254-257. URL : <https://boeldieu.com/leonard/Observation/Observation/D4F494F0-8C80-4334-834C-EA5BE8B5E4CC/4E64BC31-702B-45D5-AA8E-29A1C8AFE72D.html>.

²⁹ La conception deleuze-guattarienne du corps sans organes apparaît comme le corolaire d'un acte politique de rébellion contre les organisations de pouvoir unitaire et souverain qui régissent la société.

³⁰ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 198.

³¹ *Ibid.*, p. 199.

³² *Ibid.*, p. 190.

³³ *Ibid.*, p. 196.

Ces brèves évocations à l'extase de la danse et aux mouvements propres du cinéma (en italique) laissent pressentir une acception du corps sans organes s'immisçant en filigrane comme concept opératoire dans le champ esthétique³⁴. C'est en effet dans l'ouvrage *Logique de la Sensation* (1981) que Deleuze opère la transposition du concept de corps sans organes au domaine de la création artistique et montre le rôle pilote de cette notion dans l'intrication entre l'art et la folie.

À partir de l'idée selon laquelle l'art n'a pas pour but de « reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces » – qui, elles, se dressent « au-delà de l'organisme, mais aussi comme limite du corps vécu »³⁵ –, Deleuze étudie la façon dont la peinture de Francis Bacon rend sensibles les forces invisibles à l'œuvre chez l'homme. Il explique qu'en choisissant la voie du figural, le peintre dépasse l'opposition entre l'abstraction et la figuration, et laisse survenir le chaos dans l'acte créatif pour « ouvr[ir] des domaines du sensible »³⁶ irréductibles à l'ordre du discours. Deleuze montre alors que, dans les tableaux de Bacon, la pure sensation opère en tant qu'agent de déformation, si bien que les Figures, souvent isolées et défigurées, renvoient à un état de pure présence et de devenir constant, rendant visible « le fait intensif du corps »³⁷.

En inscrivant notre réflexion dans une approche figurale du cinéma qui puise dans les écrits de Jean-François Lyotard³⁸, il s'agira, dans la troisième partie de cet article, de faire dialoguer l'imagerie et l'expérience de la danse que proposent certains films expérimentaux avec le concept de corps sans organes. Puisqu'un autre choix de vocabulaire s'impose pour aborder les corps dansants (trans)figurés par le médium filmique et déployant à l'écran leurs puissances sensorielles et figurales, nous ferons appel à la notion de corporéité qui, comme le précise la chercheuse Julie Perrin, invite à envisager le corps comme « une réalité mouvante, mobile, instable, faite de réseaux d'intensités et de forces »³⁹.

³⁴ Le concept de corps sans organes a beaucoup influencé la réflexion philosophique autour d'une pensée figurale des images, qui fleurit dans le champ des arts et s'élargit au cinéma et à la danse. À partir des années 1990, plusieurs auteurs développent des approches du cinéma sous un angle figural, privilégiant l'image filmique comme un événement visuel en soi, au détriment des opérations signifiantes, narratives et figuratives, des films (voir BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998 ; ou GAME Jérôme (dir.), *Images des corps / Corps des images au cinéma*, Lyon, ENS Éditions, 2010). Un mouvement similaire de prise de conscience de la puissance figurale des gestes et des corps a lieu dans les domaines de la danse et de la performance vivante : à cet égard, citons le projet de recherche de Mathieu Bouvier et Loïc Touzé « Le travail de la figure. Que donne à voir une danse ? (La Manufacture – Haute école des arts de la scène, 2016-2018) », ainsi que leur plate-forme numérique collective « Pour un atlas des figures » (www.pourunatlasdesfigures.net).

³⁵ DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 47.

³⁶ *Ibid.*, p. 96

³⁷ *Ibid.*, p. 48. Plus précisément, Deleuze affirme que Bacon peint « la réalité hystérique du corps ».

³⁸ La réflexion de Lyotard s'inscrit dans le sillage de la phénoménologie de Merleau-Ponty en y ajoutant l'apport de la théorie freudienne du rêve. Pour le philosophe, le figural désigne un événement disruptif dans l'ordre du lisible et du visible, par lequel le désir *infigurable* peut s'exprimer. Son parti pris figural s'insère en outre dans un mouvement de protestation contre l'hégémonie de la signification, au nom de cette « logique des sensations » dont parle Deleuze. Voir LYOTARD Jean-François, *Discours, figure, op. cit.*

³⁹ PERRIN Julie, « Les corporéités dispersives du champ chorégraphique : O. Duboc, M. D. d'Urso, J. Nioche », dans MARCHAL Hugues et SIMON Anne (dir.), *Projections : des organes hors du corps*, septembre 2008, p. 102. URL : <http://rnx9686.webmo.fr/IMG/pdf/ProjectionsPerrin.pdf>.

Dans l'extrait ci-dessous, le philosophe de la danse Michel Bernard explique comment ces concepts théoriques peuvent s'articuler :

Le "corps sans organes" (...) se définit comme un pur champ d'intensités, une connexion de multiples forces hétérogènes asignifiantes, bref, selon leur terminologie, "un rhizome". Il n'y a donc plus d'être corporel en soi, mais un devenir énergétique pervers polymorphe comme la grande pellicule éphémère si bien décrite par Lyotard au début de son "Economie libidinale" et qui se travestit en simulacres de corps permanents, volumineux et organisés. Ainsi, (...) des philosophes et des esthéticiens contemporains s'accordent pour subvertir radicalement la catégorie traditionnelle de "corps" et nous en proposer une vision nouvelle à la fois plurielle, dynamique et aléatoire comme réseau d'un jeu chiasmatisque instable de forces intensives ou de vecteurs hétérogènes. Pour désigner la malléabilité énergétique et formelle tout autant que la contingence d'un tel réseau, il m'a paru donc nécessaire d'avoir recours au vocable plus abstrait et générique de "corporéité"⁴⁰.

S'il existe un cinéma qui a su développer cette « logique des sensations » dont parle Deleuze en dépit et par delà la représentation des corps, c'est bien le cinéma d'avant-garde ou expérimental. On décèlera d'autant mieux le travail profond des cinéastes expérimentaux dans la création de expériences sensorielles nouvelles et radicales que l'on s'éloignera de la figuration mimétique, au bénéfice d'une poétique des formes visuelles et cinétiques pures : c'est l'héritage des avant-gardes cinématographiques des années 1920, du « cinéma sans caméra » des années 1930-1950, ainsi que du cinéma structurel à partir des années 1960-1970. On constate toutefois qu'à partir des années 1940 le corps humain refait surface à l'écran et devient un objet d'étude à part entière pour le cinéma indépendant ou *underground* américain, notamment à travers les réalisations de Stan Brakhage, Kenneth Anger, Andy Warhol ou Carolee Schneemann, pour qui il s'agit de redonner de la visibilité (et donc de la liberté et du pouvoir) aux corps marginaux et transgressifs longtemps refoulés et réprimés par la société et le cinéma traditionnels.

Or, ce phénomène coïncide également avec l'affirmation de la ciné-danse à partir de 1945⁴¹ par la main de quelques cinéastes expérimentaux, dont Maya Deren, Shirley Clarke ou Ed Emshwiller. Avec eux, la « théâtralisation » des corps passe davantage par une stylisation formelle des contenus chorégraphiques au moyen de procédés filmiques. Conçue initialement comme une nouvelle forme artistique qui hybride les propriétés techniques, pratiques et esthétiques de la danse et du cinéma pour créer des « chorégraphies impossibles » d'obtenir sur la scène théâtrale, la ciné-danse s'ouvre progressivement à des explorations sensorielles et phénoménologiques, ainsi qu'à des questionnements philosophiques, voire politiques, autour des représentations des corps en mouvement et leurs modalités de présence à l'écran.

⁴⁰ BERNARD Michel, « De la corporéité fictionnaire », *Revue internationale de philosophie*, vol. 222, n° 4, 2002, pp. 523-534. URL : <https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-523.htm>.

⁴¹ En 1945, Maya Deren réalise *A Study in Choreography for Camera*, film-manifeste et fondateur de la ciné-danse, que la cinéaste définit alors comme une « danse si intimement liée à la caméra et au montage qu'elle ne peut pas être "exécutée" comme telle ailleurs que dans ce film en particulier ». DEREN Maya, « Choreography for the Camera » [1945], dans MCPHERSON Bruce R. (dir.), *Essential Deren: Collected Writings on Film by Maya Deren*, Kingston, New York, Documentext, 2005, p. 222.

3. Quelques ciné-danses à l'épreuve des mouvements choréiques du médium filmique

Situés aux marges de la ciné-danse plus conventionnelle, certains films de Sara Kathryn Arledge et Ed Emshwiller, explorent des approches figurales du corps en mouvement, dont ils soulignent les qualités plastiques et sensorielles par la confrontation avec les « mouvements choréiques »⁴² et la matérialité photosensible du médium filmique. Ce faisant, leurs films nous confrontent à la question de savoir quel est le degré de résistance des corps des danseurs filmés aux manipulations spatio-temporelles et plastiques spécifiques au cinéma : des déformations optiques qui déréalisent les corps, des surimpressions qui brouillent la perception des figures, des montages stroboscopiques qu'exposent l'évanescence du mouvement ou encore des flous cinétiques qui en saisissent les énergies pulsionnelles ou résiduelles. Puisqu'ils accordent une attention toute particulière aux transformations – et aux transgressions – du *corps filmique* lui-même, bien plus qu'à son contenu figuratif et narratif, les pratiques ciné-choréographiques de ces cinéastes peuvent apporter un éclairage nouveau sur la puissance subversive des corporéités dansantes dans le cinéma expérimental, et en particulier dans le domaine de la ciné-danse.

Introspection de Sara Kathryn Arledge

Le premier film qu'on fera dialoguer avec le concept de corps sans organes est la ciné-danse *Introspection* (1941-1946) de Sara Kathryn Arledge. Avant de s'intéresser au cinéma expérimental, cette artiste américaine très influencée par le surréalisme explore la tension entre le figuratif et l'abstrait dans ses tableaux peuplés d'êtres fantastiques évoquant des formes naturelles, foetales, primitives ou animales. Les thèmes de la danse, du sexe et des troubles mentaux reviennent souvent dans ses œuvres, comme des énergies pulsionnelles à l'œuvre dans la création.

Pour son premier court-métrage, Arledge travaille avec des danseurs professionnels, auxquels elle demande d'exécuter des mouvements alanguis et ondulants avec certaines parties du corps, qu'elle filme en ralenti et surimpose au montage. La séquence choréographique principale du film est fondée sur un travail de stylisation des mouvements humains qui entraîne une déréalisation du corps dansant. Les vêtements des danseurs jouent un rôle particulièrement important dans cette fantasmagorie psychédélique qu'est *Introspection* : ils portent des collants et des masques noirs

⁴² J'évoque ici la notion de « chorée » que l'on retrouve dans la racine étymologique du mot chorégraphie (du grec *khoreía*, danse en cercle accompagnée par un chœur), et qu'aujourd'hui désigne également certaines maladies neurologiques s'exprimant par des mouvements anormaux, involontaires et incontrôlables du corps (notamment les chorées de Sydenham ou de Huntington). Historiquement, ces pathologies ont été associées à des épisodes d'hystérie collective (dont les danses de Saint-Guy observées en Allemagne et en Alsace, dans les XIV^e et XVIII^e siècles), ainsi qu'à des rituels de possession et d'expiation (comme la tarentelle du Sud d'Italie), des phénomènes dits de « chorémanie », dans lesquels la danse, plus que l'expression d'un trouble physique ou psychique, est le moyen par lequel les individus affectés accèdent à des expériences épiphaniques. Si l'on dissocie le terme de son acception strictement pathologique, on peut envisager une approche esthétique des mouvements choréiques des corps, à travers des expériences somatiques extrêmes ou des états de conscience modifiés, comme la transe. Dans le cadre de ma recherche, l'idée de chorée a été particulièrement utile pour cerner les dimensions primitive, anarchique, pulsionnelle ou insensée des mouvements des images dans certains films expérimentaux.

occultants, ce qui fait que la plupart du temps on ne voit que des fragments de leurs corps, sauf à quelques moments où ils sont couverts de justaucorps qui soulignent leur anatomie androgyne. Il importe de remarquer que, malgré toutes les manipulations filmiques opérées (surimpressions, distorsions, ralentis), les différents fragments de l'anatomie humaine restent identifiables ; mais le tout compose un ensemble mobile de formes organiques semi-abstraites, qui se contorsionnent et s'enchevêtrent les unes dans les autres.

Ce travail plastique autour du corps en dédouble aussi la puissance d'expression mystique, notamment lorsqu'Arledge convoque à l'écran un mystérieux être tentaculaire, qui se rapproche à plusieurs reprises, dans un mouvement de rotation régulier. À première vue, on dirait que cet être fantastique est de l'autre côté d'une surface translucide ; il s'agit en réalité d'une image réfléchie obtenue par l'accumulation de multiples surimpressions des bras des danseurs, lesquels sont isolés par des vêtements occultants et filmés à travers un miroir convexe déformant l'image.

Si *Introspection* peut être considéré comme une ciné-danse « embryonnaire », c'est dû non seulement à la place pionnière qu'il occupe dans l'histoire de la ciné-danse (son tournage ayant précédé le film-manifeste de Maya Deren, en 1945), mais également par une certaine imagerie gestationnelle avec laquelle il flirte. Chaque plan du film est empreint d'un mystère et d'une promesse de vie : vues à travers les surfaces réfléchissantes, les images du corps font penser à des échographies montrant des fœtus baignant dans le liquide amniotique ; à d'autres moments, ces sortes d'androïdes aperçus à l'écran semblent exhiber leur incomplétude et leur ambiguïté, comme si, bien que n'étant pas encore arrivés au terme de leur gestation, ils affirmaient déjà leur pulsion de vie. Voyant dans les figures des danseurs une matière première prête à remodeler et déformer par le médium filmique, Arledge n'hésite donc pas à en altérer l'organisation anatomique pour accentuer leur caractère embryonnaire et désincarné. Autrement dit, dans *Introspection*, l'imaginaire de la danse, opérant en tant que force plastique, n'est finalement qu'une étape par laquelle les corps filmés doivent passer pour parvenir au figural.

***Lifelines* d'Ed Emshwiller**

Les déformations plastiques que subissent les corps dans *Introspection* mettent en avant la matérialité du médium filmique, à travers les procédés optiques, de transparence et d'opacité qui rappellent que la pellicule et l'écran sont des supports physiques sur lesquels peuvent s'inscrire des corporéités et des mouvements virtuels, avant leur cristallisation dans une quelconque forme stable et normalisée. On retrouve ces caractéristiques dans les premiers films d'Ed Emshwiller, dont *Lifelines*, qui n'est pas une ciné-danse *stricto sensu*, mais qui anticipe celles qu'il va réaliser plus tard en collaboration avec les chorégraphes Alwin Nikolais et Carolyn Carlson, notamment par une approche plastique des danseurs comme des figures mobiles évoluant dans un montage spectaculaire fondé sur des surimpressions multiples, des effets kaléidoscopiques, de contraste et de *split-screen*, ainsi que des variations de vitesse et des mouvements de caméra inouïs.

Après une première ciné-danse intitulée *Dance Chromatic* (1959), qui met en scène une danseuse captive à l'intérieur de toiles abstraites, Emswiller réalise *Lifelines*, dans lequel il juxtapose les images d'un modèle féminin nu avec des dessins réalisés dans son style de gribouillage filandreux. À l'écran, les arabesques (exécutées sur plaque de verre et ensuite animées image par image) forment des frises sinueuses qui se font et se défont, tout en évoquant des silhouettes, des fragments d'êtres ou des organes liés à un système vasculaire ; jusqu'à ce que l'image diaphane d'une femme s'imprime par surimpression dans les interstices de ce réseau filaire, suggérant par moments des écorchés anatomiques. Le titre du film revêt ainsi un double sens : d'une part, il renvoie à la « ligne de vie » d'une main, ainsi appelée en chiromancie parce qu'elle repose sur un large vaisseau relié aux organes vitaux ; d'autre part, il suggère la « vie des lignes », soit leur capacité à donner à voir une figure en puissance avant que sa forme ne soit fixée.

En effet, au lieu de dessiner les contours délimitant le corps de la femme, les circonvolutions des lignes plastiques dans *Lifelines* suggèrent les canaux à travers lesquels circulent les énergies vitales qui ébranlent le corps depuis son intérieur. Ici encore, on pourrait interpréter l'imagerie du film à l'aune du concept de corps sans organes, en ce qu'il présente le corps comme un circuit d'intensités, avant sa cristallisation, sa normalisation, dans un organisme stable. Par moments, les dessins abstraits évoquent même des fragments de l'anatomie humaine, dont des organes veinés ou des fœtus, tout en simulant parfois des effets de multiplication cellulaire. Ces figures semi-organiques dessinées subissent en outre des changements subtils mais permanents de forme, de texture et de couleur, que l'on pourrait associer aux « variations allotropiques réglées au dixième de seconde », dont parlait William S. Burroughs⁴³.

Ce n'est que vers la fin du film que le corps du modèle, jusque-là imperturbable dans sa fixité, s'anime de mouvements infimes et s'emmêle aux nébuleuses de lignes qui remplissent l'écran. L'ultime métamorphose du corps est obtenue dans la séquence suivante, à travers l'accumulation des effets de surimpression et l'accentuation des mouvements de caméra qui en brouillent les contours et le dotent de plusieurs têtes et membres. Emswiller filme magistralement le corps féminin dédoublé et mis en abyme dans ses débordements virtuels, en enchâssant plusieurs gribouillages totémiques et avatars de la femme les uns dans les autres.

S'il y a quelque chose de l'ordre de l'expérience de la danse dans *Lifelines*, on dirait qu'elle réside dans ce moment, lorsqu'Emswiller fait tournoyer l'appareil parmi les lignes et vient effleurer la peau nue de la femme à plusieurs reprises, jusqu'à plonger dans une sorte de vortex vertigineux où les gribouillages lumineux prennent le dessus sur les apparitions fugaces de la figure humaine. Dans le croisement entre la peinture et le cinéma, la caméra hyper-mobile d'Emswiller « [libère] les lignes et les couleurs de la représentation, comme le dirait Deleuze, en même temps qu'elle émancipe « l'œil de son appartenance à l'organisme »⁴⁴, embarquant le spectateur dans la découverte de la pure présence des figures mouvantes à l'écran.

⁴³ BURROUGHS William S., *Le Festin nu*, Paris, Gallimard, 1964, cité dans *Mille Plateaux 2*, op. cit., p. 191.

⁴⁴ DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 54.

À l'instar de Sara Kathryn Arledge et d'Ed Emshwiller, maints autres cinéastes expérimentaux et réalisateurs de ciné-danses s'attaquent par un traitement plastique et une approche figurale à l'idée du corps en tant qu'entité stable et prédéterminée. Certains cherchent par ailleurs à libérer les corporités dansantes convoquées à l'écran de leurs fonctions signifiantes et discursives, notamment par une remise en question de l'unité identitaire des individus, des relations de pouvoir entre les corps ou les représentations sexualisées de la femme. Voici quelques exemples :

Peter Kubelka propose, dans *Adebar* (1957), une réflexion sur « l'impossibilité du toucher »⁴⁵ à travers un « film métrique » construit comme un « inorganisme » dansant : alors que les corps filmés sont graphiquement aplatis et réduits à des silhouettes par l'alternance systématique entre image négative et positive, ombre et lumière, et que leur chorégraphie est continuellement brisée par des coupes nettes et des arrêts sur l'image, c'est le montage récursif et obsessionnel qui déploie une autre danse « photogrammatique » à l'écran, en ce qu'il ne cesse de reprendre, mélanger et alterner les mêmes huit plans aux durées constantes (13, 26 ou 52 photogrammes).

Thanatopsis (1962) d'Ed Emshwiller porte une réflexion philosophique sur l'état paradoxal de paralysie (extérieure) et d'agitation (interne) face à l'idée de la mort, en juxtaposant le visage flegmatique d'un homme avec la danse spasmodique d'une silhouette féminine insaisissable. Le cinéaste emploie d'innombrables procédés filmiques pour extraire des corps leurs pulsions de vie ou de mort : double exposition de la pellicule, surimpressions, enregistrement image par image, pose longue, montage intermittent et hyper-mobilité de la caméra portée, autant de manipulations qui rendent presque impossible de démêler les mouvements réels exécutés par la danseuse filmée de ceux pris en charge par le médium filmique.

Dans deux courts-métrages musicaux des années 1960, Bruce Conner fait du corps féminin un véhicule d'intensités pulsionnelles qui se dérobent à la perception normale, dénonçant ainsi la scopophilie et le fétichisme du regard masculin dominant : *Cosmic Ray* (1961) présente un collage de *found footage* cinématographique intercalé avec les images foudroyantes, quasi subliminales, d'une danseuse nue ; *Breakaway* (1966) détourne la performance provocatrice de la chanteuse Toni Basil afin de la libérer des « chaînes » qui l'emprisonnent dans son statut de *sex symbol* des années 1960, en employant des lumières stroboscopiques, des zooms abrupts et des inversions qui distordent le mouvement et réduisent son corps à un nuage de particules lumineuses.

Le processus d'abstraction des corporités dansantes entamé par les cinéastes expérimentaux dans les années 1940 et 1960 via le détournement des principes du médium filmique et l'exploration des techniques d'anamorphose, de surimpression, de surexposition, de flou cinétique et d'intermittence des images, sera ensuite approfondi par des artistes contemporains tels que Wim Vandekeybus, Thierry De Mey, Antonin De Bemels ou Laurent Goldring, lesquels vont proposer leurs visions du « corps augmenté » à l'aide des technologies numériques.

⁴⁵ KUBELKA Peter, cité par MASI Stefano, « Peter Kubelka, sculpteur du temps », dans LEBRAT Christian (dir.), *Peter Kubelka*, Paris, Paris Expérimental, 1990, p. 113.

Par exemple, dans la série *Scrub Solos* (1999-2001), l'artiste belge Antonin De Bemels utilise une caméra Super 8 pour capter en pose longue les mouvements frénétiques d'un danseur, comme l'avait fait Emshwiller dans *Thanatopsis*, puis numérise les images obtenues pour les déformer à travers la technique de *scrubbing*, équivalent audiovisuel du *scratching* pratiqué par les DJs. Dans son installation vidéo *Rémanences* (2010), Thierry De Mey utilise une caméra thermique pour capter la trace irradiante des corps en mouvement (les zones chaudes impressionnant davantage l'image, tandis que les parties froides semblent se dissiper), obtenant des figures spectrales qui rappellent celles façonnées par Maya Deren et Sara Kathryn Arledge à travers l'emploi du négatif dans *The Very Eye of Night* (1958) ou les vêtements occultants dans *Introspection*, respectivement.

On pourrait encore rapprocher le court-métrage *Metamorphosis* (2015), réalisé par Matthew Clark pour la 3^e scène de l'Opéra de Paris, de l'une des ciné-danses les plus célèbres, *Pas de deux* (1968) de Norman McLaren. Au moyen de complexes effets d'éclairage, de décalages temporels et de multiples expositions de la pellicule, McLaren parvient à déployer et à inscrire à l'écran la trajectoire des mouvements des danseurs ; Clark mise à son tour sur des « effets spéciaux » de pointe, dont l'imagerie de synthèse, la modélisation tridimensionnelle et des prothèses virtuelles ; dans les deux cas, la mise en visibilité du flux cinétique entraîne une fabuleuse mise en abyme des corps dansants, transformés en des sculptures mouvantes.

On notera que ces ciné-danses plus récentes renouent par ailleurs avec un certain imaginaire proto-cinématographique de la ciné-danse — la chronophotographie et les danses serpentine —, tout en rappelant les deux principaux ambitions des danseurs et des chorégraphes, à savoir « inscrire le temps dans l'espace, rendre visible l'invisible »⁴⁶. Pourtant, plus que conjurer l'évanescence de la danse par le prisme des technologies numériques, les artistes contemporains explorent les rémanences intensives du corps dansant à l'écran par l'effacement des frontières entre l'organique et le mécanique, le mobile et l'immobile, l'actuel et le virtuel.

Conclusion et ouverture

C'est, enfin, lorsque les corps filmés fusionnent avec les mouvements choréiques du médium filmique, au point d'être réduits à des masses informes, des particules d'énergie, des fulgurances cinétiques ou des rayonnements décharnés circulant librement à l'écran ; lorsque, pour citer une dernière fois Deleuze, « la forme n'est plus séparable d'une transformation (...) qui, de l'obscur au clair, de l'ombre à la lumière, établit "une sorte de liaison animée d'une vie propre" »⁴⁷ ; c'est donc à ce moment-là que le cinéma expérimental parvient à la sensation pure, à cet état gazeux, moléculaire, de la perception dont parlait Deleuze. La perception sera d'autant plus « gazeuse » que les corporéités filmiques, portés à leur état maximal de transparence et d'élasticité plastique, se donneront à voir dans ce qu'elles ont d'instable, d'insaisissable et de virtuel.

⁴⁶ TOMASOVIC Dick, *Kino-Tanz. L'Art chorégraphique au cinéma*, Paris, Presses Universitaire de France, 2009, p. 33.

⁴⁷ DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 54.

Avant de conclure, peut-être devrait-on prendre la formule de Deleuze à l'envers et envisager également les mouvements choréiques opérées par ces « organes sans corps »⁴⁸ que sont non seulement la caméra – décrite par les cinéastes d'avant-garde comme une « rallonge inattendue au sens de la vue »⁴⁹, œil « qui voit ce que nous ne voyons pas »⁵⁰ et « qui doit connaître chaque objet rencontré dans la vie par une aventure perceptive »⁵¹ – mais aussi la pellicule filmique – fonctionnant, pour les cinéastes animateurs du *direct film*, tel un « sismographe qui enregistre les mouvements du corps du graveur »⁵², ou bien comme une seconde peau, une l'interface sensible de ce que Norman McLaren appelait « mémoire musculaire » et Len Lye « danse [par procuration] du ruban de film »⁵³. Ceci nous amènerait à considérer les corps-créateurs en amont des films et les moyens par lesquels leur « présence-absence » peut se faire sentir dans les images ; ceux qui, cachés derrière l'appareil ou penchés sur la table de montage, investissent le support filmique avec les spasmes de leur main, les hésitations dans leurs déplacements, la frénésie de leur regard ; en somme, ceux qui prennent « à bras-le-corps » la matérialité du support et s'essayent à danser un « pas de deux » avec le *corps* du film lui-même.

Les ballets mécaniques et cinégraphiques créés par les cinéastes d'avant-garde dans les années 1920, les expériences du mouvement « par procuration » des *directs films* de Len Lye et Norman McLaren entre les années 1930 à 1950, ainsi que l'exploration de la caméra somatique⁵⁴ par Marie Menken dans les années 1960, font partie des œuvres expérimentales qui montrent que, parfois, « voir est une danse », c'est-à-dire que les images souvent abstraites qui s'agitent devant les yeux des spectateurs n'ont pas besoin de représenter quelque chose d'identifiable pour parvenir à engager leur regard, voire leur corps, dans une expérience kinesthésique proche de la danse. Avec ces films, le spectateur peut enfin laisser son regard s'enivrer de cette vie inorganique propre aux figures, danser avec et à travers les images, tressaillir avec les grands et les petits écarts du montage, glisser dans les arabesques qu'une caméra dessine dans l'espace... et ainsi éprouver dans son propre corps la désagrégation l'ordre de la représentation.

⁴⁸ Aucun lien voulu avec l'ouvrage de Slavoj Žižek, *Organes sans corps. Deleuze et conséquences*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

⁴⁹ EPSTEIN Jean, « Pourquoi j'ai tourné Pasteur », *Gazette des sept arts*, n° 2, 20 janvier 1923.

⁵⁰ DULAC Germaine, « L'essence du cinéma. L'idée visuelle », *Les Cahiers du mois*, n° 17-18, 1925.

⁵¹ BRAKHAGE Stan, « Metaphors on Vision », *op. cit.*

⁵² BIOT Doriane, « Le pouce, mes yeux fermés », *Hors champ* [en ligne], mars-avril 2019. URL : <https://horschamp.qc.ca/article/le-pouce-mes-yeux-ferms>.

⁵³ Cités par HÉBERT Pierre, « 5-SEULE LA MAIN... » [en ligne], 17 novembre 2009. URL : <http://pierrehebert.com/fr/publications-fr/textes/tentative-de-description-instrumentale-autour-de-triptyque-et-des-exercices-danimation/5-seule-la-main/>.

⁵⁴ SITNEY P. Adams, « Marie Menken and the somatic camera », dans *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*, New York, Oxford University Press, 2008. Expression utilisée par P. Adams Sitney pour décrire le travail de la caméra portée chez Marie Menken. Le concept de caméra somatique suppose l'identification du cadre mobile de l'image avec les mouvements réalisés par le ou la cinéaste au tournage.