

Texte et image
ISSN : 2114-706X
: Université de Bourgogne

vol. 1 | 2011
Les femmes parlent d'Art

De la poésie considérée dans ses rapports avec l'imagerie filmique dans les écrits de Maya Deren

14 April 2011.

Eléonore Antzenberger

DOI : 10.58335/textetimage.120

✉ <http://preo.ube.fr/textetimage/index.php?id=120>

Eléonore Antzenberger, « De la poésie considérée dans ses rapports avec l'imagerie filmique dans les écrits de Maya Deren », *Texte et image* [], vol. 1 | 2011, 14 April 2011 and connection on 29 January 2026. DOI : 10.58335/textetimage.120. URL : <http://preo.ube.fr/textetimage/index.php?id=120>

PREO

De la poésie considérée dans ses rapports avec l'imagerie filmique dans les écrits de Maya Deren

Texte et image

14 April 2011.

vol. 1 | 2011

Les femmes parlent d'Art

Eléonore Antzenberger

DOI : 10.58335/textetimage.120

☞ <http://preo.ube.fr/textetimage/index.php?id=120>

Introduction

1. Place de la femme dans la réalisation cinématographique
 - 1.1. Vers une individualisation féminine du médium cinématographique ?
 - 1.2. Historicité de ses écrits
 - 1.3. Une stratégie rituelle
2. La critique du cinéma industriel dans ses écrits
 - 2.1. Une esthétique de l'autonomie
 - 2.2. Une esthétique de l'économie
 - 2.3. Une esthétique de l'artifice
3. La relation entre poésie et imagerie filmique
 - 3.1. Le rite orphique
 - 3.2. Le lyrisme : un jeu sacré et une esthétique profane
 - 3.3. L'alchimie de l'image

Conclusion

Bibliographie

Introduction

¹ On connaît tous les réalisateurs des années quarante et cinquante, on connaît moins les réalisatrices, moins encore celles issues du milieu indépendant. Si des cinéastes tels que Godard ou Eisenstein sont à la fois reconnus en tant que réalisateurs et théoriciens, cette particula-

rité n'est pas un apanage exclusivement masculin. En témoigne l'une des premières artistes féminines à se proclamer indépendante : Maya Deren¹, dont l'œuvre cinématographique se double d'un certain nombre d'essais théoriques. S'intéresser à un acteur de l'avant-garde américaine obligerait à lui faire assumer la condition commune de ses contemporains ; chose impossible dans le cas de Deren. Symbole d'un féminisme radical, elle est une artiste accomplie, à la fois danseuse, chorégraphe, actrice, critique, poétesse et photographe. Sa présentation se passe en outre difficilement d'une litanie devenue familière : indépendante², engagée, activiste, *underground*³ etc. Ce n'est cependant ni à la militante ni à la cinéaste que je vais m'intéresser ici, mais à la théoricienne, bien que ces trois aspects fassent ici cause commune ; ses écrits ont en effet largement contribué à la diffusion du cinéma expérimental en tant que pratique autonome aux États-Unis comme en Europe.

² Prise de cours devant le caractère singulier de cette œuvre, la critique la dit volontiers héritière d'œuvres antérieures (Méliès, Cocteau) et précurseur d'œuvres postérieures (Cindy Sherman, David Lynch). Ses écrits théoriques permettront donc d'interroger les fondations d'une légende⁴ falsifiée et forgée avant l'heure : non, elle n'est ni structuraliste, ni formaliste et encore moins surréaliste⁵. Loin de se limiter à un discours consensuel inspiré par une avant-garde masculine, ses écrits critiques sont un espace de liberté dans lequel elle se donne la parole.

³ Son statut de femme au sein d'un art dominé par le sexe opposé invite spontanément à réexaminer la question du cinéma au féminin. Afin de contourner le pré-déterminisme de cette perspective, je me suis plutôt demandé pourquoi son œuvre avait précisément échappé à la tentative de féminisation de la pratique cinématographique. Après un préambule sur la place de la femme dans la réalisation cinématographique, j'insisterai donc sur la critique du cinéma industriel dans ses écrits. Cette dimension polémique aboutit à une défense du film comme pratique singulière, portée par une esthétique de l'autonomie et de l'économie. Ces conclusions m'amèneront à m'interroger sur la singularité de cette démarche, plus individualisée que sexuée, fondée sur la relation entre poésie et imagerie filmique.

1. Place de la femme dans la réalisation cinématographique

1.1. Vers une individualisation féminine du médium cinématographique ?

- 4 Se pencher sur la place de la femme dans le cinéma américain des années quarante équivaut à se demander dans quelle mesure celle-ci est capable de revendiquer son identité de cinéaste. Les écrits de Deren convainquent de l'actualité de cet enjeu, dans une société qui engendre progressivement des artistes féminines. En réalité, c'est l'inverse qui se produit : ce sont des artistes féminines qui ont engendré un cinéma susceptible de modifier notre regard sur l'art, sur l'homme et sur la femme. Toujours est-il que la présence grandissante des femmes derrière la caméra a obligé la société à s'interroger sur l'éventuelle « féminisation » de ce médium. Au-delà du phénomène d'appropriation, dans quelle mesure peut-on accréditer la thèse de « féminisation » d'un art ? S'il existe une véritable spécificité du regard féminin au cinéma, celle-ci n'est légitime qu'au vu de l'existence d'un regard masculin antérieur. Sous l'impulsion féminine, le cinéma s'affranchit de l'hégémonie masculine et cette incursion abat un certain nombre de tabous bien ancrés dans la profession. Il serait alors plus juste d'examiner cet aspect sous l'angle d'une transgression de la pratique cinématographique.
- 5 Maya Deren illustre parfaitement l'idée selon laquelle l'émancipation du cinéma repose sur son individualisation. Pour mémoire, elle est la première femme à se voir attribuer la bourse Guggenheim⁶ (1946), consécration suprême de l'establishment culturel new-yorkais. Coïncidence ? C'est aussi la première fois que cette distinction est décernée à un artiste de cinéma. Cette bourse, qui l'autorise enfin à se déclarer « cinéaste expérimentale », concrétise son projet de développer : « une forme artistique cinématographique ayant son origine dans les potentialités créatrices de la caméra, et libérée de l'influence des autres idiomes artistiques » (Sudre 1996 : 86). Plus qu'une définition, c'est une déclaration de guerre. L'année suivante, *Meshes of the Afternoon* est couronné par le Grand Prix international⁷ du Festival

de Cannes, double victoire là aussi puisque c'est la première fois que cette distinction récompense un cinéaste américain... et ce cinéaste est une femme. Faire l'histoire du cinéma chez Deren, c'est donc d'abord faire celle de sa relation avec le cinéma dominant. Et, manifestement, Deren a le don de faire coïncider l'histoire du cinéma et celle l'émancipation féminine.

1.2. Historicité de ses écrits

- 6 En raison de leur inscription dans un contexte précis, ses écrits doivent une bonne part de leur portée théorique aux conditions mêmes de leur énonciation. Deren revendique une identité sociale marginale qui se confond avec l'esthétique qu'elle défend, menant de front une guérilla individuelle contre les assises enfermant le cinéma dans le rigide cadre commercial. Mais son acharnement à s'élever contre cette industrialisation atteste aussi d'une résolution à se battre contre l'hégémonie masculine gouvernant ce milieu⁸. L'orientation patriarcale du système dont elle s'est affranchie accentue le contraste entre son indifférence aux femmes et sa compétitivité face aux hommes :

Souvent les femmes ne me stimulent pas à les impressionner, si bien que je ne m'exprime pas en leur présence. Les hommes me stimulent parce que, il y a probablement, dominant dans ma vie, cette sorte de pulsion sexuelle. (Sudre 1996 : 107).

- 7 Deren s'impose ainsi comme une rivale tenace, autoritaire et tyannique⁹, qui s'acharne sur l'homme, seul obstacle qu'elle ait jamais rencontré, l'argent mis à part.

1.3. Une stratégie rituelle

- 8 Pour propager sa pensée de façon autonome, elle met au point une tactique très pointue. Outre de nombreuses publications et tournées de conférence dans les universités, elle instaure un véritable rite de présentation de ses films (feuille de programmation distribuée à l'entrée, notamment) où la projection est systématiquement suivie d'une intervention (présentation et discussion) de l'auteure. Conférencière née parlant plusieurs langues¹⁰, elle organise elle-même ses pro-

grammations publiques et négocie avec les instances pour que le film indépendant obtienne le statut de « fine art » ou art majeur. Fin stratège, Deren est aussi maître dans l'art d'utiliser son réseau de relations mondaines. Bien qu'ils aient été modifiés par la Seconde Guerre mondiale, on imagine donc sans peine les enjeux idéologiques que soulèvent des théories propagées par cette femme qui a adopté le 16 mm comme mode d'expression artistique indépendant.

⁹ Cette œuvre éristique réduit ainsi en miettes le poncif selon lequel le soutien d'une pratique minoritaire ferait échapper un artiste à l'histoire. Elle contribue aussi à forger la figure emblématique que Deren est aujourd'hui. Pour l'avoir choisi à un moment où il n'a encore de reconnaissance ni sociale ni esthétique, son nom est désormais inséparable de l'histoire du cinéma.

2. La critique du cinéma industriel dans ses écrits

2.1. Une esthétique de l'autonomie

¹⁰ Après ce préambule, j'aimerais montrer que cette rébellion n'est pas seulement le produit de la misogynie qui règne alors dans le milieu cinématographique. Je vais donc tenter de cerner sa contribution à la théorie du film expérimental, sachant que – j'insiste sur cet aspect – ses théories sont fondées sur une opposition systématique et totale à la fonction de l'image telle qu'elle est définie dans la société. Le refus de l'identification à la société de consommation se manifeste par une activité artistique privilégiant le processus, entendons par-là le geste créateur, au détriment de l'objet fini. Ce processus qui rend signifiant des objets insignifiants condamne l'identité aussi bien que l'objet, immunisant ainsi l'objet fini contre toute tentative d'appropriation et de récupération. Cet acte de résistance, qui prouve la possibilité de « produire et exposer hors la loi » (Sudre 1996 : 79), manifeste son engagement social.

¹¹ L'émancipation selon Deren est double : elle s'élève contre la société en tant qu'individu (et non en tant que femme) et en tant qu'artiste¹¹. Radicalement anticonformiste, elle est toujours contre¹² une institution, anticipant malgré elle sur toute la mouvance culturelle des an-

nées soixante¹³, notamment sur la défense de la différence culturelle. Elle accumule ainsi les défis à l'opinion publique, refusant tout embriagadement social et tout conditionnement artistique. *Le Film comme pratique autonome* est ainsi un violent manifeste contre les mécanismes capitalistes du cinéma hollywoodien, dominé par la division du travail. Au-delà de tout matérialisme historique, ce manifeste fait valoir la défense d'un cinéma – et non du cinéma – hors de l'histoire, ce qui relève d'une subversion totale dans le monde de l'art. Son analyse des obstacles qui s'opposent à l'indépendance créatrice promulgue un cinéma amateur, du latin « amoureux » qui désigne « quelqu'un qui fait quelque chose pour l'amour de la chose plutôt que pour des raisons économiques » (Sudre 1996 : 129). Cette philosophie de la déviance artistique s'érige en une véritable attitude sociale.

2.2. Une esthétique de l'économie

12 Le procès intenté par Deren vise toute l'industrie du cinéma. À l' « Usine à rêves », elle oppose un cinéma fondé sur une esthétique de l'économie. Sa doctrine du « less is more » a pour slogan : « Je produis mes films avec ce qu'Hollywood dépense en rouge à lèvres ». Dans cette perspective, elle entend affranchir le cinéma de l'impératif économique, même si, toute sa vie, elle se plaindra de sa situation financière :

[...] il est possible de travailler au cinéma comme un artiste, de faire des films sur la base d'un budget financier personnel et de trouver pour eux un public hors de l'industrie commerciale et de ses cartels de distribution (Sudre 1996 : 79).

13 Les aspects du cinéma industriel en ligne de mire sont la standardisation de la technique et le culte de l'acteur. En condamnant l'obsession de la qualité standard, Deren lève le voile sur les dangers d'une esthétique du stéréotype à une époque où la réception culturelle du cinéma s'attache encore à l'idée d'art de masse. L'obsession de la technique inhibant selon elle les potentialités du médium, ses écrits mettent en évidence l'aspect secondaire que celle-ci occupe dans son cinéma :

Le travail lui-même de la caméra est très simple et consiste largement à presser le bouton, le reste est exécuté au mieux si on le développe en avançant pour répondre à certains besoins de l'imagination (Sudre 1996 : 151).

- 14 Cette attitude distanciée lui fait volontairement négliger le rôle d'opérateur pour lui préférer celui de metteur en scène et/ou d'actrice principale. Sa conception de la caméra est quasi « organique », la « caméra-personne » signifiant que ce n'est pas le médium en tant que tel qu'elle s'approprie, mais sa nature instrumentale. Cet état de fait n'amoindrit pas la relation physique, voire charnelle, qu'elle entretient avec l'outil cinématographique : elle affirme en effet que la sensation que produit la caméra tenue à la main reproduit celle de son Rolleiflex, dont elle aime à sentir la présence sur son ventre. Il s'agit donc d'un rapport tactile et sensitif : au sens littéral du terme, elle fait corps avec l'instrument. Ce dispositif instrumental éminemment fusionnel, qui inaugure une rupture avec le lien anthropologique qui liait l'œil au geste, est aussi celui de Diane Arbus. Toutes deux s'approprient l'outil par les sens. Sa conception du cinéma, fondée sur le fameux « You push the button, it does the rest » (« On appuie sur le bouton, il fait le reste »), est donc une reconquête de la spécificité de la caméra dont elle exploite toutes les modalités d'expressions : poétique, chorégraphique et métaphysique. À ces dimensions s'ajoute l'expérimentation même du médium, sous réserve de lui accorder le sens qu'elle lui prête : « Mes films peuvent être dits expérimentaux, en se référant à l'utilisation du médium lui-même » (Sudre 1996 : 334) ou encore « Mon travail a consisté à explorer le medium du cinéma plutôt que d'atteindre un but désigné à l'avance » (Sudre 1996, cite Deren¹⁴, p. 308). En d'autres termes, ce n'est pas la caméra qui est créative, mais l'usage que l'on en fait.

2.3. Une esthétique de l'artifice

- 15 La forme n'étant pas selon elle « un problème esthétique mais [...] moral » (Sudre 1996 : 319), elle nécessite le recours à une esthétique de l'artifice. Deren dénonce en effet l'inhibition dans laquelle l'esthétique du faux-semblant maintient le spectateur. Dans « Cinematography : The Creative Use of Reality », elle s'interroge ainsi sur la double acceptation du mot « image » – l'une mimétique, l'autre conceptuelle

– qui, étymologiquement, signifie « imitation artificielle ». Sur cette idée de ressemblance visuelle, elle pose l'idée selon laquelle la ressemblance est caractérisée par le simulacre : « Nous n'avons pas reproduit la réalité mais nous avons créé l'illusion de la réalité » (Sudre 1996 : 252). La démarche créatrice soutient que le sens de la réalité se situe au-delà des apparences concrètes : pour être créateur, l'art doit donc être vécu comme une expérience, instaurant ainsi un ordre autre que celui du vécu. Cette esthétique de la naturalisation de l'artifice montre que toute expérience procède d'une démarche conceptuelle où l'image se suffit à elle-même : « Les mots ne sont pas nécessaires quand ils viennent, comme dans le théâtre, de ce que nous voyons » (Sudre 1996 : 334). Parallèlement, sa critique du culte de l'acteur hollywoodien met en péril l'individualisme et l'exhibitionnisme, tous deux piliers de l'ethos du spectacle dans la société occidentale. Son hostilité envers le « star system » se traduit notamment par un refus de faire appel à des comédiens professionnels. À l'individualisme et à l'exhibitionnisme, Deren substitue l'anonymat du personnage, devenu une entité non pas désincarnée, mais dépsychologisée. Cette dépersonnalisation du personnage obéit à une logique inverse à celle de la destruction de l'individu car elle « l'élargit au-delà de sa dimension personnelle et le libère de ses spécialisations et des limites de sa personnalité » (Deren 2004 : 38). On ne peut de fait limiter ses écrits à des revendications purement esthétiques, en particulier si on les confronte à la tradition du rite.

3. La relation entre poésie et imagerie filmique

3.1. Le rite orphique

16

Chez Deren, le rite rehausse l'opposition entre sa volonté d'hermétisme et son exigence d'une logique interprétative pour l'accessibilité de l'image. La spécificité de sa position artistique réside en grande partie dans cette dimension ritualiste :

Dans son acceptation strictement anthropologique [...] [le rite] désigne l'activité d'une société primitive qui se définit selon certaines conditions spécifiques : un rituel évolue de manière anonyme ; il

fonctionne comme tradition obligatoire ; et enfin, il a une finalité magique particulière (Deren 2004 : 37).

17 Cette théorisation du rite est fondée sur la critique de l'exhibitionnisme du « star system ».

18 Parce qu'il dévoile l'invisible, l'exploitation du symbolisme des images assimile la pratique cinématographique au rite orphique. Celui-ci repose sur une esthétique du simulacre, rejetant les procédés filmiques au bénéfice de la mise en scène. L'opposition entre vraisemblance et vérité pourrait insinuer l'influence de Cocteau dans l'orphisme de Deren, dont il se différencie cependant en raison de l'influence des traditions initiatiques Vaudou. Deren insiste sur la nécessité de filmer le ressenti d'un incident, non l'incident lui-même, ce qui accentue la présence de l'orphisme dans les mécanismes de réception de l'œuvre, c'est-à-dire dans l'effet produit. Or, si tant est que le sensible ouvre sur l'intelligible, l'«expérience poétique » telle que la décrit Deren suppose une conversion du spectateur à un autre état de conscience. L'effet ne repose donc pas sur l'aptitude du spectateur à suivre une succession d'événements linéaires, mais sur son ressenti : « le spectateur est autorisé parfois à anticiper sur ce qu'il va éprouver plus tard. C'est cette unité qui invite le spectateur à dire que "cela a un sens" » (Sudre 1996 : 375). Le lien entre les ambitions émotive et formaliste du médium est donc à l'origine d'une alchimie des images : « la nécessité dramatique doit se manifester en termes de nécessité visuelle » (Sudre 1996 : 367). C'est ce qu'elle démontre en 1953 au cours de la table ronde « Poetry and the Film : a Symposium »¹⁵. Seule femme présente, elle est aussi la seule à tenter de donner une définition théorique de ce que Cocteau nomme la « poésie de cinéma », en opposition avec la poésie au cinéma. Elle y définit un cadre conceptuel où la poésie s'oppose à la logique narrative du drame.

3.2. Le lyrisme : un jeu sacré et une esthétique profane

19 On ne peut cependant tout à fait comprendre ce positionnement esthétique sans tenir compte du statut que Deren accorde à l'artiste qui « par la perception des énergies et des lois cachées de l'invisible, les rend manifestes au niveau du visible » (Sudre 1996 : 336)¹⁶. Cette

conception du poète/prophète remonte à l'imagerie romantique dans laquelle le poète, dépositaire de la connaissance occulte, incarne une dimension humaine hostile aux tendances déshumanisantes d'une société mercantile. La croyance en un idéalisme magique et en la présence du rituel au cœur de la création sont les fondements de son idée du romantisme : « la finalité du rite est une inversion [...] un retour à la vie » (Sudre 1996 : 384). Ce lyrisme révèle l'influence du romantisme allemand, en particulier de Novalis qui concevait l'état mystique comme une capacité à faire rayonner l'expérience poétique au-delà de l'œuvre achevée. L'enracinement dans ce type d'ésotérisme suppose une pratique de l'art dans laquelle la nature fondamentale du réel nous échappe. Exploration totale de la vie, l'image interroge l'art dans son rapport avec la réalité dans un espace/temps susceptible de redonner naissance à un arrière-monde, celui des origines. L'intérêt qu'elle porte à l'ethnographie manifeste son intérêt pour un retour à l'âge primitif. Ce retour à l'enfance du monde est également sensible dans son attachement au comportement des enfants, dont elle filme les jeux à leur insu, le plus souvent dans la rue. Dans *Film in Progress-Thematic Statement* (1947), elle analyse d'ailleurs le « jeu » comme une forme autonome du monde extérieur, c'est-à-dire comme un espace où l'imaginaire peut agir selon ses propres modalités. La fonction de l'œuvre est donc de révéler cet arrière monde ménageant l'accès à une vérité obscure. Cette vérité rendue accessible autorise la coïncidence entre le rite et l'œuvre. Poésie et image définissent ensemble les règles d'un jeu sacré au nom d'une esthétique profane.

3.3. L'alchimie de l'image

20

Pour terminer, j'aimerais dire un mot sur la froideur de Deren à l'égard du langage autre que visuel, froideur que sa formation littéraire¹⁷ ne suffit pas à justifier. Une de ses ambitions étant de libérer le cinéma de l'influence de l'art, on comprend que le carcan de la littérature soit le premier dont elle veuille le débarrasser. La répugnance avec laquelle elle emploie le mot *ritualiste*, « à défaut d'un meilleur terme », me semble particulièrement significative parce qu'elle dit se méfier « des dangers associés à l'utilisation de ce terme et des malentendus qui pourraient survenir » (Deren 2004 : 37). Cette remarque est l'occasion de revenir sur un événement antérieur : « [...] la raison

pour laquelle je n'avais pas été un très bon poète tient [...] à ce que mon esprit travaillait en images ce que j'avais tenté de traduire ou de décrire par des mots [...] » (Sudre 1996 : 334). Seul l'engagement dans le médium cinématographique la délivrera de cette impasse :

[...] ce n'était pas tant que de découvrir un nouveau médium, dit-elle, que d'arriver finalement chez moi dans un monde dont le vocabulaire, la syntaxe et la grammaire étaient ma langue natale, que je comprenais et, dans laquelle je pensais, mais que, comme une muette, je n'avais jamais parlé. (Sudre 1996 : 334)

21

Si elle reconnaît l'efficacité de la parole – « Mes meilleures idées et analyses me viennent alors que je parle à quelqu'un » (Sudre 1996 : 105) – elle affirme que l'efficacité de ses films vient « de ce qu'ils ont été conçus à l'œil » (Sudre 1996 : 195) : les dessins qu'elle réalise pour *Choreography for Camera* et *Ritual and Ordeal* témoignent d'ailleurs d'une organisation visuelle du scénario. Parce qu'elle ne conçoit pas le cinéma comme un art de bavardages, le silence qui règne dans ses films atteste du refus d'une poétique – ou poésie verbale qui, au cinéma, se réfugie dans les dialogues – au bénéfice de ce qu'elle considère comme la véritable poésie, celle qui jaillit de l'organisation rituelle des images. Une fois encore, je me réfère à Cocteau qui estimait que « le cinéma devrait dérouler une psychologie sans texte » (Cocteau 1973 : 106). C'est donc la syntaxe cinématographique, fondée sur l'agencement de mots visuels, qui rend possible le mensonge de l'art. Pareille défiance à l'endroit du langage résume lucidement notre difficulté à réfléchir en termes filmiques lorsque nous tendons naturellement à penser en termes linguistiques. Le langage est donc relégué à une fin purement publicitaire et commerciale. Sans cesser de proclamer la pauvreté de la langue, Deren est pionnière dans l'art de l'utiliser pour la propagande de ses films. Parce qu'il suscite un intérêt pour son travail, le langage jouera un rôle sans commune mesure dans la montée de sa notoriété ; certains spécialistes allant jusqu'à dire que, de son vivant, ses articles ont bénéficié d'une audience plus importante que celle de ses films ! Articles et conférences favorisent en outre l'édification du mythe qui se forge autour de sa personnalité. Elle manipule d'ailleurs volontiers la presse pour véhiculer l'image d'une artiste émancipée, dans la presse féminine notamment (*Mademoiselle*). De fait, l'intelligence de ses films passe ainsi en grande partie par un mé-

dium linguistique. On peut donc s'interroger sur le choix d'un médium dont elle connaît les limites pour médiatiser ses intérêts individuel et artistique. Sans doute ce choix résulte-t-il du fait que sa croyance en l'efficacité du langage verbal s'arrête là où commence le cinéma.

22 En dépit de ce paradoxe, cette stratégie d'écriture manifeste une volonté de contrôle sur la façon dont son œuvre est montrée et dont elle est pensée. En Europe, et peut-être particulièrement en France, la situation aurait été différente en raison de notre « tradition » d'avant-garde dans laquelle l'artiste-théoricien trouve sa place. Depuis le XX^e siècle, cette tradition est respectée au même titre qu'une autre par l'intelligentsia, ce qui n'est pas le cas aux États-Unis. Les interventions de Deren invitent ainsi à réévaluer le statut de l'artiste-théoricien dans la société américaine.

Conclusion

23 Maya Deren est à l'origine d'une idéologie progressiste unique, promulguée par une parole déchargée de tout impératif esthétique et dogmatique. La désacralisation de l'instrument cinématographique résulte d'une transgression, ultime étape à son entreprise de libération, dont le but est de faire de ce médium une pratique indépendante et accessible à tous. Son œuvre critique a participé à l'expansion d'une culture filmique tout en rendant compte de la fonction artistique dans l'Amérique d'après-guerre ; ce double postulat participe aujourd'hui de sa paradoxale assise institutionnelle.

24 Ses écrits théoriques inaugurent une confrontation directe avec l'évidence poétique rendue, elle aussi, à tous. La tonalité apologétique de son écriture manifeste la dimension sacrée de cette entreprise inscrite dans une tradition rituelle dans laquelle la poésie est le seul acte capable de relier l'individu à l'histoire de l'univers. Dans la mesure où le sacré désigne ce qui relève du divin, la sacralisation de ce qu'elle estime être une quête entretient la séparation nécessaire d'avec le monde humain. Sa pratique du cinéma peut ainsi être assimilée à un jeu dans lequel « le rituel collectif et l'épreuve individuelle servent toute une métamorphose cruciale » (Sudre 1996 : 385). Cette métamorphose désigne la conversion de l'individu à un niveau de conscience supérieur. En raison de sa sacralité, ce jeu devient une

pratique inviolable. L'ésotérisme accorde ainsi à une pratique encore marginale le respect et la dignité qu'il lui manque. En d'autres termes, la reconnaissance en tant qu'art majeur. Dans cette perspective, ses écrits sont l'instrument d'une lutte, lutte habituellement livrée par des hommes.

25 En optant pour un contre usage du cinéma, Deren (ré)invente le film personnel. Sa force, elle ne la tire ni de son sexe ni de son statut de cinéaste, mais de son isolement. Rien d'étonnant à ce qu'elle n'ait jamais réussi à devenir l'instigatrice d'un véritable mouvement de contre-offensive du cinéma américain. Je ne crois pas que c'est ce qu'elle souhaitait : l'adhésion à un mouvement – en fût-elle l'initiatrice – aurait été une entrave à cette liberté qu'elle plaçait au-dessus de tout. Si sa démarche relève de la déviance à un degré autre que sexuel, la partie théorique de son œuvre prouve en effet que la pratique cinématographique est un exorcisme, une plongée dans l'expérience d'un monde et cette expérience est d'abord celle de l'individu. Son objectif n'est donc pas, à mon sens, de « féminiser » le médium, mais l'individualiser afin de le libérer de ses entraves sociale, philosophique, esthétique et sexuelle. La féminisation ne serait donc ici qu'un des objectifs de dépassement du médium.

Bibliographie

- 26 **Cocteau, Jean (1973).** *Entretiens sur le cinématographe*. Paris : Pierre Belfond.
- 27 **Deren, Maya (2004).** *Ecrits sur l'art et le cinéma*. Paris : Editions Paris Expérimental.
- 28 **Sudre, Alain-Alcide (1996).** *Dialogues théoriques avec Maya Deren, Du cinéma expérimental comme film ethnographique*. Paris : L'Harmattan.

1 Maya Deren (Eleanora Derenkowsky), réalisatrice américaine d'origine soviétique (29 avril 1917 (ou 1908) (Kiev) -13 octobre 1961 (New York)), auteure de plusieurs courts-métrages parmi lesquels *Mesches in the Afternoon* (1943), considéré comme le premier film du cinéma expérimental américain moderne, *A Study in Choreography for Camera* (1945), *The Very Eye of Night* (1958) est une des chefs de file du cinéma expérimental.

- 2 En 1946 en effet, comme un distributeur indépendant, Maya Deren présente et projette ses films un peu partout aux États-Unis, au Canada et à Cuba.
- 3 Elle projette également ses courts-métrages en comité restreint dans son salon où les murs font office d'écran.
- 4 Les circonstances de sa mort – une hémorragie cérébrale – ont alimenté cette légende. Certains biographes y voient en effet un châtiment pour son implication dans les rites vaudous haïtiens.
- 5 Maya Deren a également publié « Cinematography: the Creative Use of Reality » où elle balaie toute tentative de filiation avec le surréalisme. En 1943, elle collabore cependant avec Duchamp pour produire le film « *Witch's Cradle* ».
- 6 Aux États-Unis, les fondations sont des instances essentielles à la consécration d'un artiste à qui elles apportent un soutien financier ; la bourse de la Fondation Guggenheim – 3000 \$ dans le cas de Maya Deren – étant l'une des plus prestigieuses.
- 7 Pour la « Section d'avant-garde ». Cette section ayant aujourd'hui disparu du palmarès officiel.
- 8 De l'avis d'un certain nombre de spécialistes, ses origines russes et juives justifient en partie son ambition intellectuelle démesurée.
- 9 Alain-Alcide Sudre va jusqu'à dire que Deren possédait le « mana ». Le mana étant, selon Caillois, ce qui permet à un individu de se faire obéir des autres.
- 10 En particulier le français, langue obligée pour une jeune fille issue d'une bonne famille de Juifs russes. Du reste, depuis Catherine II, l'intelligentsia russe parlait le français, le russe étant la langue des paysans.
- 11 Il n'est pas trop tard pour souligner à ce propos que, bien que relevant d'une esthétique personnelle en marge des dogmes hollywoodiens, sa pratique ne peut en aucun cas coïncider avec le cinéma d'auteur.
- 12 Je souligne.
- 13 Elle meurt en 1961.
- 14 « Magic is new » in *Mademoiselle*.
- 15 Cette séance a lieu le 28 octobre 1953 et réunit, entre autres, Dylan Thomas et Arthur Miller. Seule femme présente, elle doit essuyer la condescen-

dance phallocratique de ce dernier.

16 Cette affirmation offre une parenté saisissante avec le *Journal d'un Inconnu* de Cocteau, bien que cette ressemblance existe simplement au niveau théorique.

17 Elle suit des études de lettres jusqu'à la licence.

Français

La présente étude entend s'intéresser aux écrits de la cinéaste américaine indépendante Maya Deren. Au-delà de son œuvre filmique en effet, Deren s'impose comme une théoricienne majeure du XX^e siècle. Ses écrits représentent ainsi pour elle une opportunité de revenir sur les fondations d'une légende falsifiée et élevée avant l'heure. Son statut de femme au sein d'un art dominé par le sexe opposé invite spontanément à réexaminer la question du cinéma au féminin. Afin de contourner le déterminisme de cette perspective, je me suis demandé dans quelle mesure son œuvre avait échappé à la tentative de féminisation de la pratique cinématographique. Après un préambule sur la place de la femme dans la réalisation cinématographique, j'ai donc insisté sur la critique du cinéma industriel dans ses écrits. Cette dimension polémique aboutit à une défense du film comme pratique singulière, portée par une esthétique de l'autonomie, de l'économie et de l'artifice. Ces conclusions m'ont amenée à m'interroger sur la singularité de cette démarche, plus individualisée que sexuée, fondée sur la relation entre poésie et imagerie filmique.

English

The present study intends to focus on the writings of the American independent scenario writer Maya Deren. Beyond her film work, Deren is indeed one of the 20th century major theorists. In her view, her writings are an opportunity to go back over the foundations of a falsified legend raised before its time: she does not belong to structuralism or formalism and even less to surrealism. In order to circumvent the determinism of this prospect, I asked myself how her work had succeeded in escaping from the usual feminization of the cinematographic practice. After an introduction about the place of women in film production, I will look into on Deren's criticism of industrial cinema. This polemical dimension leads her to a defence of film as a singular practice, based on an aesthetics of autonomy, economy and artifice. The conclusions will lead to questions about the singularity of her vision and practice which are more individualized than sexual, and based on the relation between poetry and film imagery.

Eléonore Antzenberger

Vauban, Université Nîmes, Département de Lettres Modernes, Rue docteur

Georges Salan, 30021 Nîmes cedex1 – eloa_2 [at] ymail.com

IDREF : <https://www.idref.fr/106322656>

ISNI : <http://www.isni.org/000000001439446>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/14603310>