

La forme créatrice du temps comme expression chez Maya Deren

CIN 2108
Cinéma expérimental et art vidéo

Travail présenté à :
Louis Goyette

par
Simon Dor
DORS08078501

Université de Montréal
Vendredi, 15 décembre 2006

En parlant de sa propre pratique, Maya Deren explique qu'une grande partie de l'action créatrice « consists of a manipulation of time and space¹. » Il s'est défini, avec le temps, une conception temporelle qui s'est généralisée. En effet, parler de « flashbacks », ou de fréquence temporelle, sont des concepts expliqués dans plusieurs ouvrages théoriques sur le cinéma. Ces façons de voir le film ne sont cependant pas infaillibles, et ne définissent certainement pas complètement la véritable « manipulation » du temps. Deren explore le temps et l'espace d'une manière qui n'a pas été réellement théorisée – en-dehors de sa propre plume. Il faut cependant réfléchir au fait que plusieurs cinéastes qui dérogent de ces conceptions ne le font pas dans une optique de rupture.

Il sera intéressant d'abord de montrer ces conceptions et leur inefficacité chez quelques œuvres de Deren. Le temps semble inexplicable par ces conceptions, ce qui en vient à nous faire croire que Deren confronte cette conception dans son oeuvre. Mais, il serait parfois plus pertinent de parler d'une utilisation expressive du temps, plutôt qu'une simple expérimentation formelle. Au fond, chaque chose a plus d'une fonction dans son cinéma.

Le temps difficilement explicable

Bordwell et Thompson conçoivent le temps au cinéma par le biais de « trois paramètres de la construction narrative : l'ordre, la durée et la fréquence². » Entre le récit et l'histoire³, il y a souvent un écart qui peut être expliqué par ces trois paramètres. C'est en comparant ces deux « instances » dans une optique temporelle que ceux-ci sont déduits.

Le concept de répétition dans la fréquence amènerait le même temps à être exploré plusieurs fois – avec parfois quelques modifications – par le spectateur, ce qui semble être le cas dans *At Land* (1944) et *Meshes of the Afternoon* (1943). Par contre, la protagoniste du film subit elle aussi cette répétition, en se dédoublant elle-même à chaque boucle. De ce fait, puisqu'elle fait partie de l'univers filmique, on ne peut pas parler d'une véritable répétition : celle-ci, puisqu'elle se fait dans l'*histoire* (et non pas dans le *récit*), n'est pas une question de fréquence. L'histoire même semble se répéter, mais ne le fait en vérité aucunement. L'ordre

¹ Maya Deren, « Cinematography : The Creative Use of Reality », in P. Adams Sitney (dir.), *The Avant-garde film : a reader of theory and criticism*, New York, New York University Press, 1978, p.69.

² David Bordwell et Kristin Thompson, *L'art du film. Une introduction*, Paris, De Boeck, 2000, p. 125. Bordwell et Thompson y reprennent les trois termes employés par Gérard Genette, « Discours du récit. Essai de méthode », in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

³ On définit l'*histoire* comme le déroulement des événements tel qu'il est dans une « réalité fictionnelle », la *diégèse*, alors que le *récit* est la manière dont elle est présentée (qui peut être dans un ordre différent, avec des ellipses ou avec des événements répétés plusieurs fois, par exemple).

semble aussi débalancé : est-ce que la séquence finale d'*At Land* pourrait être un « flashback », considérant qu'on revoit des éléments scéniques antérieurs ? Ici, le même problème se pose, c'est-à-dire que, puisque la protagoniste a une interaction avec le passé, le retour en arrière en est un dans l'histoire et non dans le récit. Elle se voit elle-même dans le passé, et son passé la voit dans le « présent »⁴, ce qui amène l'idée de ne plus savoir ce qui est avant et après dans une ligne du temps fictionnelle. Cette coprésence de plusieurs temporalités assure que la conception temporelle est importante, mais dans une autre optique que la méthode dite « classique ». Quant à la durée, l'utilisation de ralentis (notamment dans les escaliers de *Meshes of the Afternoon*) dans une optique diégétique nous fait remettre en question l'idée de concevoir un temps différent dans le *récit* que dans l'*histoire*. Ce procédé ne serait pas celui utilisé par un narrateur pour raconter, mais ferait véritablement partie de l'histoire même.

On ne peut pas nier que, par les exemples relevés dans certains de ses films, la conception temporelle « habituelle » n'est pas suivie. En fait, ces paramètres de la construction narrative sont impuissants à expliquer l'idée du temps chez Deren. Pourtant, on constate d'emblée son importance, par toutes ses manipulations qui nous semblent justement inexplicables.

Dans une optique stylistique, Bordwell et Thompson recommandent de porter une attention aux « procédés techniques remarquables⁵ » pour pouvoir éventuellement leur assigner des significations précises. D'ailleurs, tel que l'affirme Sitney : « For her, the central contribution of cinema was its temporal dimension⁶. » Ainsi, on peut s'accorder pour dire que le temps est, de toute évidence, *significatif* pour Maya Deren.

Une redéfinition de la temporalité ?

Par ces manipulations spatio-temporelles, Deren affirme se dissocier des concepts de retour en arrière, ou encore de condensation du temps. « These affect not the action itself but the method of revealing it⁷. » Elle affirme donc aller dans une autre optique de manipulation

⁴ Tout se joue sur des raccords de regards, dont un est montré dans les figures 1 et 2. Toutes les figures sont présentes en annexe I.

⁵ David Bordwell et Kristin Thompson, *op.cit.*, p.434.

⁶ P. Adams Sitney, « Introduction », in P. Adams Sitney (dir.), *op.cit.*, p.xxii.

⁷ Maya Deren, *op.cit.*, p.69.

temporelle : elle ne fait pas que modifier un ordre, mais place la manipulation en tant que « partie intégrante de la structure organique d'un film⁸. »

Selon Deren, pour qu'il soit concevable de définir le cinéma comme art à part entière, « it must cease merely to record realities that owe nothing of their actual existence to the film instrument⁹. » C'est en ce sens qu'elle va donc observer la manière dont fonctionne le temps ailleurs que dans l'histoire : elle utilise donc les propriétés inhérentes au médium afin de manipuler le temps. « If realism is the term for a graphic image which precisely simulates some real object, then a photograph must be differentiated from it as *a form of reality itself*¹⁰. » Cette idée rejoint précisément le point que nous amenions au départ, en comparant l'*histoire* et le *récit* dans son oeuvre. Si le temps devient un élément diégétique, la caméra est un moyen de transmettre cette diégèse. La fixité de certaines images, suggérant – et même *signifiant* – la transformation du personnage du danseur en statue, amène d'emblée de concevoir cette manipulation comme la création de quelque chose dans une réalité fictionnelle plutôt que dans la « révélation » de cette réalité.

C'est en quelque sorte une manière de redéfinir cette temporalité, de la confronter. Sudre écrira d'ailleurs que, « presque toujours, ce sera *contre* les pratiques artistiques les plus proches des siennes que cette femme de tête affirmera l'identité de son art, comme si son esthétique était seule légitime et définitoire de tout l'art-cinéma¹¹. » Celui-ci met ainsi beaucoup l'accent sur sa pratique comme une différenciation formelle des autres pratiques, jugeant les intentions de Deren comme véritablement à l'opposé du reste de la production.

Il est cependant nécessaire de porter un bémol à l'idée d'une confrontation. Si *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1929) pouvait critiquer en quelque sorte l'expression du temps par des intertitres qui indiquent un temps absurde¹², Deren a une pratique beaucoup plus réfléchie. La rupture ne semble donc pas tout à fait son objectif, du moins son seul.

⁸ *Id.*, *Écrits sur l'art et le cinéma*, Paris, Paris Expérimental, 2004, p.93.

⁹ *Id.*, citée dans P. Adams Sitney (dir.), *op.cit.*, p.xxii.

¹⁰ *Id.*, « Cinematography : The Creative Use of Reality », *op.cit.*, p.64.

¹¹ Alain Alcide Sudre, cité dans Raphaël Bassan, « Maya Deren, la pionnière aux mille facettes. Entretien avec Alain Alcide Sudre », *Bref*, no 29, été 1996, p.42. L'italique et la forme standard ont été inversés pour alléger la lecture.

¹² Il est à noter que, Selon Adams P. Sitney (« Meshes of the Afternoon », in *Visionary Film : the American Avant-Garde, 1943-2000, 3rd ed.*, New York/Toronto, Oxford University Press, 2002, p.4.), Buñuel et Dali ont affirmé ne pas avoir voulu utiliser de symboliques dans leur film. Mais, comme il l'explique, la volonté était d'être irrationnel : le fait de placer des intertitres qui donnent des indices de temps et de ne pas les suivre se veut implicitement une rupture avec la notion de temps au cinéma.

En fait, le temps n'est pas l'élément principal visé. Deren joue aussi beaucoup sur l'espace. Dans *At Land*, elle se lève sur la plage en s'agrippant à une souche d'arbre, et, au lieu d'être par-dessus de la carcasse de bois, elle se retrouve au bout d'une table, dans une pièce où il y a plusieurs personnes.

One can film different people at different times and even in different places performing approximately the same gesture or movement, and, by a judicious joining of the shots in such a manner as to preserve the continuity of the movement, the action itself becomes the dominant dynamic which unifies all separateness¹³.

Ainsi, elle peut unir cinq espaces différents par les pas de la protagoniste, dans *Meshes of the Afternoon*, ou suggérer un dédoublement de personnages par un regard, dans *Ritual in Transfigured Time* (1946). Son art ne vise donc pas nécessairement à concevoir un nouveau temps.

Parker Tyler, à propos du cinéma underground, fait remarquer dans son ouvrage que l'art comme tel « has nothing to do with the reigning Establishment procedures¹⁴. » Plus que d'y être en rupture, l'art de Deren s'y place plutôt en parallèle, offrant une alternative intéressante au-delà de sa redéfinition du temps.

Son objectif se situe en effet ailleurs. « By manipulation of time and space, I mean also the creation of a relationship between separate times, places and persons¹⁵. » Le fait de suggérer un dédoublement de personnages, dans *Ritual in Transfigured Time*, amène par la manipulation du montage la relation entre les personnages.

Ces dédoublements de personnages, incarnés par deux actrices différentes ou par la même, ainsi que les ralentis (par exemple, Deren qui monte un escalier), s'ancre principalement dans la thématique de l'auteur. La « forme créatrice du temps » permet à la cinéaste de s'exprimer.

Le montage d'un film crée la relation séquentielle qui donne aux images, *selon leur fonction*, une signification particulière ou nouvelle ; il établit un contexte, une forme qui les transfigure sans déformer leur aspect, sans amoindrir leur réalité et leur autorité, ni appauvrir la multiplicité de leurs fonctions potentielles, dimension caractéristique de la réalité¹⁶.

¹³ Maya Deren, « Cinematography : The Creative Use of Reality », *op.cit.*, p.71.

¹⁴ Parker Tyler, « no establishment at all? », *Underground Film : a Critical History*, Harmondsworth, Penguin Books, 1969, p.40

¹⁵ Maya Deren, « Cinematography : The Creative Use of Reality », *op.cit.*, p.70.

¹⁶ *Id.*, *Écrits sur l'art et le cinéma*, *op.cit.*, p.92. Tel quel.

Donc, il faut noter l'importance de la *création* d'une réalité plutôt qu'une révélation de réalité. Elle utilise les procédés filmiques pour créer quelque chose qui ne pourrait exister sans la caméra, et qui a une existence en soi. Celle-ci devient expressive; cependant, elle doit son existence à l'expérimentation.

Expression et expérimentation

Stan Brakhage, ce cinéaste expérimental renommé, dira « qu'on doit attribuer le style et l'esthétique de *Meshes of the Afternoon* à Alexander Hammid¹⁷ », et que Deren a plutôt le mérite des thèmes. Pourtant, Deren est selon lui « la seule et unique mère fondatrice de l'avant-garde américaine¹⁸ », ce qui insinue implicitement que – toujours selon lui – cette avant-garde se fonde au départ sur des thèmes plutôt que par l'esthétique.

Chez Deren, l'expérimentation est intimement liée au fond. « La structure répétitive du film (identité du parcours refait, à quelques variantes près, cinq fois ; démultiplication, c'est dit, de l'héroïne incarnée par Maya Deren elle-même) suggère avec efficacité le blocage, ici sans issue, de cette situation de peur sexuelle¹⁹. » En affirmant cela, Noguez amène l'idée que son exploration temporelle est significative avant d'être formelle. Son œuvre n'a d'ailleurs pas échappé à plusieurs interprétations. Par le recours à l'image en négatif, elle transforme une veuve en une mariée²⁰.

Pourtant, Noguez suggère dans un autre ouvrage, qu'est « "expérimental" tout film où les préoccupations formelles sont au poste de commande²¹ ». En ce sens, il est difficile de définir le cinéma de Deren comme complètement « expérimental ». « On entend par "préoccupation formelle" tout souci lié à l'apparence sensible ou à la structure de l'oeuvre, *compte non tenu* du sens qu'elle véhicule²². » Ici, Noguez n'affirme pas que le film expérimental ne veut pas créer de sens : il veut plutôt évoquer l'idée que ce type de cinéma a des considérations formelles *au-delà* du sens qu'elles peuvent créer.

¹⁷ Julie Beaulieu, « Maya Deren. De la pratique à la théorie », in Maya Deren, *Écrits sur l'art et le cinéma*, *op.cit.*, p.12. L'italique et la forme standard ont été inversés pour alléger la lecture.

¹⁸ *Ibid.*, p.12. L'italique a été supprimé pour alléger la lecture.

¹⁹ Dominique Noguez, *Une renaissance du cinéma : le cinéma underground américain*, Paris, Klincksieck, 1985, p.76.

²⁰ Adams P. Sitney, « Ritual and Nature », in *Visionary Film : the American Avant-Garde, 1943-2000, 3rd ed.*, *op.cit.*, p.26. Il cite les notes de Deren.

²¹ Dominique Noguez, « Qu'est-ce que le cinéma expérimental ? », *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1979, p. 15.

²² *Ibid.*, p. 15. Tel quel.

On n'aurait pas tout à fait tort de dire que Deren a une considération formelle indépendante du fond : *A Study In Choreography For Camera* (1945) permet en quelque sorte de le prouver, dans sa volonté à rendre grandiose un saut de danseur en le prolongeant au moyen du montage.

Sudre faisait remarquer que Deren n'avait pas conscience de faire du cinéma expérimental, que c'était « le cinéma comme art²³ » qui l'intéressait. Dans cette optique, la forme n'a pas un objectif *purement* expressif. Elle cite Flaubert, en disant : « L'idée n'existe qu'en vertu de sa forme²⁴. » C'est donc ainsi qu'elle exprime d'abord toute sa conception formelle comme étant avant tout une manière d'exprimer une idée, mais qu'elle confirme la fonction très importante de la forme dans la création de cette même idée. La présence de « faux-raccords », dont un est illustré dans les figures 3 et 4, prouve qu'une certaine minutie temporelle n'est somme toute pas importante : Deren propose une suprématie de l'idée sur la perfection formelle.

Les écrits de Deren amènent Beaulieu à conclure que son « cinéma sert plus d'une fonction » : « il sert à créer et à susciter une expérience » dans *Meshes of the Afternoon* ou manipuler « les dimensions spatiales et temporelles²⁵ » dans *At Land*. Par ses multiples interprétations possibles, par exemple, les rencontres sexuelles ou la difficulté de l'intégration à une collectivité²⁶, Deren établit une ambiguïté qui devient l'élément fondamental de son art, la manière de créer une certaine ambiance, une *expérience*, à la fois pour la cinéaste et pour le spectateur. Beaulieu finit par dire que les « possibilités créatives du temps et de la forme [sont] comme un ensemble²⁷ », une manière de conjuguer à la fois l'expérimentation formelle et l'expression personnelle et intime.

Conclusion

L'oeuvre de Deren, incontestablement majeure dans l'histoire du cinéma expérimental américain, montre une conception du temps véritablement moderne et différente de ce qui

²³ Alain Alcide Sudre, cité dans Raphaël Bassan, *op.cit.*, p.44.

²⁴ Gustave Flaubert, cité dans Maya Deren, « An Anagram of Ideas on Art, Form and Film », *Film Culture*, no 39, hiver 1965, p.71 [24 pour la version originale].

²⁵ Julie Beaulieu, *op.cit.*, p.13. L'italique a été supprimé pour alléger la lecture.

²⁶ Selon Adams P. Sitney, « Ritual and Nature », in *Visionary Film : the American Avant-Garde, 1943-2000*, 3rd ed., *op.cit.*, p.20.

²⁷ Julie Beaulieu, *op.cit.*, p.13. L'italique a été supprimé pour alléger la lecture.

s'est fait auparavant. Dans son livre « An Anagram of Ideas on Art, Form and Film », elle explique que, dans une anagramme, « all the elements exist in a simultaneous relationship²⁸. » La forme du livre, dont les chapitres ne se lisent pas seulement de façon linéaire, traduit bien cette idée, tout comme ses films. Elle se place de cette façon dans un statut de précurseur de ce qui se fera par la suite. Cependant, on ne peut pas affirmer que Deren faisait du cinéma uniquement dans une optique expérimentale, au sens strict, considérant qu'elle n'a pas comme objectif une expérimentation formelle ni une volonté de rupture. Elle affirme qu'elle n'a pas anticipé les réactions ni du grand public, ni des milieux culturels²⁹. En ce sens, le cinéma de Maya Deren témoigne d'audaces au niveau de la représentation, mais tout ceci dans une optique expressive, qui n'a pas une volonté *purement* formelle.

Le cinéma de Deren est donc, en quelque sorte, novateur, car libéré de toutes contraintes institutionnelles, de chaque côté de la médaille. Sans se placer sous le joug de la conception narrative classique, ni sous celui d'une expérimentation qui y entre nécessairement en rupture, les courts métrages de Deren sont uniques et ont comme canevas la simple volonté de s'exprimer et de légitimer son travail en tant qu'œuvre artistique.

²⁸ Maya Deren, « An Anagram of Ideas on Art, Form and Film », *Film Culture*, no 39, hiver 1965, p.62 [p.6 pour la version originale].

²⁹ Selon Maya Deren, citée dans Adams P. Sitney, « Meshes of the Afternoon », in *Visionary Film : the American Avant-Garde, 1943-2000, 3rd ed.*, New York/Toronto, Oxford University Press, 2002, p.11.

BIBLIOGRAPHIE

Monographies

- BORDWELL, David et Kristin THOMPSON, *L'art du film. Une introduction*, Paris, de boeck, 2000, 637 p.
- DEREN, Maya, *Écrits sur l'art et le cinéma* (trad. de l'anglais par Éric Alloï et Julie Beaulieu), Paris, Paris Expérimental, 2004, 113 p.
- DEREN, Maya, « An Anagram of Ideas on Art, Form and Film », New York, Alicat Book Shop Press, 1946, 52 p.
- NOGUEZ, Dominique, *Une renaissance du cinéma : le cinéma underground américain*, Paris, Klincksieck, 1985, 429 p.
- SITNEY, P. Adams (dir.), *The Avant-garde film : a reader of theory and criticism*, New York, New York University Press, 1978, 295 p.
- SITNEY, P. Adams, *Visionary Film : the American Avant-Garde, 1943-2000, 3rd ed.*, New York/Toronto, Oxford University Press, 2002, 462 p.
- TYLER, Parker, *Underground Film : a Critical History*, Harmondsworth, Penguin Books, 1969, 239 p.

Articles de périodiques et chapitres de livres

- BASSAN, Raphaël, « Maya Deren, la pionnière aux mille facettes. Entretien avec Alain Alcide Sudre », *Bref*, no 29, été 1996, p.42-45.
- BEAULIEU, Julie, « Maya Deren. De la pratique à la théorie », in Maya DEREN, *Écrits sur l'art et le cinéma* (trad. de l'anglais par Éric Alloï et Julie Beaulieu), Paris, Paris expérimental, 2004, p.11-15.
- DEREN, Maya, « An Anagram of Ideas on Art, Form and Film », *Film Culture*, no 39, hiver 1965, p.60-86.
- DEREN, Maya, « Cinematography : The Creative Use of Reality », in P. Adams SITNEY (dir.), *The Avant-garde film : a reader of theory and criticism*, New York, New York University Press, 1978, p.60-73.
- NOGUEZ, Dominique, « Qu'est-ce que le cinéma expérimental ? », *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1979, p.13-24.

ANNEXE I : FIGURES



Fig. 1 et 2. *Raccord de regard qui place les deux « Deren » dans le même espace-temps.*



Fig. 3 et 4. *Raccord où la quantité de laine n'est pas la même.*